

5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIVISIÓN DE ESTUDIOS SUPERIORES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CINCO LECTURAS DE BORGES

T E S I S

QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE: MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESENTA: MIGUEL ÁNGEL LEAL MENCHACA



MÉXICO, D.F. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS YO 2002 SERVICIOS ESCOLARES

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



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.

A Seymour Menton, como una muestra de agradecimiento por su infatigable labor en la difusión de la narrativa hispanoamericana.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A María de Jesús Menchaca, donde quiera que se encuentre, tengo la certeza de que la noticia de que este trabajo llegó a su fin la pondrá feliz.

A Julia Menchaca, robusta rama de ese gran árbol del origen maternal.

A Laura, Viridiana y Edith, que han compartido conmigo ésta y otras aventuras.

A Tobías, Guadalupe, Ofelia, Julio, Jesús, Jorge y Gloria, aunque el tiempo y la distancia nos han ubicado en diferentes horizontes, siempre los llevé en la memoria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este trabajo que se realizó en la soledad del estudio contó sin embargo, siempre con la compañía de quienes, desde el principio se entusiasmaron por él y no dudaron en comprometerse en la empresa de realizarlo. En especial agradezco a Rolando Rosas y a Arturo Trejo Villafuerte, quienes con sus consejos y su apoyo siempre buscaron que esta nave llegara a buen puerto ¿Cómo decir amistad con una palabra diferente?

Agradezco al Doctor Vicente Quirarte su apoyo desinteresado e incondicional, así como la generosidad que tuvo en el desarrollo de esta investigación.

A Marcela Palma, Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano, Juan Coronado y Armando Pereira, quienes le dedicaron parte de su tiempo, aun a pesar de lo fatigoso del trabajo y la multiplicidad de ocupaciones que los acosan. Gracias por la inteligencia de su lectura, por sus palabras y consejos.

Tengo la certeza de que a Gabriel Gurrola Leal, quien asistió al nacimiento de este proyecto, también le dará un gusto superlativo la conclusión del trabajo. Para él mi más sincero agradecimiento.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
EL LECTOR INGENUO.....	29
EL LECTOR DESCUIDADO.....	43
EL LECTOR SEDUCIDO.....	94
EL LECTOR CONVENCIDO.....	145
EL LECTOR PERSEGUIDO.....	208
BIBLIOGRAFÍA.....	243

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CINCO LECTURAS DE BORGES

INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges es uno de los escritores latinoamericanos más conocidos y “reconocidos” en el mundo; su obra ha entusiasmado y trastornado a todos aquellos que buscan poner en un tercero su experiencia con este escritor: tanto en el nivel de la crítica literaria, como en los estudios académicos, la teoría literaria e incluso, la traducción. La obra borgeana ha merecido la atención de propios y extraños, quienes han acudido a una diversidad de recursos para encontrarse con ella y aprehenderla. Actualmente es imposible hablar de literatura sin aludir a Borges. Resulta paradójico que el propio autor comentara, mitad irónico, mitad serio, que quizás su obra no serviría más que para que algunos estudiantes universitarios se fatigaran tratando de hacer una tesis profesional.

En la actualidad, Borges, muy a su pesar, pero acaso socarronamente satisfecho, se ha convertido en una literatura porque más allá de las polémicas que despertó en vida, al margen de su posición política que tantos enemigos gratuitos y aversiones le abonó, ha quedado una obra literaria sólida y enigmática, la cual es inapelable y no sólo se encuentra abierta, sino dispuesta a quien pretenda buscar y buscarse en ella.

Esta situación, que debiera desanimar a cualquier estudioso de la literatura latinoamericana, representó para mí un reto fascinante. Amparado en las máximas cortazarianas de que “si bien todo está dicho, no ha sido escuchado”; y que, es cierto que “hay muchos escritos acerca de Jorge Luis Borges, pero ninguno es mío”, es por lo tanto, legítimo y acaso necesario emprender una tarea de esta naturaleza.

Alguna vez, hace unos veinte años, concebí el sueño de dedicar parte de mi vida académica a estudiar a un solo autor; me deleitaba pensar en cómo Dámaso Alonso había empleado más de dos décadas en estudiar a Góngora. Sin compararme con el erudito español, pensé que ese era un derecho al que cualquier estudioso de la literatura, debería aspirar



El primer paso fue seleccionar un escritor que mereciera tal atención, esto me obligó a pensar en Jorge Luis Borges. La idea no se cifraba en leer la obra del escritor, empresa que ya se antoja superlativa y que implicaba también una pretensión declarada de enfrentarme a la crítica y los estudios que se han hecho en torno a él, e incluso leer a los “precursores de Borges”, aquellos que habían contribuido, directa e indirectamente en su formación.

Advertía las dimensiones de la tarea, pero entonces estaba motivado por un espíritu lúdico y placentero, que además (yo así lo creía) era libre, pues pretendía no sin cierta ingenuidad un Borges que podría disfrutar al margen de los demás. La aversión y la indiferencia de quienes censuraban al escritor argentino, tratándolo de fascista o los que alegaban que su obra era muy compleja, lejos de desanimarme, espoleaban mi entusiasmo y me permitían ver que algo debería tener de laudable ese propósito. Sin embargo, poco me duró el gusto, pues en cuanto se me dio la oportunidad de impartir algunas pláticas en torno a la obra borgeana, se me ocurrió que yo podría ser una de las tantas voces que promovieran la obra de este escritor; mi entusiasmo se tiñó de un interés académico y decidí, casi en el momento en que cursaba un Seminario sobre la obra de Borges, impartido por el Dr. Ignacio Díaz Ruiz, que iba a canalizar mis estudios en una tesis de maestría.

Así nació este proyecto, que titulé *Cinco lecturas de Borges* y cuya pretensión descansaba originalmente sólo en mostrar la forma en que la narrativa borgeana va cambiando paulatinamente la fisonomía del lector, en tanto éste va realizando varias lecturas. Al grado que, si bien, el de la primera de ellas (aí que llamé originalmente “El lector ingenuo”) puede darse el lujo de ver un cuento a través de una mirada superficial y entenderlo como una intrusión curiosa en documentos importantes o, que en su momento pudieron serlo. Los lectores posteriores se verán obligados a profundizar en la obra, así como en los aspectos de mayor relevancia.

Pensé en el lector que se acerca por primera vez a los cuentos de *Historia universal de la infamia* (1935) se sentará frente a los relatos que integran el libro en su primera edición y concluirá, quizás como lo hizo Amado Alonso¹, en aplaudir la “escrupulosa erudición de Borges”, pues se complacerá en reconocer que casi todas las fuentes declaradas son libros que tienen carta de existencia:

¹ “Borges narrador” en Jaime Alazraki *Jorge Luis Borges*, pp. 46-55

Al final el autor apunta las fuentes de sus relatos (el de compadritos es el único no sacado de libros): casi todas inglesas u orientales traídas desde allá por ingleses, y una por nuestro infante Don Juan Manuel. Y en honor, tanto de la honestidad literaria de Borges como de algunos de sus críticos que le han alabado respetuosamente tan escrupulosa erudición, me complazco en reconocer que casi todas las fuentes declaradas son libros existentes de verdad.²

Esta observación puede ser extensiva a una gran parte de los críticos de Borges que se aplicaron a sus primeros cuentos, pues les resultaba difícil aceptar el salto que daba, el ya entonces respetado poeta y ensayista, al terreno de la narrativa.

Después de más de seis décadas, la afirmación de Amado Alonso tiene que parecernos ingenua, esto, hay que decirlo, no en detrimento del autor, sino en reconocimiento de las circunstancias que la suscitaron. Hoy tenemos la certeza de que Borges, a lo largo de su vida y de su obra, siempre jugó con citas apócrifas y otras que, en no pocas ocasiones, se cifraban en libros inexistentes. Asimismo, la explicación no invalida el carácter ingenuo de tal afirmación. En ella hay que apoyarse para mostrar a un primer lector de Borges, quien sustentará que nuestro escritor es un gran compilador o un "recreador de historias que no deben ser olvidadas". Esto, sin embargo, es sólo una muestra de lo que nos deja la primera lectura. En un sentido amplio, la sentencia merece mayor atención, y no dudo que enorgullecería al propio Borges, pues él, en repetidas ocasiones apuntó que es ésta precisamente la labor del escritor y en ella descansa la historia de la literatura.

Estos cuentos, por lo demás, se cifran en aventuras, duelos, confusiones, ocultamientos, viajes, degradaciones, etc., pero sobre todo, en la imperiosa necesidad de *contar*, como si con ello el que relata pudiera desprenderse de algo que lo hace infeliz o, simplemente, enfrentar el acto de *narrar* como una forma de expiación del individuo.

También, es necesario advertirlo, otra de las funciones narrativas es contar historias que cambian parcialmente su fisonomía por un dato: el nombre de un personaje, de un lugar o, simplemente, porque el protagonista no se puede o no se quiere "recuperar íntegramente". En el mejor de los casos, con este libro se veía el nacimiento de un escritor que, como ha afirmado Gerard Genette casi cincuenta años después de Amado Alonso: "A partir de *Historia universal de la infamia*, Borges entra poco a poco en el mundo de las referencias apócrifas".³

² ob. cit. p. 46.

³ Gerard Genette, *Palimpsestos*, La literatura en segundo grado.

Este primer lector, motivado por los textos borgeanos, irá cambiando de piel, de ojos y de percepción, sea por el tipo de obras que va leyendo o porque la inevitable evolución perceptiva le ha proporcionado cierta malicia lectora. Su madurez se dará con base en la consistencia, producto de una lectura cada vez más comprometida, y, sobre todo, capaz de conducirlo por una ruta que lo ponga en contacto con las vivencias que impulsaron al autor a la escritura. Tendrá que surgir en el lector una voluntad de reconocer los marcos referenciales utilizados por el escritor, porque sólo a partir de este reconocimiento podrá horadar su obra.

Conjuntamente, este lector entrará también en los universos bibliográfico y hemerográfico que han dibujado la presencia de una escritura inapelablemente obligatoria en los distintos ámbitos de la literatura: libros, revistas, periódicos u otros medios en los cuales nuestro escritor habita como un imprescindible. Todos se convertirán en un medio para dialogar con Borges. Este lector se irá transformando en "otros lectores": "Lector ingenuo", "Lector distraído", "Lector seducido", "Lector convencido" y "Lector perseguido", sólo por mencionar los que ocupan esta investigación. Cada uno mostrará su visión, método y teoría frente al escritor; éstos pueden ser diferentes, incluso opuestas, como lo demuestran algunos de los estudios que se comentan en esta investigación.

Durante este proceso, el lector irá acercándose más al creador de ficciones, al grado que en la quinta lectura o el quinto lector, al que se denominará "El lector perseguido", el protagonista de la lectura terminará en una relación estrecha con el escritor y se abrazará incondicionalmente, no sólo al texto, sino a tópicos que la crítica pueda considerar extraliterarios, como el biográfico o el psicoanalítico.

Así, para el último lector, la obra borgeana constituye un magno lente a través del cual verá el universo, tanto de la obra como de la vida del autor. Hay que pensar obligadamente en *El Aleph*, *Ficciones* o *El libro de arena* como los libros más representativos a este respecto.

El camino por recorrer es complejo, pero no extraño, si tomamos en cuenta que, finalmente, todos los escritores realizan su tarea buscando atrapar al lector en esa inmensa red que constituye la escritura.

No es la intención de este trabajo demostrar que los textos posteriores al primer volumen de cuentos (*Historia universal de la infamia*) de Borges, se van construyendo con un mayor grado de dificultad, sino que los distintos lectores (que pueden estar en

uno sólo) van tomando diferentes posturas frente a textos que ya habían leído, sólo porque posan en ellos diferentes miradas en distintas circunstancias de lectura. Estos lectores, en mi percepción, terminarán quizá como el narrador/personaje de “El zahir”, “tendrán que vestirlos y alimentarlos, no sabrán si es tarde o es mañana..., pero es probable que encuentren a Borges”. Pensar en una cosa que nos lleve a obsesionarnos por ella, es darle hospedaje a la locura.

Una de las premisas más elementales del proyecto que dio origen a este trabajo, se cifró en evidenciar la comunión entre el escritor y el lector. Acaso en la posibilidad de explicarme y explicar la historia de un proceso escritura/lectura o, con menos arrogancia, mi experiencia lectora frente a la obra borgeana. No obstante, conforme el trabajo se fue desarrollando, cobró autonomía y planteó exigencias cada vez mayores, mismas que, de haber sido escuchadas en su totalidad, hubieran imposibilitado la conclusión del mismo, por ello sólo se asumieron algunas, las cuales se fueron incorporando en la medida en que se hacían presentes. Con esto, al parecer, la investigación se fortaleció y alcanzó consistencia y objetividad pues dejó de ser una ocurrencia genial, apoyada en mi intuición lectora, para cristalizar en un trabajo más concreto, con fundamentos más sólidos y, por lo tanto, no tenía duda, que bien pudiera ser compartido con otros lectores de Borges.

Por otra parte, en la actualidad, la poética de la recepción ha alcanzado grandes niveles, a tal grado que se ha convertido en una necesidad en el ejercicio de análisis. Es, sin lugar a dudas, una preocupación importante en la crítica literaria. Preguntarse acerca de la recepción, hace medio siglo se hubiera considerado como una extravagancia, pero ahora, los estudios de hermenéutica han destacado la importancia del lector, evidenciando que el texto literario no es tan autónomo como se presumió por tanto tiempo. Son muchos los autores que han buscado en la teoría de la recepción, la razón de ser de la obra literaria, Roman Ingarden, Stanley Fish, Michel Riffaterre Wolfgang Iser, Paul Ricoeur, Umberto Eco, Hans Georg Gadamer y el propio Gerard Genette, entre otros. Naturalmente que resulta imposible tratar de empatar sus teorías o tratar de manejarlas en las contingencias que se dan entre ellas, por eso consideramos pertinente trabajar sólo con un teórico, desde luego sin pasar desapercibida la importancia de los otros mencionados. De los estudios de estos autores se han descubierto distintas posiciones lectoras: “El lector implícito” de Iser, “El lector modelo” de Eco, o “El lector informado” de Stanley Fish. En ellos se fundamenta la necesidad de hacer énfasis en la

concepción receptiva, a partir de una serie de características que son determinantes para la interpretación del texto literario. Por eso, el intento de dialogar con sociólogos, economistas, psicoanalistas, escritores o estudiosos de la literatura, parece que permite un acercamiento más profundo a la obra de Borges

No hay que descartar que sea ocioso el intento de demostrar (porque ya otros lo han hecho) que desde los primeros relatos de Borges existe la intención de plantear una poética del lector. Sin embargo, se debe reconocer que no lo es la empresa de mostrar cómo el mismo texto se va escarapelando a los ojos del lector y le va descubriendo otros aspectos que, en un primera lectura, ya estaban presentes, pero que él, (el lector) en su prisa o distracción, no pudo captar.

En estas condiciones, no resultará excepcional que el quinto lector deba volver a las primeras lecturas y se pregunte ¿cómo pasó desapercibido aquello que era tan evidente? o, ¿qué elementos necesitaba él como lector para entender eso que otros, más versados o con mayor experiencia lectora, juzgan tan elementales en la cuentística borgeana?. Incluso, en esas condiciones y siguiendo una trama infinita ¿cuándo podrá este lector presumir que se encuentre frente a la última lectura de Borges?.

Es necesario reconocer que no se habla de un escritor estático, de esos que son el epígono de una corriente, pero que pasan al olvido toda vez que la corriente fue desplazada por otra más moderna y entonces pasan al estante de los "típicos representativos de una época", que sólo tienen justificación en la necesidad académica de abordar la obra literaria desde una perspectiva historicista (es difícil asumir esta postura, pero basta abrir una historia de la literatura para constatar que así se les trata). Borges es un escritor intemporal ¿o atemporal? cuya obra será perenne como la hierba, porque siempre tendrá justificación en los ámbitos humanístico y estético, un hombre hecho de y para la literatura, cuyos amigos y conocidos se asombraban de que no hablara de otra cosa que no fuera literatura.

El primer objetivo de esta investigación está cifrado básicamente en la posibilidad de dialogar con la obra narrativa de Jorge Luis Borges: cinco libros de cuentos, que se escribieron en poco más de cuatro décadas y que muestran cinco etapas diferentes en la obra de este autor, aunque haya constantes que vinculan estos cinco libros. Asimismo, se pretende establecer un diálogo con cinco estudiosos de la obra borgeana, que en diferentes momentos aportaron una visión plural, producto de una investigación, una teoría y sobre todo una posición frente a esta obra. La narrativa de Borges, vista

también por estos críticos y estudiosos, representa una proyección diversa, con posiciones que no sólo son diferentes, sino encontradas en lo que al fenómeno literario se refiere y a la preocupación por esta obra.

Los estudios que se trabajaron en esta investigación aparecieron en un espacio de casi cincuenta años: *Borges y la nueva generación* (1954), de Adolfo Prieto; *Jorge Luis Borges* (1955), de José Luis Ríos Patrón; *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1957), de Ana María Barrenechea; *Borges o la coincidencia de los opuestos* (1987), de Estela Cédola y *Una morfología de los cuentos de Borges* (1990), de Mary Lusk Friedman. Hay una distancia de casi tres décadas entre los libros de Ana María Barrenechea y Estela Cédola, y en ese lapso aparecieron estudios trascendentes respecto a la obra de Borges. Sin embargo, aunque no son menos importantes, no cumplían con las expectativas que exigía este trabajo, por ello decidí que podría tomarlos como un apoyo al mismo.

A través de estas “Cinco lecturas” se puede demostrar cómo, a pesar de que los textos del escritor argentino se van reinventando, las premisas iniciales de su poética permanecen, sólo que en su momento la crítica no las apreció. Es inapelable la afirmación de María Luisa Bastos (*Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*) acerca de que no existía un aparato teórico que permitiera penetrar en la obra literaria del autor, por lo que los críticos se enfrentaban a su obra, desde perspectivas más contextuales que textuales. Fueron dos acontecimientos los que contribuyeron a que la crítica argentina manifestara una preocupación más sustantiva en torno a la obra borgeana. El primero se dio a principios de la década de los cuarenta, cuando los integrantes de la revista *Sur* se manifestaron en contra del jurado que no le otorgó el Premio Nacional de Literatura. El segundo nació en la controversia del antiperonismo de Borges y su obligada renuncia al precario puesto en la Biblioteca Miguel Cané. Fue entonces cuando la crítica empezó a ocuparse de él y de su obra con mayor ahínco.

Ya para esos años, quien ejercía la crítica literaria estaba obligado a dedicar unas páginas, a favor o en contra de Borges, aludiendo, primero a las posiciones política o ideológica del autor, y posteriormente a su obra. Hasta entonces las revistas se llenaron con algunos trabajos que apuntaban a lo que posteriormente conoceríamos como “las constantes y las obsesiones borgeanas”. No resulta gratuito que al principio de la década posterior se publicara el primer libro dedicado a la obra de Borges, y casi al final de la misma, uno de los estudios más significativos al respecto, debido a la pluma de Ana

María Barrenechea. Son determinantes estos acontecimientos porque obligaron a la crítica a voltear al pasado para revisar la obra prima de Borges y convencerse de que las premisas iniciales de este autor no habían perdido su consistencia, más bien, los libros escritos por él en la década de los cuarenta habían reafirmado las obsesiones originales que constituían su poética.

En los últimos textos narrativos, *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1975), estas obsesiones continuaron. Prueba de ello es el relato titulado “El Congreso”, (*El libro de arena*, 1975), en el cual el autor plantea la posibilidad de reunir a un grupo de gente que se interesa por la edificación de un mundo “ideal”, pero que finalmente fracasa (como en “Tlön, Uqbar, Orbis-tertius”). Borges afirmó en muchas ocasiones, cuando se refería a “El congreso”, que era su mejor cuento. Aunque ciertamente había dicho lo mismo respecto a “El sur”, “Pierre Menard”, “El Zahir” y “La intrusa”. Sin embargo, para algunos de sus críticos, María Esther Vázquez, entre otros, “El congreso” es la culminación del proyecto iniciado varias décadas atrás en “Tlön Uqbar Orbis Tertius”.

En una lectura cuidadosa del prólogo a *El informe de Brodie*, se podrá ver cómo el autor sugiere delicadamente que “ese libro estará alejado del relato fantástico”, porque es “un libro realista”. Ante esta aseveración, el lector espera la renuncia a los intrincados laberintos de sus libros anteriores y a las obsesiones idealistas y panteístas, (obviamente eso no es cierto y para muestra basta leer el cuento que da el nombre al volumen).

Sin embargo, bastaría repasar el libro que escribiera cinco años después (*El libro de arena*) para alcanzar la certeza de que, en el mejor de los casos, sólo fue una tregua buscada por Borges, quizás para tranquilizar a la crítica. James Woodall ha dicho respecto a *El informe de Brodie* que:

Fue escrita, según Borges porque mucha gente estaba imitándolo y entonces trató de imitarse él mismo. Cinco años después apareció *El libro de Arena* una colección que, comparada con el resto de las obras de ficción de Borges, parece algo fatigada, como si hubiera sido tomada en préstamo del propio Borges⁴

Esta reiteración de temas y obsesiones en la obra borgeana ha provocado comentarios como el de Ernesto Sábato, quien afirma:

Quando se hace una excavación en la obra de Jorge Luis Borges, aparecen fósiles dispares: manuscritos de heresiarcas, naipes del truco, Quevedo y Stevenson, letras de tango, demostraciones matemáticas, Lewis Carroll,

⁴ James Woodall, *El hombre en el espejo del libro*, La vida de Jorge Luis Borges, p.39

aporías eleáticas, Franz Kafka, laberintos cretenses, arrabales portefíos, Stuart Mill, de Quincey y guapos de chambergo requintado. La mezcla es aparente: son siempre las mismas ocupaciones metafísicas, con diferente ropaje: un partido de truco puede ser la inmortalidad, una biblioteca puede ser el eterno retorno, un compañero de Fray Bentos justifica a Hume. A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o con el falso Basíledes.⁵

Aunque el juicio de Sábato tiene lugar mucho antes de la aparición de los textos utilizados en esta investigación, es pertinente porque al final el destino de Borges estaba cifrado en edificar una literatura que apuntara a la intertextualidad.

El segundo objetivo de este trabajo consiste en mostrar la forma como la obra de Borges representa una intertextualidad en diferentes modalidades. Aunque la intertextualidad se encuentre bien definida en la obra de Borges, ésta detenta otras características importantes que han sido omitidas o soslayadas por la crítica. Hipertextualidad o hipotextualidad con respecto a otras obras y a la borgeana; nuestro escritor siempre va a citar a otros autores que le precedieron y cuya obra va a ser determinante para entender lo que él cuenta.

Reales, o ficticios, estos “inventores de ficciones” han alcanzado carta de existencia en la pluma de Borges y él se escudará en ellos para asumir, más que una postura genial de escritor creador o inventor de ficciones, la de un *humilde lector*, como lo manifiesta en el prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* en donde afirma:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis lecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego.⁶

Con esta investigación también se pretende mostrar cómo el asiduo lector y puntual reseñista de libros de ficción que fue Borges, se convirtió de pronto en un “hacedor de ficciones”, porque ha dicho Sacerio Garí (*Borges, una literatura intertextual*, Universidad de Yale, USA) que los textos que Borges reseña en su primera época, son las obras que no alcanzó a escribir o la posibilidad ficticia que le sugieren los libros que iba leyendo. Luego entonces, la lectura y la escritura para Borges constituyen un acto de comunión entre alguien que, en un lugar indefinido o inexistente, y en algún momento que se fue para siempre, concibió un texto porque tenía la certeza de que otro, sin importar tiempo o espacio, iba a leerlo. ¿Cómo demostrar que el primero no sea una

⁵ Ernesto Sábato, “Los relatos de Jorge Luis Borges”, en Alazraki, ob. cit. pp. 69-74.

⁶ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, p.289.

circunstancia en la vida del segundo? o que el destino, antes de que cada uno de ellos viera la primera luz, ya les tenía deparado ese encuentro.

Emir Rodríguez Monegal ha dicho que si Borges reconoce que la ficción ya existe porque fue creada por otro escritor, también ficticio; él, Borges sólo se reduce a comentarla bajo la humilde apariencia de nota bibliográfica o necrológica. Recordemos lo que el propio Borges escribía en *El Hogar* (junio, 1939), “Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción”. Si bien todo esto puede probar que en la poética de Borges siempre estuvo bien definida la idea del palimpsesto, creo que debemos voltear hacia el comportamiento del lector y su relación con la escritura, no importa si éste es un crítico, académico o sólo un aficionado.

La experiencia lectora de Borges es infinita porque de ella nace la escritura, por lo menos, la pasión por reproducir, a través de la palabra escrita, el relato que se escuchó. Puede verse con cierta frecuencia, cómo sus personajes se convierten en narradores de una segunda y hasta una tercera historia. Asimismo, todo lector medianamente acucioso observará que cada uno de sus textos se va pareciendo al que le precede y éste al anterior. Aunque el inicial se vea cada vez más lejano, nunca se borra del todo, amén esto de que en algunos textos reaparezcan personajes o se definan situaciones que inicialmente quedaron inconclusas, como es el caso de “La historia de Rosendo Juárez”, (*El informe de Brodie*, 1970), que cierra el relato de “Hombre de la esquina rosada” (*Historia universal de la infamia*, 1935), descifrando además el enigma de por qué Rosendo Juárez, “El Pegador”, se acobarda frente a Francisco Real, “El Corralero”; el primero explica su decisión con una sentencia que contribuye al mosaico de frases célebres que le atribuyen a Borges, pero que salen de sus personajes: “Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica”. Así afirmará categórico a Luis Irala, cuando éste se queja de que la mujer lo dejó y se fue con otro.

La distancia que en años separa a los dos libros rebasa las tres décadas, si tomamos en cuenta que *Historia Universal de la infamia* apareció en 1935 y *El informe de Brodie* en 1970, veremos que más de treinta años apenas son suficientes para poner una reflexión en un lector que quizás ya había olvidado el texto primero (o que tal vez ni siquiera lo conocía); también es una muestra de continuidad narrativa y quizás testimonial, pues en ambas historias aparece Borges como un interlocutor del

protagonista y narrador. Muy a propósito de este comentario Mary Lusk Friedman ha advertido que:

La narrativa de Borges utiliza no sólo los mismos temas sino también las mismas minucias mucho más de lo que cualquier interpretación ha explicado hasta el momento. Algunos de estos detalles -espejos, máscaras, laberintos, etc.- sirven de imágenes que transmiten al lector connotaciones predecibles y constituyen un léxico personal borgiano de símbolos y temas.⁷

Hay también algunos aspectos que aparecen en los textos borgeanos (objetos lugares o personas) que no solo no tienen explicación, sino que jamás vuelven a aparecer, pero éste es un tema que requiere un trato más minucioso, por lo tanto se abordará, con mayor amplitud, posteriormente.

Por otra parte, parece pertinente tomar en cuenta la consideración que hace el propio Borges acerca de su obra. En alguna ocasión, cuando una estudiante le comentó que encontraba una gran semejanza entre un poema y un cuento suyos, nuestro escritor, con la sonrisa plena que siempre tenía a la mano cuando se trataba de una dama, le contestó que toda su obra estaba constituida por seis o siete temas máximo y por lo mismo no era extraño que éstos se repitieran constantemente.

Todas estas obsesiones que parecieran obedecer sólo a la idea de reafirmar una gran obsesión o un tema capital, son para Gerard Genette una proyección más profunda: mostrar que todas la literaturas pertenecen a un solo autor, que el escritor sólo se da a la tarea de leerlo y recrearlo. A Borges no le preocupa si este escritor sea el autor que dictó a varios escribanos *Las mil y una noches*, Stevenson, De Quincey, Kipling o el propio Borges.

El método en que se apoya este trabajo se cifra en los textos de Gerard Genette, de los cuales el más destacado es *Palimpsestos -la literatura en segundo grado-*. En este extenso estudio, que bien pudiera ser entendido como la historia de las diferentes formas en que la literatura se ha retratado en la literatura sólo para evitar su extinción, el autor plantea cinco tipos de intertextualidad que a continuación voy a enunciar.

1. La que explica la copresencia entre dos o más textos, que se vincula con la presencia de un texto en otro, esto es, cuando el lector percibe la relación entre una obra y otras que le han precedido y que para Riffaterre sería el intertexto. Para Genette esta forma de intertextualidad puede darse como una cita en que se alude al texto anterior, aunque advierte que puede ser también sin referencia, asimismo,

⁷ Mary Lusk Friedman, *Una morfología de los cuentos de Borges*, p.15.

- como un plagio, en que se manifiesta una copia del texto anterior, aunque no declarada.
2. La relación menos explícita que el todo formado por una obra literaria mantiene con su paratexto, aunque Genette reconoce que el término "paratexto" es casi convencional, ambiguo o hipócrita, se entiende que se utiliza para designar aquel texto que sirve como modelo de inspiración. Aquí se refiere a títulos, subtítulos, referentes, notas, advertencias, etc.
 3. La metatextualidad, que generalmente hace alusión al comentario, entendida como la relación que une a un texto con otro que habla de él sin citarlo, convocarlo o nombrarlo. Con esto se refiere Genette a la relación crítica .
 4. La hipertextualidad, que para Genette es el más importante y que consiste en la relación entre un texto "b" (hipertexto) con un texto "a" (hipotexto) obviamente anterior. En esta relación, el texto "b" se injerta en el "a", sin que lo comente, pero que no obstante, no podría existir sin él. La importancia de la hipertextualidad, a decir de Genette descansa en el metatexto, tiene una pretensión "transformadora" que, aunque el propio autor reconoce que el término es provisional (su nominación), se puede pensar en la posibilidad de que un texto "agregue a otro que le precede", no que lo cierre o lo concluya, pero, y esto es lo más importante, que le pueda plantear ante el lector diferentes perspectivas.
 5. La architextualidad se trata de una relación que articulan los paratextos: títulos, o subtítulos o clasificaciones que tienen más relación con la taxonomía de la literatura (poesía, relato, novela, etc.).

En la obra de Borges, sobre todo en la prosa, lo más común es que aparezca con el nombre de relato lo que parece un ensayo, o hablar de ensayo cuando en realidad se está haciendo un cuento, aludir a un autor que no existe o apoyar una tesis en un libro también inexistente, incluso, insertar un ensayo dentro de un cuento o un pequeño relato en un ensayo. Considero que estas recurrencias a las que Genette da poca importancia, son determinantes para entender la obra de Borges, pues en no pocas ocasiones ha sido acusado de hacer uso de la literatura para expresar sus ideas metafísicas o a la inversa, de utilizar la metafísica al servicio de la literatura e incluso, los críticos se preguntan a menudo por qué Borges se da a la tarea de poner en sus personajes o en sus narradores disertaciones sobre metafísica, teología o religión.

Es bien sabido, por otra parte, que en los textos de Borges es determinante la alusión que se hace, en el título, a lo que va a enfrentarse el lector, sin importar que este propósito sólo sea el inicio de una trampa del escritor. Esta actitud constituye una de las obsesiones borgeanas, de aludir con sobrada consistencia a otros textos y autores, sin angustiar al lector porque éstos hayan poseído una acta de nacimiento o una ficha en algún directorio.

El acceso a la obra literaria está dividido en dos grandes vertientes, la primera está llena de libros y autores que registra la historia de la literatura. Estos, cabalmente fichados y endurecidos por el estudio; cronológicamente ordenados en corrientes, escuelas y estilos, geográficamente ubicados en una Historia Universal de la literatura. En la segunda fase, se ubican los autores anónimos que no han sido socorridos por los estudiosos y que para algunos críticos, ni siquiera existieron.

Los primeros autores se consolidan en los mandatos escolares, por ello no tienen que sufrir la duda o el regateo que se haga al sitio que ocupan en la literatura. En cambio, los autores y las obras de la segunda vertiente, forman un ejército de invenciones, creaciones y formulaciones arbitrarias y caprichosas. Estos le deben la vida a la genialidad de un escritor que decidió poner algo de ficción a esa enjuta historia de la literatura. En esa segunda lista de autores surge una gama de personajes y obras, es ahí en donde podemos ubicar a Mir Bahadur Alí, autor de la novela *Acercamiento a Almotásim*, novela que Borges tuvo que inventar para reseñarla.

Es imperativo hacer este tipo de aclaraciones porque finalmente uno de los postulados que pretende sostener este trabajo es que Borges juega a enloquecer al lector, porque en sus textos narrativos desfilan una serie de personajes que pudieron existir, pero que, tocados por la ficción, alcanzan niveles inimaginables. Incluso, en algunos relatos se da, en los primeros renglones, la pauta final y tiende la interrogante hacia el relato, pero cuando éste concluye, el lector se percata de que tiene la misma incertidumbre que lo acompañaba al principio. Basta aludir a “El espejo de tinta” (*Historia universal de la infamia*) para observar cómo en los diez primeros renglones, en que se habla de la muerte de Yakub el doliente, que sucedió en el día catorceno de la luna de Barmajat en el año de 1842..., también se conjetura si el rey murió a manos de su hechicero o si su muerte fue natural, ya que “le decían el Doliente”. La única certeza que entrega Borges es la que proviene de la historia y que sella con la frase “La historia sabe...”, lo que sigue es categórico e inapelable; la duda aparece cuando continúa:

“Algunos insinúan que el hechicero Abderráhmen El Masmudí (cuyo nombre se puede traducir El Salvador del Misericordioso) lo acabó a puñal o a veneno...”. Borges maneja dos verbos “saber” e “insinuar” que si bien no son opuestos, resultan totalmente contradictorios a la hora de emitir un juicio acusador; lo son asimismo los sujetos: “la historia” y “algunos”. Mientras el primero es definido y categórico, el segundo lo es totalmente ambiguo y por lo tanto dudoso. Esto sólo se entiende a la luz del juego borgeano, de tender una trampa al lector, planteando un enigma que presuntamente el cuento va a descifrar. La interrogante es ¿cómo murió el rey? para esto, el primer narrador que utiliza Borges le cede la palabra al hechicero, a partir de una supuesta conversación que tuvo el capitán Richard Francis Burton con el hechicero en el año 1853 y cuenta que le refirió “lo que copio”. Testigo presencial de la muerte e incluso el principal responsable, el hechicero relata la historia, que es la parte medular del cuento y cuando ésta concluye la resolución del enigma queda pendiente. Parece que Borges se entrega y entrega al lector a la suspicacia y a la especulación, pues éste, el lector, no sólo no tiene la certeza del suceso, sino que ahora es también parte de la conjetura.

Esta minúscula introducción sirve para invitarnos a compartir el testimonio/relato, pero también para interesar al lector en el cuento. Es propiamente el principio de la ficción y la poética borgeanas, pues es evidente que se aprovecha de un texto cuyo final es una incógnita para sumergir al lector en otro semejante.

Asumiendo el papel de “lector ingenuo” se puede creer que el enigma va a ser descifrado. No obstante, cuando el hechicero termina su relato/testimonio, quedamos en las mismas, incluso podemos conjeturar que el rey al que llamaban “el Doliente” se suicidó o murió de un paro cardíaco, ocurrencia feliz de algunos médicos que así pretenden enmascarar su incapacidad.

Con este ejemplo también se puede demostrar que a Borges le interesa menos el desenlace de la trama que se plantea en sus relatos, que la arquitectura de los mismos. Esta es aprovechada para elaborar una serie de planteamientos teológicos, metafísicos o filosóficos, con la certeza de que el lector, interesado más en la historia, no les prestará la atención que merecen sino hasta una lectura posterior. En última instancia, Borges enuncia el final sólo como una provocación al lector. Quizás como una advertencia de que la parte esencial del relato no descansa en la forma como la intriga se resuelve,

(recordemos que Barthes llama intriga a la temática y fábula a la historia)⁸ sino en la propia textura del cuento, esto es, en la manera como el escritor va tejiendo esa enorme red de palabras en que debe quedar atrapado el lector. Luego entonces, debemos asumir que para Borges el lector, más que importante por ser la parte receptiva del relato, constituye un cincuenta por ciento de éste, pues un cuento no sólo es la capacidad de contarlo, también de percibirlo.

Estas razones obligan a apoyar esta tesis, además del libro y los postulados de Genette, en otros autores que no se pueden descartar, toda vez que han contribuido a la crítica literaria en nuestro tiempo, y cuyos estudios menifiestan una inquietud respecto a las funciones o poética del lector.

En lo referente a la obra que han edificado los estudiosos de Borges y que ya constituye una biblioteca respetable, son insoslayables los trabajos de los siguientes autores: Ana María Barrenechea, Jaime Alazraki, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Flores y otros que han seguido muy de cerca la obra borgeana, como Jaime Rest, Estelá Cédola, Saúl Sosnowski, Juan Nuño y Mary Lusky Friedman, sólo por mencionar algunos. De la misma manera, sería imperdonable omitir los estudios biográfico/literarios, que se deben al propio Emir Rodríguez Monegal, Alicia Jurado, Roberto Alifano, María Esther Vázquez, James Woodall, Marcos Ricardo Barnatan y Volodia Teitelboim (también entre otros). Deben tomarse en cuenta también los trabajos de entrevista, tan controvertidos, pero que, de alguna manera nos han mostrado el rostro más público de Borges. Entre las entrevistas más famosas se pueden contar las realizadas por periodistas y escritores como Ronald Christ, Georges Charbonnier, María Esther Vázquez, Ernesto Sábato, Antonio Carrizo y Fernando Sorrentino.

Las lecturas aludidas en este trabajo constituyen la obra narrativa de Borges. No obstante, resulta difícil precisar cuáles son los cuentos o ensayos más citados. Aunque suene presuntuoso, se tomó, indistintamente, material de todos los libros de cuentos que Borges escribió. Esto, amparado en uno de los postulados que sustenta este trabajo, que como ya se advirtió, descansa en la posibilidad de demostrar que, desde los primeros textos narrativos de Borges ya se manifiesta una poética. Los primeros relatos de Borges aparecieron en la revista *Crítica*, entre 1933 y 1934, y posteriormente fueron reunidos en un volumen titulado *Historia universal de la infamia* (1935), en cuyo

⁸ Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, Bs., As., Editorial Tiempo Contemporáneo, 1966, 207 pp.

prólogo afirma el propio Borges que los textos reunidos en ese volumen son el producto de sus relecturas y que sobre los ejemplos de magia, no tiene otro derecho que no sea el de traductor y lector. Este es el principio de una poética que incluso ya se muestra en algunos textos de otro volumen de ensayos titulado *Discusión* (1932); asimismo se debe hacer énfasis en que Borges va a permanecer fiel a esta poética hasta su último volumen de cuentos que es *El libro de Arena* (1975).

Esta aclaración debe ser suficiente para mostrar que resulta casi imposible amparar un trabajo de esta naturaleza en un solo libro o tomar algunos relatos como modelo. Se debe advertir, sin embargo, que todo lector tiene sus preferencias y por lo tanto se justifica el derecho a privilegiarse en la selección, además de que esto permite abundar en algunos cuentos o ensayos que han tenido mayor significado en la vida de quien esto escribe. Esto, sin descontar aquellos relatos que han sido más socorridos por la crítica. Sólo a esta circunstancia y casi involuntaria actitud de lector, se debe quizás que unos cuentos sean más trabajados que otros.

Finalmente, como hay tantas versiones de la obra borgeana, se utilizan las *Obras Completas*, publicadas por EMECÉ, (1974), el segundo volumen de las *Obras Completas* publicadas por esta casa editorial (1989) que abarca desde *El libro de arena* hasta *Los conjurados* (1975-1985) y *Las Obras Completas en colaboración* (1979), de la misma editorial, las cuales citaré, en lo sucesivo, como OC, precediendo el libro al que pertenecen el cuento, el poema o el ensayo, los cuales mencionaré con las abreviaturas siguientes:

Al= *Aleph*

CSM= *Cuaderno San Martín*

Co= *Los conjurados*

Di= *Discusión*

ED= *Ensayos dantescos*

EC= *Evaristo Carriego*

ES= *Elogio de la sombra*

Fi= *Ficciones*

FBA= *Fervor de Buenos Aires*

Ha= *El hacedor*

HE= *Historia de la eternidad*

HUI= *Historia universal de la infancia*

HN= *Historia de la noche*

In= *Inquisiciones*

IA= *Idioma de los argentinos*

IB= *Informe de Brodie*

LA= *Libro de arena*

LE= *Luna de enfrente*

NCBD= *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*

OT= *El oro de los tigres*

OI= *Otras inquisiciones*

LSI= *Libro de los seres imaginarios*

SN= *Siete noches*

MZF= *Manual de zoología fantástica.*

Como se puede observar, en los libros seleccionados, predominan los que están en prosa, pues esta investigación se aplicó básicamente a los ejercicios narrativos y a algunos ensayos de Borges. De esta manera, aunque originalmente se hablaba de Cinco lecturas de Borges: (1. *El lector ingenuo*, 2. *El lector descuidado*, 3. *El lector seducido*, 4. *el lector convencido* y 5. *El lector perseguido*) y éstas correspondían a la par, a la forma como evolucionaba la escritura de Borges y de qué manera esta evolución se reflejaba en el lector, es necesario reiterar que no necesariamente la evolución debe ser cronológica, por ello se utilizan indistintamente los textos que se escribieron en los inicios de la carrera de Borges y los que aparecieron al final de ésta, sin importar en qué lector están grabados. Los lectores entonces, se clasifican de manera arbitraria, pero el orden obedece a que en cada uno de los estudios que se trabajan en esta investigación, se muestra una mayor profundidad en el análisis que nos conduciría (en un futuro trabajo) al Lector enloquecido, aquél que llega, quizás sin proponérselo, a formar parte integral en los cuentos de Borges.

El trabajo está constituido por cinco capítulos y una introducción, en la que se enuncia la teoría de Gerard Genette, posteriormente abordan los lectores citados anteriormente.

Nunca se descartó la posibilidad de que al final de esta investigación quien la realizó llegara sólo a la pregunta que se hace Sábato respecto a que si la obra de Borges no constituye un autoplagio recurrente, pero esta certeza, si es que así lo fuera, también

obligaría a la pregunta si no es éste el destino de la obra literaria. Debo decir que, por lo menos, para algunos teóricos como es el caso de Gerard Genette, eso es la historia de la literatura, sólo que ese plagio no se llama así, sino paratexto, metatexto, hipertexto, hipotexto, architexto y, en todo su conjunto constituye lo que se conoce como intertextualidad. Esto es, los lectores asiduos, no pueden evitar las constantes referencias que en un texto se hace de otro y entre ambos de un tercero.

De ninguna manera se descarta la posibilidad de que al realizar un trabajo de esta índole, el investigador se extravíe, sea en los precursores de Borges o en quienes, de alguna manera se han ocupado del escritor argentino. Los caminos de la literatura son infinitos. Tal vez termine aficionándome a Marcel Schwob, Tomás de Quincey, Stevenson Chesterton, Dante Kipling, Milton, Cervantes, Kafka..., todos ellos han sido piedras angulares en el camino que permite entender mejor la pasión borgeana por la lectura y la escritura. Lo paradójico es que la mayoría de estos escritores llegaron a mí por conducto del propio Borges. Así, asumo que si el fin de esta jornada, el trabajo no resultara significativo, los medios bien merecen la fatiga y las presiones que me han acosado durante más de una década.

A continuación se explicará la teoría de Gerard Genette bajo cuya óptica se muestra la obra borgeana.

BORGES FRENTE A LA TEORIA DE GERARD GENETTE

Abundan las afirmaciones en torno a la obra de Borges que apuntan que éste se repite constantemente en cuanto a la temática que tratan sus cuentos, sus ensayos y su poesía. En los años cincuenta Ernesto Sábato se preguntaba si Borges no estaba condenado a plagiarse a sí mismo. El propio autor afirma que un momento clave en la historia de sus obsesiones empezó cuando vio en el Museo del Prado *Las Meninas* de Velázquez y se percató de que las autoridades habían instalado enfrente un espejo con la idea de continuar las magias de la prolongación infinita ("Cuando la ficción vive la ficción", *El Hogar*, 2 de junio de 1939). Un espejo que refleja a otro que a su vez lo está reflejando, hasta el infinito. Agrega Borges que este es el modo de proceder de la literatura: interpolar una ficción dentro de otra ficción, al grado que el lector no pueda percibir cuál fue primero. Esta sería también una forma de interpretar la historia de la literatura, porque en última instancia, la literatura es una máquina infatigable de hacer literatura. Cada obra tiene sus engendros y a su vez, cada obra le da vida a otras que engendrarán nuevas obras.

El lector no puede percatarse de cuáles fueron los primeros libros. Necesariamente debe recurrir a una historia de la literatura que lo ubique en el tiempo y en el espacio. Tampoco podrá entender cómo se inició este caótico proceso.

Repetir lo que otros han hecho, edificar una obra literaria sobre los escombros de otras obras y, en última instancia, plagiar a otros y autoplagiarse, parecen ser los términos técnicos y desafortunados en el quehacer de la vocación literaria, aunque no lo sean en el estudio de la literatura, que con mucha frecuencia se subordina a reglas, conceptos y directrices, que se rigen por un momento o una corriente.

La intertextualidad, por otra parte plantea, como una teoría, la posibilidad de que un texto repita otro anterior (aunque esta repetición no se dé en el sentido lato de la palabra), asimismo, las diferentes formas en que marcas o vestigios de un texto se ven reflejadas en otro.

De estos principios, aparentemente básicos y quizás elementales para los conocedores, nace la teoría de Genette, él dice que a primera vista la obra crítica de Borges parece poseída por la idea de los paralelismos, pero luego de una serie de reflexiones agrega que el gusto por los paralelismos en Borges responde a una idea más amplia y que se enfoca a relacionar todas las obras literarias bajo la pluma de un solo autor que sería intemporal y anónimo⁹.

La obra de Genette plantea cinco tipos de relaciones transtextuales, mismos que a continuación enuncio e intento explicar.

1. La intertextualidad. Así mencionada por Julia Kristeva y que le sirve a Genette para establecer el paradigma terminológico, pues finalmente ubica en esta forma a toda relación entre una obra literaria con otra que le precede. La relación intertextual se entiende pues como la copresencia entre dos o más textos. Es la forma más evidente de que en un texto se registre la presencia de otro anterior. Acaso, afirma Genette, "Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita"¹⁰. Precisada o no, existe la referencia. De esta manera, se puede aludir en un texto a la paciencia de Job o a la astucia de Ulises (Genette utiliza otros ejemplos, pero la idea es la misma). ¿Cuántas veces, cabe preguntarse, aparecen en los textos de Borges los personajes obsesionados y perseguidos por un objeto o el hombre que crea a otro hombre que después atentará contra él?

⁹ Gerard Genette, "La utopía literaria", en Jaime Alazraki, ob. cit., p 208.

¹⁰ Genette, ob. cit. p. 10

El riesgo aquí, advierte Genette, es que las alusiones puedan parecer absurdas o sin sentido para quienes desconocen los referentes de *La Biblia* o *La Iliada*. En esta propuesta se destaca la alusión que en un texto se hace de otro. El lector detectará pues en una lectura las formas en que se hace referencia al texto anterior, y con la cual está plenamente relacionada. Para el lector resultará comprensible pensar que en este caso el escritor está buscando un apoyo cultural, un paradigma de comportamiento, de situación o simplemente un ejemplo. Para Genette la intertextualidad es tan importante, que sólo a través de ella se descubre la “significancia” (la lectura literaria) del texto, que proporciona una multiplicidad de sentidos de la obra literaria, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, sólo produce un sentido. La restricción que, a decir de Genette plantea esta relación, se debe a que Rifattere apunta su teoría más al detalle de la obra (el orden de las microestructuras del texto) que a la obra en su conjunto o estructura.

2. El paratexto. Aquí la relación es menos explícita (o menos obvia) pues las referencias se hacen a partir de títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, ilustraciones, notas al margen, epígrafes, advertencias prólogos, epílogos etc. Asimismo, notas a pie de página, fajas sobre cubierta, ilustraciones u otro tipo de señales o marcas accesorias que resultan evidentes. Estas marcas pueden ser trascendentes en la primera publicación de toda obra y, sin embargo, el autor puede pensar que resultan obsoletas o “estorbosas” en una “publicación más formal” y prescindir de ellas. Genette se apoya en el primer *Ulises* de Joyce, que menciona cómo la “prepublicación” de la novela, que se dio por entregas y cuya edición presentaba, en cada uno de los capítulos, un título alusivo a *la Odisea* en los cuales se ostentaba la relación con el texto de Homero. Sin embargo, cuando aparece el texto publicado, Joyce decide prescindir de todos los intertítulos.

Para Genette, a pesar de su eliminación, estos subtítulos poseen una importancia capital para los críticos. Se podría pensar que no, porque la edición en español, de la novela no los tiene. En ese caso, muchos lectores que recibieron la novela en traducción, e incluso en su idioma original, pero sin subtítulos, podrían pensar que éstos no existen. Aquí cabe una pausa para ponderar determinado tipo de ediciones y las exigencias que de éstas se hacen en los círculos académicos, porque obviamente una

edición limitada en sus alcances y conocimientos, tanto del autor como del contexto en que apareció el libro, restringirá el acercamiento a éstos.

Sólo al hablar de “la historia del *Ulises* de Joyce” estos intertítulos eliminados alcanzarían relevancia, incluso en las razones que tuvo el autor para hacerlos a un lado en una versión que se presumiera como definitiva, lo cual parece imposible.

Finalmente Genette se hace una interrogación que corresponde al orden paratextual, y que debieran hacerse los investigadores y críticos de la novela: ¿forman o no parte del texto estos subtítulos?. Su respuesta es que, en última instancia, los borradores de un texto, también son su paratexto. Esto es, que todo autor que escribe bajo los dictados de la corrección y enriquecimiento del original para sacar a la luz un texto presumiblemente depurado, consciente o inconscientemente está trabajando a la sombra de un paratexto. Pero concluye en que la paratextualidad, generadora de infinitas preguntas, carece de respuestas.

Son diversas y desconocidas las razones que llevan a un autor a poner determinado tipo de inscripciones o datos en su obra, aunque públicamente sean aceptadas o rechazadas, ¿qué sucede con quienes no tienen acceso a esa confidencia?. Se ubicarán sólo frente a una visión parcial de ellas. Así tenemos que preguntarnos por cada uno de los epígrafes que pone Poe a sus cuentos, epígrafes, por lo demás, alusivos a obras que por lo regular son desconocidas para el lector común y corriente, pero que resultan invaluable para los estudiosos del escritor norteamericano, pues tienen un alto significado en el relato.

En Borges podemos observar que es casi una manía coronar los textos narrativos con un epígrafe que alude a una obra que no siempre existió, pero que el escritor debió inventar para explicar o justificar la paternidad de su texto. En otras ocasiones, como en “*Deutsches Requiem*”, “El inmortal” o “Los teólogos”, coloca citas a pie de página para aclarar que una parte del texto original es ilegible o éste tiene alguna mutilación. Incluso, se dan los casos en que Borges cita textos altamente reconocidos como *La Biblia*, pero cuya mención carece de existencia, por ejemplo, en “La intrusa”, que lleva una cita del libro *Reyes* y que el curioso y el estudioso pueden buscar a sabiendas de que no tendrán éxito¹¹.

¹¹ Julio Woscobinic (*El secreto de Borges*, Bs. As., TRIEB, 1998) ha afirmado que Norman Thomas di Giovanni interpelló varias veces a Borges respecto a esta arbitrariedad y Borges contestó que en realidad se refiere al Segundo Libro de Samuel, citado en algunas Biblias como de los Reyes. Di Giovanni le inquiriere entonces, el porqué de esa anotación que confunde, a lo que Borges contestó que Reyes es una

En última instancia, lo que resulta bastante claro es que el paratexto se manifiesta como una marca material cuyo sentido o relación se sugiere, aunque no sea evidente.

El tercer tipo de intertextualidad, que Genette llama metatextualidad se da cuando un texto se une a otro a través del comentario sin citarlo o nombrarlo directamente. Aunque Genette no se extiende mucho en este renglón, se refiere a las pistas que deambulan a manera de símbolos o marcas culturales, psicológicas o religiosas en un texto, pero que tienen su base en otro, sin importar que se le tome para criticarlo o evidenciarlo. Aunque si lo tomamos literalmente el término metatexto nos remite a todos los aspectos que de alguna manera se encuentran más allá del texto, sin que esto signifique que no tienen relación con éste. Ahora, sin olvidar que para Genette la metatextualidad es por excelencia la crítica, se deben buscar nexos más sólidos entre la obra y la crítica. Por ejemplo, cómo un autor puede hacer alusión a un texto, más o menos prestigiado, sólo para mostrar sus fallas. Esto que hacía a menudo Voltaire para evidenciar la poca consistencia de algunas obras que se consideraban infalibles, y que el autor francés apuntaba a la ironía o la burla despiadada, sobre todo cuando esta referencia se hacía en torno a los libros sagrados, concretamente a *La Biblia*. En la actualidad existen obras como *El evangelio según Jesucristo*, *El nombre de la rosa* o *La última tentación de Cristo* en las cuales José Saramago, Umberto Eco y Nikos Kazantzakis respectivamente tocan, sin mencionar directamente, textos clásicos.

El cuarto tipo de transtextualidad es lo que Genette llama la hipertextualidad y que plantea la relación entre un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto). Genette utiliza el término "injetar" para aludir a la forma como un texto se refleja o tiene influencia del anterior. Sin embargo advierte que no siempre los prefijos hiper y meta son afortunados. El hipertexto puede hablar de su hipotexto o hacer referencia de él, aunque las alusiones no sean declaradas ni tenga que citarlo. Además, el hipertexto es necesariamente una obra literaria porque desprende directamente de una obra literaria, sea narrativa o dramática, aunque se pueden dar algunas excepciones. La relación entre hipertexto e hipotexto se da en una operación transformadora. Es

palabra mucho más bella que Samuel. Sin embargo, con esta aclaración se comprende perfectamente el epígrafe en el cuento porque se refiere al presunto amor que había entre David y Jonathan, y a la tristeza que embargó al primero cuando le informaron de la muerte del segundo, que no era su hermano. El versículo dice así: "Angustia tengo por ti, hermano mío Jonathan, Que me fuiste muy dulce. Más maravilloso me fue tu amor Que el amor de las mujeres". *Biblia de referencia Thompson*, versión de Reina Valera, edición en español por The B.B. Kirkbride Bible Company, Inc. Y Edit. Vida, Derfield Florida, USA, 1991, p310.

necesario advertir que el hipertexto puede no nombrar a su hipotexto y no obstante este (el hipotexto) estará siempre presente. Pueden darse acciones semejantes en diferentes lugares y con diferentes personajes. Genette afirma su teoría con las acciones de *La Odisea* trasladadas a Dublin a través de *El Ulises* de Joyce. Se puede pensar en *Romeo y Julieta* como un hipertexto de *La Celestina*, en donde se plantean las pugnas familiares y las relaciones amorosas obstaculizadas por estas pugnas, aunque las acciones se suscitan en lugares distintos y bajo condiciones diferentes, tendríamos que afirmar que Julieta es un personaje hipertextual de Melibea. Se puede asumir que los personajes hipotextuales se convierten, con el tiempo, en paradigmas de los que les suceden.

Hay que enunciar unos ejemplos que pueden parecer superficiales y hasta insulsos, pero que resultan significativos.

Por ejemplo, en un relato de Rafael Delgado que se titula "El asesinato de Palma Sola",¹² a través de cuatro capítulos se narra cómo un campesino es asesinado por su esposa y el amante de ésta, asimismo la forma en que la justicia divina le pasa la factura a la adúltera, cuando ésta (eso afirma el personaje) ya no puede más con el remordimiento y, por ello, decide confesar su culpabilidad. Esto sucede siete años después del crimen, precisamente en el momento en que las autoridades daban por cerrado el caso, aduciendo que él o los asesinos se habían salido con la suya. Estamos hablando de un hecho narrativo que data de finales del siglo XIX y principios del XX. En otro cuento titulado, "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar¹³ se cuentan dos historias, en la primera un hombre está leyendo una novela y no puede alcanzar la concentración que la lectura exige; la segunda historia, cuando el hombre se ha posesionado de un momento y una situación propicios para concentrarse en la lectura, cuenta lo que sucede en la novela que está leyendo. Parangono este cuento con el anterior porque en esta segunda historia se relata que dos amantes se citan en una cabaña del monte para finiquitar los planes que llevarán al hombre a asesinar al marido de la mujer.

Es claro que las proyecciones narrativas de Delgado y Cortázar sean distantes, lo es también, hay un abismo entre los autores, pues para el argentino es muy importante el aspecto lúdico, mientras que para Delgado hay, en esta aventura narrativa algo de moralidad. No obstante, se pretende mostrar cómo este tipo de situaciones y de intrigas,

¹² Rafael Delgado, *Obras*, vol., 1 novela, cuento, poemas.

¹³ Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1.

se repiten hasta el cansancio; asimismo, de qué manera estos personajes constituyen paradigmas del comportamiento humano, y por lo tanto reaparecen en distintos textos, autores y épocas. Quizá Cortázar no haya leído a Delgado y menos aún se puede afirmar que se basara en él para darle vida a la segunda historia de su cuento, pero es pertinente afirmar que los temas y los sucesos se encuentran ahí, y son tan semejantes que es plausible la repetición de dos temas a la distancia del tiempo y del espacio.

Caso diferente es la hipertextualidad, sobre todo cuando hablamos de textos que son clásicos y, por añadidura, reconocidos mundialmente, por ejemplo la que se da entre *La Eneida* y *La Odisea*, pues Virgilio más allá de trasladar las acciones de *La Odisea* de Ogigia a Cartago y de Ítaca a Lacio, cuenta una historia completamente distinta, aunque las aventuras que vive su héroe estén inspiradas en la historia que narra *La Odisea*, por lo tanto elabora su epopeya apoyándose en el tema homérico. El hipertexto virgiliano puede entenderse como una “continuación figurada” de *La Odisea*. Es tan evidente esta relación, que se ha aceptado como parte de una imitación. Como si Virgilio imitara a Homero a partir de un modelo que sería la épica.

Es claro que en esta relación mimética entre hipertexto e hipotexto, existen una serie de variantes. Cuando Genette habla de que Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a como lo hace Homero y en cambio Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero, debemos asumir que son dos épocas y dos espacios diferentes y que la de Virgilio se encuentra más cercana a la concepción de la épica homérica. Acaso tengamos que entender, a partir de esta premisa, la idea borgeana puesta en un personaje, Pierre Menard, de crear un Quijote en pleno siglo XX, sólo para demostrarnos que no pueden existir “dos lecturas idénticas”, aunque las lleve a cabo el mismo lector. Nuestro esquema a *La Odisea*, *La Eneida* y el *Ulises* podría quedar de la siguiente forma:

Ulises de Joyce ==> Dice cosas semejantes utilizando una forma distinta a la homérica

HOMERO

La Eneida de Virgilio ==> Dice cosas diferentes utilizando las formas homéricas.

Joyce toma de Homero un esquema de acción y de relación entre personajes que trata en un estilo muy diferente al de Homero. En cambio Virgilio adopta el estilo homérico para plantear una acción diferente, también utilizando personajes diferentes, aunque los

modelos sean los mismos, pues tenemos que aceptar que Eneas es una réplica de Odiseo.

Quedarían pendientes los conceptos referentes a la imitación, la originalidad y la transformación, porque si el estudio de la literatura nos remite a las relaciones hiper e hipotextuales, debemos aceptar que nada en lo absoluto es original (y este es un principio borgeano), se puede sugerir que existe un sólo libro, la gran obra que mencionaban los cabalistas, que es el origen de todos los libros. Por ejemplo, *La Iliada*, que es la referencia más antigua que hemos citado hasta ahora, sería hipertexto de *El Ramayana*, de acuerdo a la antigüedad que se le consigna al texto oriental, y aun a pesar de que Homero no lo haya conocido, podemos consignar una serie de elementos concordantes en ambos textos, mismos que se pueden circunscribir a la tarea que tuvo la poesía épica. Vamos a leer la definición que hace Genette: "Llamo, pues hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*."¹⁴

El quinto tipo, que Genette considera el más abstracto y el más implícito, le denomina architextualidad y comprende una relación no expresada (Genette la llama muda) que cuando mucho articula una mención paratextual (títulos, subtítulos, indicaciones, menciones clasificatorias e incluso omisiones cuya función consiste en no obviar el contenido del texto, por ejemplo anunciar como poema algo que bien pueda no serlo). En no pocas ocasiones se alude a obras que pudieron aparecer como ensayos pero que se publicaron con el membrete de cuentos y acaso se escribieron con la intención de hacer un cuento. Sin embargo la crítica descubrió que carecían de los aspectos más elementales de un cuento. Es este uno de los casos más recurrentes en la obra de Borges, que, como ya he afirmado, inserta en libros de cuentos lo que para la crítica son verdaderos ensayos o a la inversa. Incluso, los cuentos declarados de Borges, poseen una construcción híbrida que permite al narrador adoptar la postura de un monologador erudito o reflexivo y hasta la de alguien que está escribiendo un ensayo. Cuentos como "La lotería en Babilonia", "Examen de la obra de Herbert Quain" y "Las ruinas circulares" (Fi, OC), son ejemplos significativos de esta afirmación, pues tienen la estructura de un ensayo, pero se enuncian como un cuento.

En última instancia esto constituye una preocupación por los géneros, que para Genette son una expresión del architexto, y la predisposición del lector en torno a ellos.

¹⁴ Genette ob. cit. p.17

Siempre existirá un prejuicio lector, aunque no sea declarado, respecto a lo que va a leer. Esta predisposición tiene sus bases en lo que anuncia el texto y en el recurso crítico del lector, es además un derecho que éste tiene de “reprobar” o “aprobar” el producto que está leyendo. Por ejemplo, si le ofrecen un libro de cuentos y resultan ensayos, se sentirá decepcionado. Lo curioso es que si se invierten los papeles, el lector no se mostrará menos engañado.

La obra de Borges es prolífica en estos casos, él gusta de jugar con lo que llama “la superstición del lector” y anuncia, con mucha intención, un cuento cuando en realidad nos pone frente a un ensayo o viceversa. A menudo también, como en el caso de “La obra de Herbert Quain” o “Tres versiones de Judas”, que aparecen en *Ficciones*, pensamos que vamos a leer un cuento y nos encontramos frente a un ensayo fantástico, recordemos lo que afirma Todorov respecto a que “lo fantástico puede ser irreal, pero posible”. Quain, como Pierre Menard y como Mir Bahadur Ali autor de la novela *The approach to Al-Mu'tasim*, pertenecen a esa inmensa lista de escritores inventados por Borges, cuya ascensión a la creación descansó en la idea de que Borges pudiera escribir su vida o reseñar sus libros (también inventados por Borges). En esta forma, si en el prólogo de *Ficciones* Borges alega que más que fatigarse escribiendo libros de quinientas páginas para explayar una idea cuya perfecta exposición cabe en pocos minutos, él prefiere simular que esos libros ya existen y ofrecer una resumen y un comentario. La alusión que hace Borges en este prólogo a otros escritores como Carlyle o Butler no es del todo gratuita. Finalmente la idea de la architextualidad siempre estará presente en el quehacer de reseñar libros imaginarios. Otro ejemplo ilustrativo al respecto se puede ver en un pasaje del cuento titulado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (Fi, OC), en donde se alude a la infatigable tarea de elaborar la enciclopedia de un planeta imaginario. Por supuesto, esta enciclopedia podrá hablar de ese planeta. La categoría de “enciclopedia” obliga al lector a pensar que la invención está más allá de un acto de ficción, porque lo enciclopédico tiende a ser verdadero y autorizado. No olvidemos que los personajes (el narrador Borges y Bioy Casares, parten de una interrogante: ¿de dónde proviene la cita de que “los espejos y la cópula son abominables...”? de una enciclopedia (*The Anglo American Cyclopaedia*). Este es sólo el principio del relato, porque para buscar la región de donde procede el heresiarca que dictó tal sentencia (Uqbar) primero hay que saber en dónde está la enciclopedia, y la encuentran, sólo que mutilada. La búsqueda continúa y, al parecer concluye con la primera parte del cuento,

pues se explica que Bioy dio con la *Anglo American-Cyclopaedia*, pero no había en ella el menor indicio de Uqbar. En la segunda parte del relato, con la historia de Herbert Ashe, se descubre un volumen de esa gran Enciclopedia que tuvo que escribirse para darle vida al mundo de Tlön, que es donde se encuentra la región de Uqbar.

Estos juegos borgeanos han orillado a la crítica a calificar a Borges con el adjetivo de “recreador” de la cultura occidental como si su misión se cifrara en leer y compartir con otros su experiencia lectora, Juan Nuño afirma:

Sin los libros y sin la cultura de Occidente Borges no podría crear. Aun cuando elija temas populares (los orilleros, las riñas, las antiguas guerras), no trabaja Borges con, por así decirlo, modelos vivos, sino con referencias documentales, con personajes de otros escritores, con ideas de otros hombres. Su realidad es una biblioteca, no tan completa como la de Babel, pero ciertamente extensa y variada.¹⁵

Por esta razón, la crítica en torno a Borges, en no pocas ocasiones, ha manifestado cierta molestia porque se siente engañada y agredida pues no puede manejar cabalmente un texto que siente viscoso e inaprensible en su interpretación y análisis. Esta molestia se ha manifestado en severos juicios que califican a Borges como un filósofo que se aprovecha de la ficción para exponer sus teorías o como un creador de ficciones que pretende filosofar a través de ellas, aunque otros autores plantean que esto no es posible, el propio Juan Nuño reitera:

En Platón, su tremenda fuerza literaria se ponía de manifiesto cada vez que se enfrentaba al problema de introducir alguna noción difícil o por nueva o por oscura de suyo. Acudía entonces al recurso del mito: La caverna, El carruaje alado, Er, el Panfilio. Pues bien: estos mitos platónicos son el estricto equivalente filosófico de los relatos borgeanos, de tal modo que si se acepta la audacia de algo así como “la filosofía de Borges”, con igual descaro podría intentar editar una suerte de antología que recogiera los grandes mitos platónicos bajo el título “las ficciones de Platón”.¹⁶

Consciente o inconscientemente, la obra de Borges está inscrita en el palimpsesto, que más que una de las tantas teorías que existen respecto a la literatura, representa toda la vocación creativa de este escritor, quien pensó, casi desde la escritura de su primer libro, que su obra sólo se inscribiría como un agregado a esa gran labor literaria que se viene realizando desde el inicio de los tiempos; por otra parte, que sus aportaciones a la literatura descansaban, más que en el poder de la invención, en la capacidad de “recrear” o sacar a la luz todo el caudal literario sepultado por la soberbia, la

¹⁵ Juan Nuño, *La filosofía de Borges*, p.15.

¹⁶ ob. cit. p.12.

indiferencia o la pereza de la humanidad. Recordemos lo que afirma uno de sus personajes al final de "La noche de los Dones":

Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento. Tal vez lo mismo le pasó a la Cautiva con su malón. Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira. (LA, p. 44).

CAPÍTULO I

EL LECTOR INGENUO

Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofonía y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también. Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien. Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales.

Borges, "La supersticiosa ética del lector".

En éste, que es propiamente el primer capítulo de la investigación, se pretende exhibir al "lector ingenuo", que incursiona en la obra de un gran autor, sólo por el prurito de que "es un gran autor". Este lector se encuentra desolado cuando se da cuenta de que no logró descifrar los enigmas que plantea la obra del escritor; piensa, no sin remordimiento, que no utilizó los recursos adecuados o que su estrategia de lectura no es eficaz. Su reflexión lo lleva a una serie de planteamientos elementales de teoría y crítica literarias; tiene la certeza de que éstas, utilizadas de manera adecuada, acaso habrían logrado de manera más efectiva,

allanarle el camino hacia la comprensión del escritor, pero finalmente piensa que esa lectura que realizó, era necesaria para emprender otras.

Este capítulo está en primera persona porque esa experiencia es la mía y no la puedo adjudicar a otro. Se puede pensar que la visión y los juicios son muy subjetivos, no tengo ninguna objeción en aceptarlo. Sin embargo, los capítulos posteriores se relacionan con quienes se dedican al estudio de la literatura y particularmente a la obra de Borges.

En este trabajo me he propuesto hablar acerca de usted, realizar un estudio inspirado en lo que su pluma legó al mundo. La empresa no me parece atrevida puesto que siempre, desde que sus obras se hicieron presentes en mi vida, he sido un fervoroso lector suyo y también he caminado con la ostentosa presunción de que conozco todo lo que hay suyo en letra impresa. Más que a la de otros escritores, me he aficionado a su obra y he llegado a creer que sólo a través de ella tendré acceso al universo literario fantástico que usted hizo posible. No he pensado en el fracaso, tampoco si sobreviviré en el intento. Más bien no me he dado tiempo para distraer mi propósito en circunstancias que puedan alejarme de él.

Ahora ya no recuerdo cuándo nació esta inquietud; pero no me gustaría averiguar los orígenes de ella, pues tengo la certeza de que en nada me ayudaría a darle forma o ha hacerla más tangible, siquiera más comprensible. Considero, sin embargo, que apareció en mi vida cuando leí su primer libro y quedé tan fascinado que tomé la peregrina decisión de no leer otros libros que no estuvieran firmados por usted. En ese tiempo sólo me acompañaba la vehemencia de que yo bien podría leer todo lo escrito por su pluma. De esta manera emprendí una lectura frenética de su obra; mi pretensión era descartar cualquier tipo de orden o jerarquía. Sin duda yo estaba guiado por la emoción y ésta suele arrastrarnos a niveles inusitados. El cuerpo, como usted lo ha dicho en uno de sus cuentos,

“es un animal doméstico” y sólo se concreta a obedecer los mandatos de la pasión, que siempre florecen al margen de la razón y del sentido común. En esa primera incursión a la lectura de su obra me dejé arrastrar también por la arbitrariedad e hice, como consecuencia, a un lado cualquier disciplina que, yo consideraba, pudiera empañar el cristal a través del cual pretendía ver lo que usted había escrito, pues pensaba, sobrado de ingenuidad, que la propia lectura iría señalándome los caminos adecuados y confortables para encontrarme con usted. Eran sin duda tiempos felices aquellos, pues ni siquiera se me había ocurrido la idea de agenciarme cierta autoridad para hablar a otros de esa luminosidad que ahora se me mostraba franca y generosa. Pensaba, quizás mareado por la arrogancia, ¿por qué no decirlo? Ignorante a lo que representaba su obra, que pocos eran los lectores ungidos con lo que usted escribía, espoleado por mi entusiasmo, también pensaba que yo era uno de ellos. Menos remota era la posibilidad de hacer extensiva la emoción que me embargaba y me embriagaba, pues yo, mareado de usted, me cobijé en el silencio, tal vez con la esperanza, inconfesada e ignorada (son palabras suyas) de que alguien me descubriera (como suele pasar con esas flores que, envueltas en la maleza, casi emergen del anonimato, sólo para ser arrancadas por unas manos descuidadas e incultas) y me diera la oportunidad de hablar de usted en algún foro, frente a otros que, como yo, se habían dejado cautivar por el resplandor borgeano. Finalmente, pensaba, la oralidad tiene sus bondades y una de ellas consiste en que los escuchas se motivan más por el entusiasmo de quien habla que por la importancia o consistencia de lo que dice. Concebí el temor, no puedo negarlo, de que en el auditorio hubiera también una persona que estuviera bien enterada de sus escritos y que rebatiera con elegancia la hipotética conferencia. Hablar de eso que usted concibió, armado sólo del papel, la pluma y una desmesurada imaginación, favorecía mi emoción y me

prestigiaba; citar, casi de memoria, párrafos de sus cuentos o sus ensayos; recitar algunos de sus versos o, responder en un alegato con una frase suya, constituían una postura que me resultaba del todo elegante. Muchos fueron los años en que permanecí a la sombra de que lo más importante era la lectura de sus textos: sin meditación, reflexión ni compromiso. Una lectura libre que me exonerara de cualquier posibilidad de ordenamiento o escritura. Fueron momentos muy dulces los que viví, antes de que empezara a acuchillarme la necesidad de hacer extensiva mi experiencia acerca de su obra. Pero, como ya lo he dicho, todo llega en la vida, más cuando se busca, a pesar de que se ignore la búsqueda. Así llegó el momento, disfrazado de ¿qué?, lo ignoro, sólo sé que se hizo presente y tengo la certeza que de manera irreversible, de pronto me vi frente a él y no pude voltear la vista, porque era inapelable. No tenía escapatoria. Había rebasado la etapa primigenia de contar a otros, de manera verbal, lo que yo sentía por su obra; de pasearme ante esos otros con un engañoso prestigio de “conocedor apasionado de Borges”, incluso, de defenderlo sin bases ante quienes lo atacaban, también sin bases. Sólo apoyados (ellos y yo) en la parcialidad y la impertinencia propias de la pasión; presos quizás de una subjetividad prefabricada, pero felices. Sin embargo, llegó mi momento, como las lluvias en mayo, aunque tal vez más desordenado, y ahora tenía que sentarme a escribir un discurso más o menos sistematizado en torno a los temas, personajes, espacios, recurrencias ¿qué sé yo?, que habitan su obra. Esto me obligaba a definir lo que me atraía de su vasta literatura. Me enfrentaba también a la tarea de explicar lo que yo consideraba inexplicable, esto era, las señas afectivas que me ligaban a usted y a su obra, sobre todo porque a veces, en momentos de soledad yo había sospechado que mi acercamiento a sus escritos fue tardío. En realidad pensaba, no sin rubor, que yo debí empezar a leerlo a mis diecisiete años, en vísperas de ingresar a la

preparatoria, ahí, me decía con tristeza, debí emprender mi primera lectura de Borges. Evidentemente no lo entendía, pero siempre presumí lo contrario. ¿Ahora sí lo entiendo?. El pasado, como usted lo ha repetido incansablemente, es de las pocas certezas que tiene el ser humano, y no se puede cambiar. Lo único que le da al hombre la ilusión de que las cosas pudieron ser distintas, es la "porosidad de su memoria". Así, la primera pregunta que yo me hice, antes de iniciar mi trabajo fue la siguiente: ¿Qué material existe, escrito por usted, que me sea desconocido?. Mi memoria se ahuecó, de la misma manera que la mano de Yakub, e inmediatamente se dibujó, exactamente como en el Fanusí jiyal (la linterna mágica), un vasto horizonte poblado de laberintos, espejos, aporías, onerosas perturbaciones, así como una serie de disertaciones metafísicas acerca del yo, el tiempo, el infinito, acaso el destino, la ceguera y la muerte. También apareció una estela de compadritos, cuchilleros, aventureros, gauchos cimarrones, seres oximorónicos, cubiertos de un enturbiado y contradictorio pensamiento, que confundidos por la bondad se convertían en detractores de la humanidad o bien, que cegados por la maldad, no escatimaban sacrificio alguno con tal de salvar el mundo; mujeres también, muchas mujeres sublimes que yo había aprendido a ver a través de sus cansados pero eficaces ojos; mujeres superlativas, paradigmáticas y singulares que su pluma había distinguido, no obstante que la crítica le ha regateado tanto su inclinación literaria por el mal llamado sexo débil, acusándolo incluso de misógino, impugnación, por cierto que es muy socorrida cuando el que la profiere pretende ser recompensado por las bondades femeninas (como si hablar bien de la mujer fuera un mérito para granjearse las bondades de ésta). En ese vasto mosaico se daban cita seres enmascarados, cuyas pasiones eran tan contradictorias, que confundían a quiénes los veían y juzgaban; pero que no eran sino el reflejo de los que los

veían: Usted había dicho en alguno de sus cuentos, aludiendo al *Zohar*, “que el mundo inferior es reflejo del superior”, de esta manera, no tenía porqué parecerme extraño ver a los malos ocultos en la máscara de bondad que la gente les había conferido, o, por el contrario, seres perversos cuya máscara los mostraba envueltos en la bondad; seres, eso sí, que, en búsquedas incesantes y fatigosas, pretendían hallar algo y que cuando lo encontraban morían. Hombres, muchos hombres perversos que bien podían pasar por santos, que hablaban con Dios; otros tantos benefactores de la humanidad que habían sido sacrificados porque ésta, cegada por la pasión, ausente de sensibilidad, no había invertido ni un instante en reflexionar respecto a su valor; santos, que la disposición de una cultura o una tradición religiosa los había hecho aparecer como traidores de treinta monedas. En fin, seres fugitivos del sueño, la pesadilla (porque usted lo ha dicho en repetidas ocasiones, son distintos) el misterio y la fantasía; seres que alguna vez fueron a refugiarse en su escritura y adquirieron carta de existencia, aunque su vida estuviera subordinada a una escritura descifrada sólo por unos cuantos lectores, pues siempre había sido vedada, por compleja, fútil o extravagante, a las mayorías (yo, insisto, pensaba ingenuamente que podía contarme entre los primeros).

Hablar de su obra también implicaba referirme a una imperturbable y vasta llanura, a una legión de ciudades que se edificaron al margen de toda geografía, pues los más versados cartógrafos las ignoran, pero que usted siempre ha presumido que están ahí: en Asia Menor, en las regiones lacustres del África, en el norte de Europa, en la Unión Americana o en algún inmenso Atlas que la humanidad emprendió hace miles de años y que no puede concluir. Acercarse a su obra implicaba también incursionar en una serie de laberintos parciales y totales, en los cuales distintos hombres, reales, míticos o fantásticos,

en diferentes lugares y épocas, se han extraviado; en conocimientos que remiten a otros conocimientos, que se encuentran en libros que sólo usted, señor Borges, ha visto desde su titánica imaginación. Sólo por continuar con los tópicos que necesitaba alcanzar para introducirme en su obra, pensé que hablar de ella implicaba también acudir a la obsesión: obsesionarme con sus libros y obsesionarme con mi propia obsesión. Así, sin atender la naturaleza de su existencia, y aún más, sin detenerme a indagar sobre su procedencia, entender solamente que una obsesión es algo que nos acuchilla y extermina, y que sólo cuando estamos aniquilados se retira de nuestra vida. La obsesión metida en una fotografía, una película, un sombrero, un cuchillo, un libro, una joya o una moneda. La obsesión disfrazada de mujer, esculpida en una piedra, pintada en alguna de las hojas de un libro desconocido que nunca se abre en la misma página. La obsesión convertida en un engañoso compadrito llamado Funes, cuya memoria hiperbólica podría ser la memoria de la humanidad o en una biblioteca en que pudiera presumirse, está compendiado todo el conocimiento humano; pensar en que una cosa es todas las cosas y, por añadidura, en que “un hombre es todos los hombres” y lo que le pasa a este hombre ya le pasó, en otro tiempo y otro espacio a otros hombres. Esto me daba la facilidad de medir el tamaño del universo a través de la particularidad.

Recordé, para reforzar mi conjetura, ejercicio, según usted, “más fácil, pero también, menos satisfactorio”, que ésta, la conjetura es recurrente en sus cuentos, y que para darle vigor a la obsesión del personaje, usted lo orilla a repetir una palabra hasta el cansancio, como para que ésta, la obsesión, quede tatuada en los oídos del que está leyendo. ¿Escuchar lo que se está leyendo? ¡Claro, eso dice un verso de Quevedo! (“escucho con mis ojos a los muertos”), sólo para sublimar el acto de lectura, y la personalidad de Quevedo, porque

usted había dicho en alguna ocasión, que “Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras”. Podría hablar de usted si me ocupaba de las parábolas, las aporías y las paradojas, problemas sin solución aparente y toda una serie de conflictos que no pocos sociólogos de la literatura y críticos marxistas han considerado artificiales y hasta inexistentes, pero que innegablemente pueblan su vasta obra y que han servido como antesala a otros conflictos que no son menos importantes, pero que los lectores, sus lectores, en no pocas ocasiones, ni siquiera entienden, y sin embargo les gusta saber que existen. Me preguntaba ¿qué trabajo puede costarme incursionar en la metafísica? afirmar de usted, como han dicho no pocos críticos, incluso usted, que es un espíritu obsesionado por unos cuantos temas, la mayoría de ellos ligados a la metafísica, entre los que se cuentan *el carácter alucinatorio del mundo, la identidad en la persistencia de la memoria, la realidad conceptual que priva sobre la irrealidad de los individuos, pero sobre todo el tiempo*. Me pregunto si bastaría con leer cuidadosamente a los filósofos que le confirieron autoridad a usted para hablar de todo lo que en la obra de usted hay de metafísica. También, apuntando de antemano que no fue usted una persona hermanada con la violencia física (aunque sus cuentos dicen lo contrario) aun a pesar de que se le conocen detalles de cuando retó a golpes a un estudiante latino o cuando invitó a otro a que lo sacara del aula en el momento en que éste solicitaba permiso para que los estudiantes salieran a participar en un homenaje que se le iba a rendir al Che Guevara. Luego entonces, era necesario hablar de la violencia; recordé que en cierta ocasión Julio Cortázar lo acusó de promover la violencia a través de sus cuentos y que usted le contestó que también debería acusarse de esto a Stevenson, Conrad o Kipling, pues eran sus mentores y habían cometido, en su tiempo, ese mismo delito por el cual se le impugnaba. Ciertamente, su obra, no hay lector asiduo que no

lo reconozca, está saturada de muertes asesinatos, venganzas, cuentas contraídas en ese largo e infatigable túnel que es la historia. El hombre, para usted, piensa en la muerte porque la considera inexorable; piensa en el tiempo porque su misma fugacidad lo conduce a la muerte; busca la muerte porque esto le permite concebir la ilusión de que es dueño de su destino. Al hablar de sus escritos, no podría pasar desapercibida la imagen divina; incluso la lectura me obligaba a la búsqueda de Dios, aunque fuera éste un Dios distraído o irresponsable como lo menciona usted con cierta frecuencia. Me resultaba también imprescindible hablar de la eternidad acrisolada en una grandiosa obra literaria inscrita en quienes se han dedicado, desde el principio de los tiempos a la palabra y que fueron, en cada uno de los momentos de su vida, sus mentores, porque hablar de ellos y de usted, que ahora ya es uno de ellos, me obligaba también a hablar de la eternidad. Quiero decirle que pensé, con más vehemencia que conocimiento, que su obra ya formaba parte de ese universo literario que se viene escribiendo desde el principio de los tiempos. ¿No había dicho Eugenio Montale que usted era capaz de meter el universo en una caja de fósforos? pues yo, tímidamente, compartía esa idea y me preguntaba con cierta consistencia ¿por qué leer a otros autores si con la obra de Borges me bastaba para entender el universo?. Sin embargo, todo aquello que parecía irrefutable, no era cierto, por lo menos era una verdad parcial, porque usted era también la contemplación de una biblioteca infinita de autores que desfilaron ininterrumpidamente a lo largo de su carrera y que, ¿por qué negarlo? algunos quedaron varados en su existencia. Pronto aparecieron una serie interminable de nombres: Flaubert, Stevenson Hawthorne, Chesterton, Schwob, De Quincey, Melville, James, Conrad, Poe Coleridge, Kafka, Whitman, Wells, Keats, Lugones, Paul Groussac, J. W.

Done, Cervantes, Quevedo, Paul Valery..., una literatura total de la cual usted ya formaba parte.

La empresa que me proponía tomaba una forma piramidal, no pude evitar que el nombre de Pierre Menard pasara por mi mente, pues sentí que me bastaría la eternidad para poder hablar de usted; para escribir y añadir uno más a la inmensa cadena de libros que acerca de usted se han escrito y que, en repetidas ocasiones, sólo contribuyen a empantanar el camino que podía conducir a un lector ingenuo, a la literatura de Borges. Porque hablar de usted o referirse a sus escritos implicaba necesariamente darse cita con toda la literatura. Pensé en que Borges se había convertido en eso que afirmaba el propio Borges de Quevedo, acerca de que “más que un hombre es una compleja y vasta literatura” y pretendí entender con esto, no una proliferación desorbitada de textos, sino un caos literario, porque finalmente usted se convirtió en esa biblioteca imperfecta que se propuso abrazar el infinito, sabiendo de antemano que esa era una empresa imposible. No pude evitar preguntarme si esto que yo iniciaba con tan sobrado entusiasmo no vendría a formar parte de esa plétora. Terminé por hacerme una interrogante que, ahora lo entiendo, delató del todo mi ingenuidad: ¿no bastaría leer la obra de Borges para entender a Borges? Pensé con cierta insolencia que ¿quién era yo para proponerme tal empresa? Finalmente, si las exigencias académicas me obligaban a elaborar un trabajo y mi vanidad me dictaba que debería ser acerca de la obra de Borges, ¿por qué no hipotecar mi inteligencia y mis conocimientos a una labor más tangible, menos ostentosa, más humilde? ¿por qué no hablar de “El significado del cuchillo en la obra de Borges”, “Los espacios reales y fantásticos en los cuentos de Borges”, “La figura femenina en los cuentos de Borges”, “Analogías y diferencias entre Borges y Marcel Schwob”, “El Buenos Aires de Borges”, “Los momentos ultraístas de Borges”, “La evasión

social y política en la obra de Borges”; algo más personal e íntimo, “La relación de Borges con Estela Canto” “El sentimiento edípico en Borges”; más complicado y profundo: “La imagen cabalística en El Aleph”; más arquitectónico: “Apuntes para un nuevo diseño de La biblioteca de Babel”. Quiero decirle que por títulos no hubiera parado. Finalmente su obra, señor Borges, da para todo y por lo tanto, cualquier tipo de estudio respecto a ella, es posible. Se me ocurrió también hablar de su imagen pública, tan deteriorada para la izquierda como prestigiada para la derecha; pensé que era tan desconocida para ambas, porque usted se había encargado de difundir y promover una personalidad que irritaba a propios y extraños, pues hacía declaraciones que parecían impertinentes a personas que, para usted no era desconocido, se encargarían de ponerlas en manos de sus enemigos políticos, que los tuvo al por mayor. Recordé de pronto esas frases antilorquianas que pone usted en sus libros y en sus entrevistas, acerca de que Lorca era “un andaluz profesional” o, cuando usted, en un relato titulado “La secta del Fénix”, diferencia a los sectarios del Fénix de los gitanos afirmando que estos últimos “son pintorescos e inspiran a los malos poetas”.

Bastaba hacerse la siguiente pregunta ¿por qué Borges no puede ser galardonado con el Premio Nobel? Naturalmente no creí lo que afirma una de sus más prestigiadas biógrafas¹⁶ respecto a que cuando usted visitó Suecia, en aquellos años en que nadie quería quedarse al margen de darle un reconocimiento o rendirle un homenaje, usted hizo comentarios poco amables respecto a un joven poeta, Arthur Lundkvist, quien posteriormente sería Secretario de la Academia Sueca encargada de entregar el Nobel. Me pareció más sólido el hecho de que su casi enfermizo antiperonismo y las pugnas que tuvo con la izquierda, en un mundo que se presumía contracultural, lo hayan arrojado a entablar una amistad con los militares

¹⁶ María Esther Vázquez, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets editores, 1996.

argentinos, amistad que se hizo extensiva a la Unión americana, y a algunos gobiernos como el del general Pinochet, del cual usted recibió un doctorado honoris causa y la confianza de que éste era infeliz y se sentía totalmente solo, a lo que usted, para corresponder, le obsequió una serie de halagos¹⁷. Este cúmulo de actitudes y otras que ahora no vienen a mi memoria, le pusieron una máscara de “anticomunista”, “antisocialista”, “reaccionario” y, en el menos peor de los casos, de “apolítico”. ¿Recuerda que afirmó burlescamente haberse afiliado al partido conservador?. De pronto usted, señor Jorge Luis Borges se hizo acreedor a todos estos epítetos que por razones obvias tenían connotaciones de poco solidario con las necesidades primordiales de esta América que aún era suya, aunque no pocos de sus detractores se entusiasmaron en ignorar su obra, con el pretexto de que usted no tenía mucho que decir a la juventud, porque ni siquiera hablaba de lo que sucedía en nuestro continente, incluso lo consideraban un escritor europeo, que para su desgracia había nacido en Buenos Aires. No fue suficiente con que usted desdeñara la invitación que le hiciera el gobierno brasileño del general Emilio Garrastazu Médici, porque se dijo que no lo había hecho por antipatía a los militares, sino porque coincidía con el día de su cumpleaños y quería pasarlo con su madre, o que firmara documentos de adhesión en contra de los militares argentinos o paraguayos, incluso, que aceptara hablar en contra de los gobiernos militares, en esa célebre entrevista que le hiciera Eulogio Torres. Al parecer, su destino frente a la Academia de Estocolmo ya estaba firmado.

Escribir, en síntesis, acerca del Borges público, sería más tangible para algunos lectores posibles que prefieren conocer la vida privada del artista que sumergirse en su obra, por lo

¹⁷ Rodolfo E Braceli, en su libro *Don Borges saque su cuchillo porque he venido a matarlo*, plantea un tercer Borges, (recordemos que Borges afirmaba que eran dos), que es el personaje público que causa tanta molestia a la crítica y que fue el condecorado por el gobierno chileno en 1976, durante la dictadura de Pinochet.

menos para aquellos que lo conocieron a partir de la década de los sesenta, en que los norteamericanos se encargaron de validarlo y mostrarlo al mundo. Esa sin duda sería una buena salida, una salida airosa y digna de alguien que pretende obtener un posgrado. Casualmente yo era ese alguien y no veía la razón para fatigarme en otro trabajo más presuntuoso. Sin embargo me consideraba una persona preparada para otro tipo de empresas, tuve la certeza de saborear un universo pleno de búsquedas, envuelto en una serie de interrogantes que me invitaban a la reflexión, pero mi pensamiento se nubló y ese horizonte alcanzó una sola forma; paulatinamente se fue llenando de otras formas que, en el momento de su aparición se disipaban; formas inconsistentes y gelatinosas que no se dejaban aprehender. Entendí entonces la importancia de mi trabajo, también pude comprender que una profunda angustia se había adueñado de mí. Un hombre, uno, sólo es un minúsculo microcosmos, en ese infinito macrocosmos que es la literatura. Uno, sobrado de insolencia y arrogancia, no puede comprender que el tiempo y la acción están ligados, sólo se es lo que se hace y acaso, sólo aspiramos a la trascendencia por medio de lo que hacemos. Paradójicamente, nuestros quehaceres no están siempre vinculados con otros cuya importancia es mayor. El hombre, como usted lo ha dicho, sólo tiene la posibilidad de vivir el presente y éste es abominable. No pude evitar que las palabras de uno de sus personajes se dibujaran plenas en esta reflexión:

Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...¹⁸

¹⁸ Jorge Luis Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", en *Obras completas*, pp.472-473

No me atormentaba la idea de escribir acerca de usted o de su obra, por el contrario, para mí sería un deleite si no estuviera acosado por una serie de preocupaciones, menos importantes pero más cercanas a la realidad que yo pisaba. No sabía más que cuando inicié mi trabajo, pero tenía la certeza de que había pasado mucho tiempo desde el momento en que me propuse emprender esta aventura y que no obstante, aún no había empezado. Fue entonces Sr. Borges, que se me ocurrió revisar la pluma y el papel. Ambos estaban intactos como al principio. Porque yo no había escrito nada nuevo que pudiera incorporarse al acervo de los aficionados a su obra. La frustración me invadió y sentí que todo el tiempo que había dedicado a leer lo que usted había escrito había sido un desperdicio, porque en realidad yo no conocía siquiera los principios de la pasión que le puso a usted la pluma en la mano ni del espíritu que le dictó tan gloriosas páginas. Definitivamente acepté que finalmente ¿quién era yo para difundir su obra? y fui alcanzado entonces por la incertidumbre de quien se pasa la vida leyendo sin entender siquiera superficialmente los móviles que guiaron a quien se pasó escribiendo. Detrás de esa frustración había una buena nueva, pues comprendí o creí comprender que si bien usted tiene infinidad de formas de leerse, yo, acaso sin saberlo, había emprendido una. Volví a pensar en Pierre Menard -su personaje- en la idea de escribir *El Quijote* y sobre todo, en hacer de la experiencia literaria, una aventura personal, esto, muy al margen de que antes de mí, otros la hubieran emprendido, sea con éxito o acosados por el fracaso. Yo estaba dispuesto a iniciar una segunda lectura, que me proporcionara la posibilidad de ver más ampliamente aquello que se esconde en sus textos. Sólo porque ahora tenía la certeza de que autores como usted no sólo la requieren, sino que la exigen.

CAPÍTULO II

EL LECTOR DESCUIDADO

Los primeros libros que se publicaron acerca de la obra de Borges fueron *Borges y la nueva generación* (1954), de Adolfo Prieto (AP en lo sucesivo) y el de José Luis Ríos Patrón (RP posteriormente), titulado *Jorge Luis Borges* (1955). Ambos están sellados y, se puede decir entorpecidos por la contextualidad, porque ésta, no sólo no debe ser un obstáculo para el análisis de una obra, sino que tiene que ser un apoyo determinante para comprenderla, sobre todo cuando se trata de un escritor tan significativo, que difícilmente puede pasar desapercibido, tanto dentro como fuera de su país. Es curioso, pero la crítica se ocupa del contexto cuando el autor ha alcanzado la celebridad. Con los escritores que no son brillantes, basta la obra para esgrimir un juicio, en cambio cuando se trata de autores sobresalientes, los críticos se ven obligados a hurgar en todos los rincones posibles para entender la obra, incluso en lo más íntimo de la vida éstos y aun de sus ascendientes. Ejemplos determinantes serían Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Oscar Wilde, Horacio Quiroga, Julio Cortázar y el propio Jorge Luis Borges.

El caso de Borges es inapelable, pues es un hombre que genera polémica; un escritor cuyos lectores siempre están a la expectativa de lo que se dice o se hace en torno a su obra, y cuyos textos siempre se esperaron con una animada ansiedad, sin importar que fuera para reprobarlos o aplaudirlos. Por lo tanto, si se afirma que estos libros “están entorpecidos” es por la forma en que sus autores se aplicaron a desacreditar, en el primero, y a exaltar, en el segundo, partiendo de la posición que Borges tenía frente a los intelectuales argentinos y en general, frente a los conflictos que, en la década de los cincuenta, inquietaron al grueso de

la población hispanoamericana. La mayoría de estos críticos manifestaron una preocupación mayúscula por el personaje público y desoyeron o mal oyeron en gran parte su obra.

No se pretende negar, ni siquiera regatear el mérito que les confiere el hecho de que sean los primeros que se aplican de lleno a la obra borgeana que, como ya se ha mencionado, se veía y se oía en cualquier punto de la cultura bonaerense y latinoamericana.

La decisión de ponerles el membrete de "El lector descuidado", obedece, primero a la dinámica de este trabajo, que tiene la voluntad de "dialogar" con algunos de los lectores/críticos de Borges, también porque se deben enunciar y analizar las consecuencias de una lectura que se hace eclipsada por el prejuicio hacia el autor, pasando por encima la obra, y sobre todo, descontando que ésta posea alguna importancia o alcances, más allá de los que su visión pudo aportarles.

Durante la lectura de estos libros no se puede evitar el acoso de escritores como Ernesto Sábato, quien primero lamenta el hecho de que Borges no haya sido checo o de otra nacionalidad europea, porque entonces no tendría tanto detractor, pero inmediatamente reflexiona y piensa que si lo hubiera sido, sólo tendría exégetas. Asimismo, hay que reconocer, sin queja, el malestar que provoca la lectura de estos libros, porque en ocasiones, no es la angustia no entender lo que dicen o pretenden decir los autores, sino la ignorancia total respecto a los móviles que los llevaron a escribir con tanto rencor. Es probable que el lector de fuera no ubique los aspectos contextuales que generaron estas antipatías, porque le es ajena la realidad argentina.

Los libros de Adolfo Prieto y de José Luis Ríos Patrón, con toda la buena o mala intención que pueda presidirlos (Guide afirmaba que el arte no se hace con buenas intenciones) son estudios bastante subjetivos, impresionistas, y hasta inocentes, cuya importancia sólo se puede entender y justificar por el momento en que aparecieron y, acaso, por tener el privilegio de ser los primeros pasos formales que daba la crítica en torno a la obra y a la persona de Jorge Luis Borges.

Estos libros se abordarán por separado, haciendo hincapié en los aspectos más relevantes, tanto en las aportaciones que hicieron al conocimiento de la obra borgeana, como en los puntos discordantes. Al final del capítulo se dará una conclusión.

Borges y la nueva generación se publicó en 1954, su autor, Adolfo Prieto, junto con Noé Jitrik, David e Ismael Viñas, Ramón Alcalde y Juan José Sebrelli, entre otros, representaban el empuje de la Nueva Generación, la cual se dejó sentir en la cultura bonaerense a través de las revistas *Centro*, *Contorno* y *Ciudad*, de 1951 a 1955.

Este grupo de jóvenes, estudiantes algunos, se esmeraba en plantear y replantear el vacío en las letras de su país, en esta época. María Luisa Bastos los define así:

En 1951, el Centro de Estudiantes Reformistas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires inicia la publicación de su revista *Centro*, en cuyos primeros números colaboran David Viñas, Ismael Viñas, Noé Jitrik, Adolfo Prieto, León Rozitchner, Juan José Sebrelli, Ramón Alcalde. Se inicia en ella el escrutinio más o menos sistemático, la "casi catalogación" -según expresó algunos años después Ismael Viñas- de lo que la generación de 1925 había presentado "como descripción o como expresión del mundo que nos tocaba vivir". Elementos esenciales de este catálogo fueron las obras de Mallea, Martínez Estrada y, desde luego, Borges. En el número 2 de *Centro*, Noé Jitrik establece las bases de que luego partirá Adolfo Prieto para concluir que Borges es un literato sin literatura.¹⁹

Borges, en la década de los cincuenta ha llegado a la media centuria; tiene publicados poco más de una decena de libros, la mayoría de ellos significativos para entender, a despecho de sus detractores, la vida literaria y la realidad argentina. Sus cuentos, poesías y ensayos se publican en las revistas más representativas del país; sostiene relaciones con los principales intelectuales del momento, pocos años antes (1950) había sido nombrado presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), Rogers Caillois publica en París una traducción al francés de *Ficciones* (1951), Emecé se aplica a editar la primera edición de sus *Obras Completas* y está a punto de ser nombrado Director de la Biblioteca Nacional de su país. Otros méritos tiene que ahora se omiten.

Los jóvenes que integran la llamada "Nueva generación" frisan los veinte años y se sienten de pronto desprotegidos, huérfanos de un mentor o ausentes de identidad con el grupo de escritores consagrados al que pertenece Borges, a los que consideran, sin duda, una generación "de viejos" aunque tres décadas antes fueran el epicentro de la vanguardia argentina. En realidad el fenómeno de descontento no tiene nada de extraordinario y sí mucho de comprensible.

En *Jorge Luis Borges y la nueva generación*, AP, curiosamente empieza por criticar la subjetividad y el impresionismo en el quehacer artístico del momento, aspectos de los

¹⁹ María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1969*, p. 243.

cuales no sólo no está exento su libro, sino que le son esenciales; más bien, inherentes ya que constituyen la espina dorsal en que descansa el aparato crítico que utiliza este crítico para descalificar abiertamente la obra de Borges.

Este libro provocó una gran polémica en el plano de la cultura bonaerense porque su autor sigue la tan sobada pero estéril práctica de minimizar la obra de Borges por lo que ésta representa para el público argentino, presuntamente preocupado en mayor medida por la política y la vida social; más interesado, a decir de Bioy Casares, de problemas inmediatos que de aquellos que conciernen al pensamiento, y por lo mismo, refractario a actitudes intelectuales y espirituales como las propuestas por Jorge Luis Borges. Por lo mismo, este autor representa, de alguna manera, una posibilidad de evidenciar que escritores dedicados a los problemas teológicos, metafísicos, o fantásticos, podrían fácilmente ser declarados como prescindibles. Esta idea, aunque en la actualidad nos parezca del todo ingenua e irrelevante, en el momento en que apareció el libro levantó ámpula en la sociedad argentina. Un escándalo, tal vez, que tenía parangón con el del agravio y desagravio poco más de diez años antes.

AP tendría, cuando se publicó el libro, veinticinco años y representaba, en mucho, el núcleo de estos jóvenes que eran la vanguardia de los cincuenta y fueron conocidos como “los parricidas”.

AP advierte en el prólogo de su estudio que está hablando sobre un autor vivo y que esto conlleva varios problemas, uno de los cuales descansa en que cualquier libro posterior al suyo pueda invalidarlo (como sucedió), asimismo, que cualquier cambio futuro en la actitud del autor, en este caso Borges, echaría por tierra el intento de ubicarlo. Creo que esto no sucedió, precisamente uno de los postulados de mi tesis, es que la obra borgeana es consistente, tanto en la permanencia de los temas como en su poética, desde el primer libro de narraciones, *Historia Universal de la infamia* (1935), hasta el último, que es *El libro de Arena* (1975). En realidad, lo que sí sucedió, fue que la sustentación de AP, apoyada en las tesis sartreanas y espoleada por las condiciones sociales, políticas y culturales que privaban en Argentina, se derrumbó exactamente por las razones que aduce el autor respecto a “Toda la obra de Borges está signada por la limitación que le ha impuesto un origen históricamente circunstanciado. Nadie puede profetizar que su obra le será imposible

superar dicho horizonte histórico, pero es evidente que muchos jóvenes de la actual generación se sienten extraños, ajenos a ella.²⁰

Sin embargo, su advertencia es saludable, si se toma en cuenta (como el autor asume) que nos enfrentamos al primer libro que se escribía sobre un escritor que era plenamente conocido en Argentina y en algunos países, tanto de Latinoamérica como de Europa, pues ya existían las traducciones al francés que hicieran Nestor Ibarra y Rogers Caillois, como ya se ha mencionado.

El análisis de Adolfo Prieto se divide en dos partes, la primera se titula "Una aproximación al hombre". En ella señala a Borges como miembro de "una generación estéril" en oposición a lo que él piensa que fue el Ultraísmo español. La segunda, "Una aproximación a la obra" aborda los libros de ensayo, poesía y cuento (en ese orden).

En la primera parte afirma categóricamente que mientras Borges, junto con los poetas ultraístas argentinos proclamaban la abolición del rubenianismo y anecdotismo en la poesía, así como la reducción de la lírica a la metáfora y la desaparición de nexos y adjetivos inútiles en poesía, Ortega y Gasset, pronunciaba un "admirable discurso" al grupo ultraísta español, en el cual "incluía a los jóvenes de hace treinta años". En ese discurso Ortega y Gasset apuntaba que, "desde el Renacimiento, todo nuevo estado de cosas ha decidido afirmarse en la negación de lo anterior" y que este despilfarro ha llegado a su fin con la última generación.

Es evidente que atacar la vanguardia argentina de los años veinte, es para Prieto una forma de apuntalar su diatriba contra Borges, como presunto epígono de ésta generación. Lo que al parecer AP ignora, es que Borges, se apresuró a abjurar, en los años treinta de su sentimiento y su filiación vanguardista, incluso, la mayoría de las ocasiones en que se refirió a esos días, adoptó un tono irónico. Pero esta actitud pasa totalmente desapercibida para AP y, apoyado en su omisión, pretende demostrar la ineficacia de este grupo, desoyendo además que todas las vanguardias, incluso la que forma su propia generación, han sido y serán siempre, en un principio, movimientos de ruptura y no propiamente de gestación y menos de consolidación, por algo son efímeras en su mayoría.

²⁰ Adolfo Prieto, *Borges y la nueva generación*, p. 18

Según María Luisa Bastos,²¹ el libro de Prieto parte de dos premisas, la primera descansa en que Borges pertenece a la última generación liberal, cuyo espíritu se encuentra marcado por una actitud lúdica frente a la literatura. Naturalmente esto era altamente reprochable para un grupo de jóvenes que no podían concebir el fenómeno literario desligado de la expresión y la denuncia social. De aquí, casi automática, se proyecta la segunda premisa que habla de las funciones básicas de la literatura y que consisten en expresar inquietudes, injusticias, esperanzas y problemas contemporáneos. En la primera, esta autora le da vital importancia a la opinión que expresara Ortega y Gasset en el banquete mencionado.

Además, es necesario insistir en que Borges manifestó, siempre que tuvo la oportunidad, sus diferencias con el grupo ultraísta español, tanto con Gómez de la Serna como con Ortega (que Prieto sienta admiración por ellos no es fundamento para descartar a Borges). Al primero lo admiraba como prosista y como una persona que tenía un sentido poético de la vida, pero nadie que haya estudiado medianamente a Borges desconoce la pobre impresión que le causó Gómez de la Serna la primera vez que supo de él directamente. Este pasaje en la vida de Borges es citado por la mayoría de sus biógrafos, incluso recordado por el propio autor argentino en su *Ensayo Autobiográfico* (1970). La anécdota es superficial pero es necesario hacer referencia a ella para dejar claro que los fundamentos de AP no sólo carecen de sentido, sino que quedan fuera de lugar.

Resulta que una noche en que Borges asistió a una de las tantas reuniones que el grupo ultraísta realizó en el café de Pombo, tuvo la oportunidad de ver a una especie de bufón que portaba una pulsera de cascabel que movía ostentosamente, como para llamar la atención, y cuando alguien le daba la mano el cascabel sonaba. En ese momento Gómez de la Serna preguntaba ¿dónde está la víbora?...Esto a Borges le pareció de mal gusto y no podía evitar ponerse de mal humor cuando lo recordaba. Es indudable que esta escena siempre estuvo vinculada, en la vida de Borges, a la frivolidad del grupo y de su sacerdote, que era Gómez de la Serna.

A Ortega, muy celebrado por todo mundo, bastaba que Borges lo comparara con Rafael Cansinos-Asséns para poner muy por debajo al matritense del andaluz, incluso alguna vez

²¹ Ob. Cit. P264



le dijo a María Esther Vázquez que el filósofo español “tenía grandes ideas, pero que debería buscarse alguien que se las escribiera”.

AP sin embargo, se apoya en el discurso de Ortega para descalificar a la generación de Borges ¿por frívolos? ¿por jóvenes?, ¿por argentinos?. Nunca lo dice, sólo afirma que en ese momento, refiriéndose a la década de los cincuenta:

Borges nació a la vida literaria bajo el signo de la última generación liberal. Para afirmar tuvo primero que negar, y luego, lo improbable, heñir sus propios mitos. Él lo consiguió, ciñéndose a una esfera estrictamente personal. El primer mito, el ultraísmo, pertenecía a un grupo; toda su obra posterior es una construcción mítica que nace y concluye con él, aunque condicionada naturalmente por el ámbito general y la circunstanciación. Borges ha afinado a tal punto la singularidad de su obra, que a primera vista parece como si ésta viviera desgajada de toda circunstancia de tiempo y de espacio, como si la obra y el medio en que fue gestada no guardaran relación en absoluto.²²

No se puede considerar “improbo” que un escritor, sea Borges o cualquier otro, busque “heñir” su propio mito, como tampoco puede ser grave que el mismo escritor afirme la singularidad de su obra apartándose de su generación; esto, que para AP parece un delito imputable sólo a Borges, lo han hecho todos los escritores, desde la antigüedad hasta nuestros días.

Es claro además que los sentimientos vanguardistas y las actitudes de rompimiento tienen lugar y pertinencia en una etapa de la vida, asimismo, que los artistas tienen todo el derecho a abjurar de esa actitud cuando piensan que ya no embona con su personalidad, creo que ésa ha sido la historia del arte y de la literatura en particular. El ser humano suele ser, finalmente, en la adolescencia, una intransigencia desbordada, y en la vejez, una intransigencia reprimida, que algunos suelen llamar madurez.

Rafael Cansinos-Asséns habla acerca de aquel Borges vanguardista de los años veinte:

No incurrió en el riesgo de mal gusto de titularse escritor de vanguardia y prenderse ese rótulo en la cinta del sombrero. Hizo buenamente la experiencia de la nueva técnica, aplicando sobre todo la atención a apresar el secreto de su mecanismo; colaboró en *Grecia* y en *Ultra*, gustó sin marearse el mosto nuevo, y de regreso a América, fundó en Buenos Aires, secundado por briosos camaradas, aquella fugaz y cordial revista *Prisma*...²³

²² Adolfo Prieto, ob. cit., pp.16-17.

²³ Rafael Cansinos Asséns, “Jorge Luis Borges”, (1919-1923), en Jaime Alazraki, ob. cit. pp. 34-45.

Descartando la admiración que el pensador andaluz sentía por el entonces joven escritor, resulta que para AP (además de que su observación es del todo errónea) es descalificable que Borges piense en el momento vanguardista como eso, porque le reprocha que fue ahí precisamente en donde nació el mito Borges, lo cual es totalmente falso, pues la figura de Borges no creció al amparo de su participación en la vanguardia, sino (a pesar de ella) con toda la obra posterior a ésta. Además AP incurre en el error de ponderar la expresión vanguardista matritense, al tiempo que minimiza la expresión vanguardista que se dio en Argentina, cuando es sabido que ambos movimientos estaban sellados con la misma etiqueta.

Es probable que el malestar de AP, en particular, y de este grupo de escritores, en general es que ven la obra borgeana muy desconectada de la realidad y por lo tanto, ajena a ella. Para estos jóvenes lo ideal hubiera sido que los artistas y escritores se abrazaran a la doctrina sartreana, que planteaba un compromiso frontal del escritor con la problemática social que vivían el país y en general América Latina. Borges, al parecer, le daba la espalda a la realidad y esto no se lo perdonaron:

Una de las primeras reacciones de un lector joven ante la obra de Borges, se canaliza en la intención de clasificar a éste en la categoría de escritores que gastan la literatura como un lujo y que lanzan sus invenciones como luces de bengala sobre la opaca realidad. Las repetidas incursiones de Borges por el cuento policial y el relato fantástico se adelantan a fomentar esa reacción. La confirman sus ensayos críticos y sus libros de versos.²⁴

El hecho de que algunos de los libros de Borges estuvieran habitados por personajes que no eran típicos en la Argentina; que los problemas que estos personajes se planteaban estuvieran distantes de los que pudiera padecer el pueblo argentino, constituía para AP una razón de peso para censurar una obra que le era distante y ajena. Al calificar la obra borgeana como "Las invenciones como luces de bengala sobre la opaca realidad" pretende hacer una metáfora al servicio de una idea cuyo contenido descansaba en mostrar que la luminosidad de la obra Borgeana, además de ser fugaz, en nada contribuía a enriquecer el triste panorama que para ellos reinaba en la literatura argentina. Es evidente que al emitir este juicio ni siquiera reflexiona en que se enfrenta a una obra cuya verticalidad era inapelable.

²⁴ Adolfo Prieto, Ob. Cit. pp. 17-18

La estrategia crítica de AP consiste en descalificar, primero, lo que está cerca de Borges, buscando que, cuando se llegue a él, como parte del todo, también quede fuera. Por ello no duda en aventurar a la crítica de los géneros que cultiva la narrativa borgeana e intenta hacer una analogía de los géneros policial y fantástico con las corrientes de novela de caballería y pastoril, alegando que éstas, las últimas alcanzaron su grandeza porque constituyeron una posibilidad de escape de la realidad, porque “olvidaron al hombre”, y por ello, cuando la circunstancias que originaron la necesidad de escape y (debemos entender que las novelas pastoril y caballerescas fincaron su éxito en la posibilidad de evadir la realidad) este tipo de novela cayó en el descrédito, el olvido y el ridículo (en ese orden). A este respecto María Luisa Bastos afirma:

Hasta este punto, saltan a la vista algunas flaquezas en la crítica de Prieto. En primer lugar si la literatura policial y fantástica son asimilables a las de caballerías y a la pastoril, y éstas constituyen interesantes documentos sociológicos ¿por qué no ver específicamente en qué y hasta dónde los libros de Borges comparten esa característica con las obras del siglo XVI?²⁵

Asimismo María Luisa Bastos se pregunta respecto a la comparación tan intrépida que hace AP, “¿los cuentos policiales y fantásticos de Poe, por ejemplo, son equivalentes a las novelas pastoriles y caballerescas del siglo XVI?; ¿cómo se explica la influencia del escritor norteamericano en la literatura contemporánea si su obra es tan intrascendente?” (Pág. 266). Esta observación me parece por demás elemental para que haya pasado desapercibida para un crítico tan sobrado como AP, quien no creo, ignorara los orígenes y los precursores de estos subgéneros.

No conforme con esta afirmación tan descabellada, AP asevera que ése será también el destino de los géneros fantástico y policial, mismos que cultiva Borges, pues toda la inteligencia y la imaginación borgeanas, no son para él más que “ejercicios del ocio”, por lo tanto los considera prescindibles:

Los lectores jóvenes, repito, se sienten un tanto extraños, ajenos a la obra de Borges. Sienten —lo que fue obvio para los lectores de la misma generación del autor— el deslumbramiento del orbe borgiano; la rara imaginación, la sutileza, la amplitud, la erudición y el encanto del estilo. La magia muere, sin embargo, con la última página leída. Es como si se notara la desproporción entre el esfuerzo que el libro leído demandó al autor y la trayectoria que el contenido sigue más allá de las páginas impresas. La desproporción molesta un poco. Como un traje costoso hecho para una sola ocasión. Los libros publicados hasta ahora por Borges

²⁵ María Luisa Bastos, Ob. Cit. P.266

suscitan este sentimiento. Casi no hay nota crítica suya que no sea prescindible. Las numerosas observaciones felices se pierden ahogadas en el propósito baladí. Los cuentos y relatos agotan su destino en el pasatiempo que nos regaló el lapso de su lectura (Dejo de lado las cuestiones metafísicas y entretenimientos teológicos. Asimismo, la valiosa tarea de divulgación de literaturas extranjeras.)²⁶

Al parecer para este autor, el primer gran delito es ser escritor, pues para él la literatura se encuentra en una etapa caótica: “La doctrina sartriana ha embarullado un poco los ya de por sí nebulosos problemas de la literatura” (Pág. 20). Esto nos obliga a pensar que el quehacer literario constituía un conflicto insoluble e indescifrable y que se requerían pensadores altamente preparados y cuya honestidad probada, dieran cuenta de poner al alcance de la juventud, las bases del problema y su solución. Borges por supuesto no estaba en esa lista. Ciertamente, el libro de AP nos obliga a pensar que o no se comprendía bien cuáles eran las funciones de la literatura y por ello algunos, como él, se adjudicaban el derecho de definir esas funciones, o esa nueva generación pensaba que uno de los males del país era la literatura, en un sentido abstracto, que sólo se podía concretar apuntando sus impugnaciones hacia quienes ellos mismos habían edificado como sacerdotes. Para AP la única alternativa posible es la que presenta el grupo sartreano y no admite ninguna otra: “Desorientados sobre cuál sea la praxis de nuestra situación particular, estamos, sin embargo, concientemente prevenidos frente a la pura literatura de consumo, que ‘no tiene nada que hacer en la sociedad contemporánea.’” (Págs. 20-21).

Bueno, hasta aquí se puede advertir que AP además habla por su generación: cuando debiera decir “yo” dice “los jóvenes”, ignoro si para hacer extensivo su pensamiento hacia quienes forman parte de su generación o los que coinciden en la fobia que produce la literatura borgeana. El se proclama representante de ese grupo de jóvenes que se sentían violentados ¿humillados? por la figura de Borges. Otro joven de esa generación, David Viñas, colaborador asiduo de la revista *Contorno* y, aunque menos violento, también detractor de Borges en su momento, pretende explicar la actitud de Prieto:

Prieto pugna por sentirse intérprete de la disconformidad de los hombres nuevos como él, se enfrenta al magno representante de los valores vigentes y acatados y se resuelve a decir: ‘Borges a quien ustedes le asignan cien. No tanto. Esto y nada más’. Describe, valora y rescata en un elemental ejercicio crítico.²⁷

²⁶ Ob. Cit. P19-20

²⁷ David Viñas, “Borges y la nueva generación”, en *AntiBorges*, compilación de Martín Laforgue, p. 80

Viñas, más conciliador, más precautorio respecto a los alcances que tendría la obra de Borges, y sobre todo, con una mayor perspectiva en torno al destino de las vanguardias (la de su generación), prefiere guardar su distancia con la obra borgeana sin lastimar a su coetáneo. Así se preguntará, como para dar fin a la polémica en torno al libro de AP, que de qué se puede acusar al joven crítico ¿de resentido? y lo acepta, sólo que pondera el resentimiento, casi ubicándolo como una necesidad en los momentos que está viviendo la Argentina: “Por eso Prieto ha sido un resentido para algunos. En buena hora. Porque los no resentidos, los que sienten y se estiman normales, los que nunca se irritan ni se duelen, ni blasfeman son los complacientes de toda infamia” (p.81 del libro de Laforgue). Agrega además que el resentimiento de Prieto viene de la decepción, pues finalmente Borges no fue lo que a él le habían dicho. Pero esta observación, por demás conciliadora, es endeble, pues AP se refiere no sólo a Borges, sino a la generación de Borges, ¿por qué habría de decepcionarlo especialmente el autor de *El Aleph*? y ¿por qué tanto resentimiento?.

Viñas continúa con su defensa de AP, alegando que otro de los pecados que pudo cometer el joven Prieto es el de meterse a criticar a “el mayor de los maestros” pero asume que esta actitud ha estado siempre presente en la Argentina y en el mundo; que estos enfrentamientos entre jóvenes y viejos o entre buenos y malos, han caducado. Luego entonces, van más allá del libro de Prieto y del contexto en que lo manejó la crítica. Esto naturalmente invalida la voz vanguardista como tal, la subordina y supedita a un tiempo. Si Borges a los treinta años abjuraba de lo que él llamó sus “veleidades vanguardistas” es porque ya tenía otra visión de la literatura, y aun cuando él afirmó que algunos de los libros que nacieron en esa época eran prescindibles, se puede presumir que tenía pleno conocimiento de cuáles iban a ser los textos más representativos de su obra. De otra manera ¿cómo nos explicamos que en la selección de sus *Obras Completas 1923-1972* (1974), haya dejado fuera libros como *El tamaño de mi esperanza* e *Inquisiciones*?. No se puede justificar la improcedencia del libro de AP sólo porque es más joven que Borges; veintinueve son los años que los separan, pero hay entre ellos un abismo, tanto en lo que refiere al concepto que ambos tienen de la literatura como del mundo en general.

Finalmente Viñas afirma que quienes más criticaron el libro de Prieto fueron aquellos que, si bien estaban cansados de todos las “impertinencias borgianas”: (antigaucho, antitradición, antipatria) nunca se atrevieron a enfrentar a Borges. Concretamente se refiere

a Roy Bartholomew, quien arremetió en contra de AP y de su libro, casi sin conocer el segundo y apoyado sólo en una pronunciada animadversión al primero, como si “viera los dedos, pero no la mano” “los árboles pero no el bosque”, “la parcialidad y no el total”, etc. Exactamente como AP lo hizo con Borges. Al parecer lo que nos dice Viñas es que las tropelías y los descuidos intencionados sólo son censurables cuando los comete otro.

Si retrocedemos dos décadas, veremos que en 1933 Ramón Doll escribía un ensayo sobre la obra de Borges, en el que alegaba una presunta intención del escritor por complicar las estructuras lingüísticas, aduciendo que ésta era una de las formas de esconder lo que realmente quería decir. Veamos:

Ya advertimos por qué la prosa de Borges es, si cabe el término, perfectamente antiargentina.

Primero, por su carencia de tono afectivo porque quien como él prefiere helarse las entrañas y la cabeza antes de correr el riesgo de dejar adivinar sus emociones en un lugar común o en una frase demasiado suelta, podrá tener de los buenos escritores europeos ilustres influencias, pero jamás dejará escrita una página argentina, con sus vicios pero con sus encantos. Toda su expresión frígida, donde la emoción es espía y luego anestesiada deliberadamente, es realmente una evasión obsesionada del lugar común, pero a costa de los más genuinos y auténticos impulsos de sí mismo. Es un sacrificio desgraciado a miserables preocupaciones literarias. Busquemos pues en Borges nuestra expresión, no encontraremos en su prosa sino un yermo intelectual sin jugos vitales y sin aliento.²⁸

Se puede apreciar muy claramente que hay un profundo malestar de este crítico por no entender lo que escribe Borges, y por añadidura, por sentirlo ajeno a la idiosincrasia argentina, de la cual, por el momento Doll es el vocero. Por lo demás, sobreponer la emoción al conocimiento o a la razón, es una historia que ya se ha contado muchas veces.

Esto lo llevará más adelante a afirmar que la obra de Borges es carente de una significación estrictamente literaria, pues de acuerdo a su punto de vista, “el pueblo argentino no se deja engañar ni con el uso casi matemático de la palabra, ni con el neologismo que busca la originalidad”. El pueblo, parece concluir Doll, es feliz en su simpleza y en su provincialismo.

Ciertamente, no fue Doll el único que arremetió contra Borges en esa ocasión. Existen textos de otros autores, apenas diez o quince años más jóvenes que el propio Borges, que incómodos ante la obra de éste, se retrataron en las revistas más reconocidas del momento

²⁸ Ramón Doll, “Discusión con Borges”, Martín Laforgue, ob. cit. pp. 34-35

para manifestar su malestar, un ejemplo es Enrique Anderson Imbert, quien, como se verá más adelante, siempre manifestó cierta desconfianza respecto a la obra de Borges, pero los años y su experiencia literaria le sirvieron para reconocer la importancia del autor de *Ficciones* a nivel mundial.

Es imperativo insistir en que la inquietud de AP, que en su momento tuvo un carácter válido, pues fue bien recibida por quienes creían fervientemente que la literatura podría servir para cambiar un estado de cosas, paulatinamente palideció y las tesis que sustentaba se aniquilaron junto con otras muy prestigiadas en los sesenta.

AP tira una carta abierta a los que piensan como él, se refiere naturalmente a quienes creen casi ciegamente en la teoría del marxismo en la literatura, concretamente, a la función de la literatura y del escritor en el proceso revolucionario. Estas teorías, por lo demás, a veces tan abstractas y tan difusas porque los propios teóricos y sacerdotes manifestaban posiciones tan encontradas, pues cada uno consideraba que poseía la razón y descartaba a los otros. Esta diatriba contra cualquier forma o expresión literaria que no comulgara con las ideas de la izquierda, lo recuerdo bien, a los que éramos jóvenes en la década de los sesenta, nos obligó a asumir un credo, más que marxista, creo que dogmático. Teníamos que ser prosélitos de Sartre, Marcuse, Althusser, Brecht, Luckács, Paul Nizan, Della Volpe, o Maiakovski.

De estos escritores, naturalmente, los textos más difundidos en América Latina, a través de revistas como *Tiempos Modernos* y *Libre*, esta última que empezó a publicarse en 1971, fueron los que venían firmados por Jean Paul Sartre y estaban declaradamente encaminados a discutir y enjuiciar la posición y el compromiso del escritor frente a los problemas sociales. Por ello también es comprensible que junto con Borges se descarte también a toda su generación: “Esto se nos vuelve palpable a medida que echamos de ver con desagrado el ocio que se malgasta en buena parte de nuestra literatura actual, en las obras de Borges, Bioy Casares, Mújica Láines.”²⁹

Es innegable que AP es un lector asiduo (aunque, hay que insistir en que es un mal lector) de la obra de Borges, porque apresura sus juicios y, por no adherirse a la mayoría, prefiere buscar la originalidad negando lo que otros, con mayor conocimiento de causa

²⁹ Ob. Cit. pp. 21-22

acaso, o un poco de humildad, afirman sin sentirse menos. Sin embargo, es inalienable el derecho que tiene cualquier crítico, a disentir respecto a la obra de Borges o de otro escritor. En su favor se puede decir que, a pesar de que sus juicios se apoyan en una lectura consistente, que no puntual, no existía en esos momentos un aparato crítico que pudiera poner en una balanza la obra de Borges para proporcionar dictámenes más equilibrados, sobre todo, más centrados en la obra literaria que en la vida del autor.

En última instancia se debe aceptar que la crítica, ya en los cincuenta se dividía entre los que admiraban a Borges y los que no sentían simpatía por él, pero no había equidad en esa división, y por lo tanto AP se ve obligado a fundamentar su crítica en una percepción casi dogmática respecto a la obra de Borges. Él hace sus propias conjeturas, levanta su aparato crítico y coloca bajo ese cristal los textos Borganos. Es muy respetable, por ejemplo que él crea que las tres condiciones que debe reunir el crítico sean “aclarar”, “corregir” y “aumentar”, pero no es aplicable a todo el quehacer crítico, porque es muy limitada.

Esta visión tan desbordante, apasionada y presurosa, obligó a AP buscar una adjetivación no sólo subjetiva, sino agresiva para calificar y descalificar la persona y la obra borgeanas, sobre todo para juzgar algo que él no conocía o no entendía del todo, (a pesar de que hubiera leído a Borges) como lo demuestra el hecho de que su libro esté saturado de imprecisiones. Voy a ejemplificar.

En el libro *Evaristo Carriego*, el capítulo número V (el libro consta de doce, incluyendo dos cartas) que Borges titula como “Un posible resumen” concluye así: “fue el primer espectador de nuestros barrios y para la historia de nuestra poesía eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor” y agrega: “Truly I loved the man, on this side idolatry, as much, as any”. (E.C. O.C., p.142). AP toma esta conclusión para emitir el siguiente juicio:

Y para formular una cómoda y prescindible profecía de este tipo ha escrito Borges más de un centenar de páginas. A la distancia vemos que más allá de los propósitos y las conclusiones había en el autor una búsqueda del color local, que halló su justo pretexto en los versos y en la figura del poeta del Palermo. Borges parece arrepentido de esos devaneos y se apresura a echar en el olvido este ensayo de juventud. La autocatarsis exime de cargar con mayor acritud en los defectos. Considero el *Evaristo Carriego* como pretexto y eludo discutir la valoración de los versos del primer espectador de nuestros barrios pobres.³⁰

³⁰ Adolfo Prieto, Ob. Cit., p32

Este juego de frases que coronan los juicios de AP se manejan de manera tan provocativa y tendenciosa que, sumadas a su tan sobrada autoridad, se antojan lapidarias e irrefutables (no es discutible que en su momento haya impresionado a más de uno), no obstante, carecen de sustento literario y en general de sentido común. Otros ejemplos de esta adjetivación son: "rara imaginación", "propósito baladí", "entretenimientos teológicos", "movediza actividad", "inteligencia aguda y rara inquietud", "simple y ambiciosa determinación", "cómoda y prescindible profecía", "comentarios circunstanciales", "lector hedonista", "crítico impresionista", etc.

Hay en el libro de AP un orden en la forma de combatir la obra de Borges; inicia con el ensayo crítico, le sigue la poesía y concluye con el cuento. En el primer renglón advierte que abarcará la obra ensayística de Borges, desde *Inquisiciones* (1925) hasta "El Martín Fierro" (1953), haciendo hincapié en que en esta obra: "varios volúmenes reúnen la movediza actividad de su inteligencia aguda y su rara inquietud".

Pero hay que volver a *Evaristo Carriego*, sólo para insistir en que AP se refiere a un libro que se titula *Evaristo Carriego* y cuya ocupación descansa en hablar de este personaje del arrabal. Aun desconociendo si fue el sentimiento de culpa o las deudas familiares (se sabe que Evaristo Carriego cultivó una amistad serena con Jorge Guillermo Borges); pero aun ignorando el móvil que llevó a Borges a escribir acerca de este personaje, cualquier afirmación que llevara a pensar en que el personaje sólo es un pretexto o un capricho para Borges, sería sólo una conjetura. El libro se compone, de doce capítulos, de los cuales sólo cuatro están dedicados frontalmente al poeta Carriego; los otros ocho hablan de los escenarios que éste pisó, incluso uno de los capítulos, el más extenso, es una conjetural historia del tango. El libro consta de setenta páginas aproximadamente y no de más de cien como lo estima Prieto. Hay que decir en favor de AP, que no se trabajó en esta investigación con la edición prima y las que ahora se han publicado, pueden resultar engañosas respecto al paginado, por eso me apoyo en las *Obras Completas*). Se debe suponer que AP sí consultó la primera edición, no obstante, son más de treinta páginas de diferencia.

Por lo pronto se puede observar, además de estas imprecisiones, que cuando AP afirma con cierta arrogancia, que elude a discutir la valoración de los versos de Carriego, lo hace con la clara intención de soslayar cualquier posible valor de éstos y así, dar por sentado que el poeta Carriego sólo es un capricho o “un pretexto” de Borges. Esto implicaría que es más importante el crítico que el motivo de la crítica.

Por lo demás, el discurso de AP, siempre se manifiesta en ese tenor: descalificar lo que hace Borges, pues esto constituye para él una clara justificación que le permite eliminar al autor de *El aleph*.

En conclusión, todo el trabajo crítico de este autor respecto a la obra ensayística de Borges, se refiere a los ensayos que el escritor argentino publicara desde *Inquisiciones* (1925), hasta El “Martín Fierro” (1953). Sin embargo, su crítica, que descansa básicamente en los textos de *Inquisiciones* (1925) y *Evaristo Carriego* (1930) (pasan desapercibidos textos como *El tamaño de mi esperanza* (1926), *Discusión* (1932), *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones*, que apareció en 1952) se apoya en la siguiente premisa:

El crítico impresionista elige un elemento y se apoya en él, para hablarnos, a propósito de él, de sus gustos, sus estados de ánimo, sus asociaciones eruditas. En resumen, el texto elegido por el impresionista es un pretexto. La ventaja desemboca en una limitación. La obra literaria, que es un fin para la crítica objetiva, se convierte para el impresionista en un medio.³¹

Esta hipótesis, que es del propio AP, puede impresionarnos si la vemos superficialmente, o si la leemos rápido para no entender lo que dice. Pero si nos detenemos a analizarla, podremos observar que la crítica en sí, para este autor, carece de sentido. Por otra parte, este juicio es del todo contradictorio si nos atenemos a la gran cantidad de argumentos que se habían dado, hasta ese momento en contra de la obra de Borges, de los cuales, uno de los más socorridos es el que hace alusión a la frialdad con que el escritor da vida a sus cuentos, pero que ahora se la exige AP para la obra ensayística; apartarse de toda emoción e interés personal para centrarse en el quehacer literario.

Esta impugnación pretende alcanzar evidencia desde el momento en que AP se detiene a leer el epígrafe de Evaristo Carriego, en el cual Borges toma las palabras de De Quincey: “...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered” (EC. O.C.

³¹ Ob. Cit. p. 34

p.99), alegando la distancia abismal entre ambos personajes (Carriego y De Quincey). A este respecto los razonamientos de AP descansan en la idea que el mundo del “crítico erudito, sagaz, polígloto” Thomas De Quincey, está totalmente desvinculado del mundo del “modesto muchacho de Palermo” y para esto se pregunta, no sin ironía, ¿qué diría De Quincey de Carriego?. Al parecer uno, como joven de los cincuenta, como joven actual, como joven de cualquier época, como persona dotada de sentido común, debiera contestar que absolutamente nada, que no hay efectivamente una relación entre ambos escritores y que cualquier intento por establecerla sólo se justificaría por “la rareza”, “el capricho” o por la “agudeza y rara inquietud” de un escritor, que en este caso es Borges, que pretende, tomando lo menos importante “como pretexto”, hablar de cosas más profundas, esto es, universalizar el panorama provinciano que se tiene en su país respecto, no sólo de la literatura, sino del mundo en general.

A simple vista parece que AP tiene la razón y que el epígrafe, así como el hecho de que Borges se ocupe de “un oscuro poeta de arrabal”, sólo obedecen al capricho y a la parcialidad de lo que él llama un “crítico impresionista”, porque *Evaristo Carriego* sería no “el fin, sino un pretexto del escritor ¿para qué?, ¿para presumirnos su erudición? o ¿para proyectar su vocación de lo que AP llama “lector hedonista que se convierte en crítico””? Aunque es discutible esta afirmación, la argumentación de AP es tan severa que bien puede no dejar sombra de duda de que Borges sea sólo, lo que él llama “escritor hedonista”. Sin embargo, aunque así lo fuera, me permito preguntar ¿qué hay de malo en ello?. No obstante, hay que hacer una reflexión al respecto:

Que la personalidad y la obra de Carriego (1883-1912) no crecieron y efectivamente estaban al margen de la vida cultural argentina, en la década de los cincuenta, incluso que ahora, cuando se escriben estas líneas, no sean recordados más que como un dato en la obra borgeana, resulta harto evidente. Por lo mismo, afirmar lo contrario en estos momentos, no pasaría de ser una valentónada sin fundamento, pues al parecer, las profecías de AP se cumplieron. Son muy pocos los estudiosos de la poesía argentina que aceptan dedicarle unas páginas a este bardo del arrabal. Sin embargo, éstos, que AP esgrime en contra de Borges, pueden considerarse a favor; no dudo un instante la enorme deuda que tienen Carriego y la poesía del Arrabal con Borges. Esta reflexión obliga la pregunta: ¿de qué manera vive un escritor en la pluma de otro?. En todo caso hay que invitar a los lectores y a

los críticos a interrogarnos sobre las deudas que tenía nuestro escritor con aquellos barrios que debió conocer en su juventud, pero que las circunstancias no se lo permitieron, Rafael Olea Franco opina al respecto:

De este modo el valor poético de Carriego residirá en su vertiente de cantor de la zona orillera de Palermo, a la cual la mitología borgeana ha elevado a un sitio privilegiado: lugar de la fundación originaria de Buenos Aires y símbolo de esta ciudad.³²

Al parecer Borges siempre aceptó tener una deuda con la ciudad de Buenos Aires, concretamente, con los barrios bajos, por ello se entiende que en casi todos los libros que escribió, en la década de los treinta, se manifieste un homenaje a esa pequeña patria, pero su sentimiento cosmopolita lo obligaba a buscar “universalizar el terruño”. El propio Borges lo explica muy bien en el prólogo de este libro cuando se pregunta:

¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o como hubiera sido hermoso que fuera?

A estas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo.
(EC, OC, p.101)

Con esto también se puede refutar, de paso, una de las acusaciones que con mayor fuerza recayeron en la persona de Borges fue que se ocupó muy poco de la realidad de su país. Resulta entonces paradójico que en el momento en que lo hace, críticos como AP, lo impugnan porque consideran que los poemas de que se ocupa Borges, carecen de importancia. En otros ensayos de Borges, que utiliza AP para apuntalar sus comentarios, sólo cabe señalar, que siguiendo la misma línea con que inició, acusa a Borges de frívolo e irrespetuoso cuando éste se refiere a “Las alarmas del doctor Américo Castro”. En realidad son las mismas impugnaciones y las mismas quejas, al parecer, AP no le perdona a Borges la forma como trata a algunos escritores peninsulares. Por esta razón hay que pasar a la segunda parte de su libro en la cual AP se ocupa del trabajo poético de Borges, que para el momento en que aparece su estudio constaba sólo de tres libros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), cerca de sesenta y cinco poemas, muchos de los cuales para Borges podían fácilmente ser prescindibles, pero también otros que la crítica celebra todavía con entusiasmo.

³² Rafael Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, p. 220

En este renglón, la crítica de AP, continúa en el mismo tenor. Su premisa inicial descansa en mostrar que “hay gente que de sectarismo no se cura”, sólo para sugerirnos que deben descartarse los análisis que se suscriben a la corriente literaria o grupo a los que perteneció el poeta. Con esto, de paso da a entender el autor que la importancia que Borges pudo haber tenido en la década de los veinte, prácticamente se borró con el paso de los años:

Es cómodo para nosotros que los ecos que despertara la eclosión ultraísta entre los años 1920-1930 estén adormecidos en el sueño de las antologías y de los estudios críticos. Veinte años son muchos años para estos tiempos del vivir aprisa, y un lector joven de hoy debe averiguar en bibliotecas los destinos ultraístas del mismo modo casi la parábola del gongorismo en el siglo XVII.³³

Recordar a los jóvenes que en los años veinte hicieron la vanguardia, para AP representaba un profundo malestar, saber que esos jóvenes ahora, en la década de los cincuenta se habían convertido en unos adultos, pletóricos de compromisos, de años y de formalidad, hacía más severa la inconformidad de este autor. Sin embargo, su protesta descansaba en que aquellos jóvenes, a decir de Viñas, “no habían cumplido su promesa literaria”. Por eso AP no duda en afirmar que, con sobrada razón, fueron archivados, en el mismo baúl en que reposan los textos de Góngora. Veinte años y trescientos años para él constituyen una cifra semejante si se habla del olvido y la intrascendencia; su manera de proceder, en este caso, es análoga a la que utiliza cuando compara el cuento policiaco con las novelas de caballería. Finalmente lo único válido para él, es lo que se está haciendo. Cabe la pregunta ¿Qué se estaba haciendo en la literatura argentina en la década de los cincuenta? Más específicamente ¿Qué estaban escribiendo los jóvenes que pudiera eclipsar lo hecho por los que para ellos eran escritores viejos?

El análisis que hace AP incurre en una serie de contradicciones de las cuales sólo mencionaré algunas. La primera consiste en que después de afirmar que “el tema poco o nada importa en la poesía”, inicia su crítica, curiosamente, a partir del tema y señalando que “Borges reincide principalmente en dos temas: el arrabal y la muerte”. Sin embargo, se apresura a descartar las imágenes poéticas del autor de *Ficciones*, cuando éste alude a los barrios y las calles, sólo porque las considera que la imagen en Borges es “meramente

³³ Adolfo Prieto, ob. cit. pp. 46-47

visual”; dice que las experiencias del autor son cortas y por ello se ve en la necesidad de inventar la imagen, alegando el hecho de que Borges “animiza los objetos” y por lo tanto: “no insistió Borges en comunicarnos sus experiencias de caminante del suburbio, pero buscó un atajo de perspectivas más amplias: la reconstrucción histórica, el recuerdo moroso, nostálgico de las orillas” (AP, p. 49). Al parecer, la deuda principal de Borges para con este escritor y por extensión, con la poesía, es que sus poemas no están fraguados en la experiencia; supongo, de acuerdo a la impugnación que hace AP, que Borges debió recorrer los barrios hasta el cansancio para escribir sus poemas (creo que lo hizo); supongo también que el objetivo de recorrer esos barrios, no descansaba en la posibilidad de arrancarle esos poemas, sino de vivir la experiencia tardía de una patria perdida. No obstante, para AP, la experiencia de vida no fue suficiente, porque él supone que Borges no recorrió los barrios, sino que “creyó recorrerlos”.

Otra forma de censura de AP a Borges parte de las declaraciones que éste hizo en contra de Federico García Lorca, al que AP llama “el genio español” “por haber metido tanta muerte en su lengua”, siendo que en la poesía de Borges habita la muerte casi de manera permanente, la cual llama AP, “su musa inspiradora”. Supongo que esto no tiene mayor discusión, baste conocer que las declaraciones de un escritor siempre van más lejos (o más cerca) de sus preocupaciones literarias. Aunque no descarto esta posición, sobre todo porque en Borges es un fenómeno frecuente, que la crítica supusiera una estrecha relación entre lo que Borges escribía y lo que decía a los reporteros, esa voz aparentemente involuntaria que Rodolfo Braceli calificara como “el tercer Borges”. Es bien sabido que esta posición ha sido tomada por la crítica como bastidor para impugnar su obra. Naturalmente, como aquí AP no le podía refutar que hablara de la muerte sin haber tenido una experiencia cabal al respecto, es comprensible entonces que utilice este recurso, que va a ampliar alegando que para Borges el muerto, cualquier muerto, es una inspiración para hablar de la muerte, cuando en otro tiempo, era a la inversa, la muerte remitía a la gente a pensar en el muerto.

Todos los alegatos de AP nos remiten a un lugar común, que era la acusación de los escritores que se retrataron en la revista *Megáfono* en la década de los treinta, acusando a Borges de que era poco emocional, demasiado frío y calculador y por lo tanto, que su poesía carece de autenticidad. AP afirma al respecto: “*La inscripción en cualquier*

sepulcro, pudo dar al poeta la oportunidad de encenderse en la llama de la creación auténtica; lo impidió la composición desmañada y la exagerada voluntad de subordinar la emoción al pensamiento.” (AP, p. 52).

El poema consta de quince versos de los cuales para AP, los más afortunados son los que hacen referencia al sentimiento del poeta frente a la muerte:

Lo esencial de la vida fenecida

-la trémula esperanza,
el milagro implacable del dolor y el asombro del
goce-
siempre perdurara (FB, OC, p. 52).

Sin embargo, para él, el poema debería haber concluido con esa estrofa porque en ella “...se juega entera la voluntad de perduración del hombre...”, pero el poeta comete el error de razonar lo que solamente debe subordinarse al sentimiento y con la siguiente estrofa “...el encanto se rompe, si es que no nació ya decapitado con el imperativo inicial” (AP, p. 52).

Luego entonces, contra lo que afirma César Vallejo acerca de que un poema menos que un hombre puede sobrevivir si se le mutila, la opinión de AP nos sugiere que quizás si limpiáramos los poemas de Borges, del razonamiento o la reflexión, éstos serían aceptados por la crítica, por lo menos por la que pregona AP; si de quince versos que hace un poema, sólo son valiosos cuatro, quizás los lectores terminaríamos como los políticos, que arrancan un verso de cualquier poema para su declaración de principios o su lema de campaña.

Finalmente, lo que él llama “la más seria impugnación a la poesía de Borges”, se apoya en un texto de Jean Paul Sartre en el que el escritor francés relaciona la palabra poética con la pintura y con la música. En este escrito, parafraseado por AP, el filósofo francés sugiere que las palabras en la poesía deben surgir de manera espontánea, casi natural y deben servir para que el poeta “se ponga en medio de las cosas”, no para que lo aparten de ellas.

Lo básico que toma el autor de lo dicho por el autor de “¿Qué es la literatura?” y “Para qué sirve la literatura?” descansa en que la palabra debe ser esencial al poeta y no un artificio inventado por éste. Presuntamente la palabra en Borges, a decir de AP, no le sirve para enunciar la realidad, sino para evadirla:

Las palabras en Borges no representan tanto un significado cuanto directamente lo expresan; no se agrupan en asociaciones mágicas, sino por la lógica del discurso; no son microcosmos; son utensilios del pensamiento; las frases presiden la conjunción de un significado. No pocos de los poemas de Borges están contenidos en un esquema mental; el autor los despliega diciéndolos, usando las palabras y las frases que muestran el significado.³⁴

Al leer los juicios tan severos de AP, da la impresión de que el pecado capital de Borges es no permitir que la emoción fluya en torrente y las palabras, llamadas por ésta, se vayan acomodando en el poema construyendo las frases que enuncien una realidad. Al parecer Borges piensa mucho el poema, tiene una idea preconcebida de la realidad y se sirve de las palabras para enunciarla, y para Prieto lo esencial en la poesía es que el poeta se entregue a la emoción. Digo esto, porque más adelante AP afirma que la misma idea que pone Borges en un poema (El truco), la pone en prosa con idéntico título. Porque para él, para AP, resulta censurable, casi penado, prosificar lo que se ha puesto en verso. A este respecto se debe decir que basta conocer medianamente la obra de Borges para enterarnos de que la recurrencia de temas se maneja indistintamente en la poesía, el cuento y el ensayo.

AP parte de la forma en que Borges utiliza las palabras para edificar su crítica a la metáfora y por añadidura, a las imágenes que utiliza Borges en sus poemas, las cuales ya vimos en la primera parte de este segmento, y debió quedar claro. Sólo que aquí acusa a Borges de construir sus imágenes, más con la fantasía del niño que con la madurez del adulto, porque según él, el primero, “lleno de inocencia, sólo inventa el mundo”, mientras que el segundo “lo conoce”. Quiere decir que para AP las imágenes se justifican en la poesía, cuando se encuentran llenas de inocencia; ahora para él, el candor es un elemento básico en el poema, no obstante, cuando éste se deja permear por “la malicia del adulto” pierde su mérito poético. Seguramente estos juicios van de la mano de aquellos que acusan a Borges de ser un poeta más racional que emocional, sólo que ahora AP busca otros argumentos y otros ejemplos.

Como estos ataques ya los enunció en la primera parte de este segmento, cuando el autor habla de los temas, me parece reiterativo volver a estos juicios tan precarios de AP.

³⁴ Adolfo Prieto, ob. cit. p. 56

En lo que concierne al cuento, para terminar con este libro, el autor parte de un elogio (raro en este libro) a la prosa de Borges, relaciona la escritura de algunos de sus cuentos con una charla “subyugante” y piensa que de ahí nace el encanto de su prosa; comparte los elogios de la crítica (Amado Alonso) respecto a que Borges es, entre los escritores argentinos del momento, “el caso más agudo de conciencia literaria” porque para AP: “Saber decir algo es una inapreciable ventaja para el que quiere decir algo. Borges ha conseguido la más envidiable ventaja del escritor.”(AP, p. 67).

Sin embargo, es necesario apuntar que si bien son escasos los elogios de AP para Borges, cuando estos aparecen, se hacen acompañar de un adversativo, sobre todo si se trata de un reconocimiento a cualquiera de los méritos del autor de *Inquisiciones* o de sus aportaciones a la literatura. Para armar su ataque a Borges, parte de dos hipótesis, totalmente personales y arbitrarias:

1. El cuento es el hermano menor de la novela y pertenece, por lo tanto a una especie secundaria del género novelesco. Aclara por supuesto que esta limitación no descarta que haya buenos cuentistas (Chejov, Maupassant, Poe), como en el caso del ensayo y de la poesía, AP se esmera en regatear y hasta negar cualquier mérito a los escritores hispanoamericanos.
2. La mayor parte de los cuentos de Borges son fantásticos. Esto parece un inconveniente porque: “Conviene recordar que a los escritores de habla española les ha sido esquivo el género en la medida en que es naturalmente extraño el puro vuelo fantástico al genio de la raza.” (AP. p. 68).

Si se le diera a estas hipótesis el valor que les confiere su autor, la crítica tendría que atenerse a que el escritor de cuentos es menor que el novelista, por lo tanto, como Borges no escribió una sola novela, debe ser considerado como un “escritor menor”, sustantivamente, de importancia minúscula. Lo grave de la hipótesis es que niega de paso el valor de otros cuentistas, tanto del siglo XIX como del XX, puedo mencionar a vuelo de pájaro a Machado de Asís, Roa Bárcena, Darío, Lugones, Reyes, Nervo, Quiroga y tantos otros que a decir de Anderson Imbert,³⁵ “dieron el salto de la realidad a lo fantástico”. Sin embargo, estas son los postulados en que se apoya AP para incursionar en el análisis de los cuentos de Borges, los cuales él considera se confeccionan de la siguiente manera:

El autor sigue dos caminos para urdir la trama fantástica: o se arroja directamente en su búsqueda, presentando en el mundo real, un hecho o suceso de realidad increíble, o se apoya en la mención de nombres y acontecimientos tan extraños a

³⁵ Enrique Anderson Imbert, “El realismo mágico en la ficción hispanoamericana”, en *El realismo mágico y otros ensayos*, 203 pp.

la experiencia cotidiana que su rareza va creando un clima de ficción e irrealidad.
(AP. p. 69).

En realidad el autor de este libro está obsesionado por la premisa decimonónica de que la literatura debe ser un reflejo de la realidad; la primera parte de "El Aleph", (la que según él pudiera apuntar a la realidad), le parece cursi y de mal gusto, en cambio la segunda, que se inicia con la frase del narrador: "Arribo al inefable centro de mi relato", llena de una "fatigosa enumeración" "no consigue distraernos de una primera impresión fatal para los resultados del cuento." Porque para AP, es imperiosa la necesidad de que el relato fantástico desprenda, en su totalidad, al lector de la tierra; si los pies se encuentran adheridos a ésta, el relato no es convincente. Termina diciendo que no se puede creer la imagen del narrador, "de cúbito dorsal en un sótano de la calle Garay", relatando su experiencia visual con el aleph, es del todo increíble porque "ofrece un raro espectáculo" que "molesta en verdad un poco".

Hasta aquí el análisis que hace AP de uno de los más sorprendentes relatos que se han escrito en lengua española.

En los otros cuentos, el autor procedió casi de idéntica manera: parafrasea parcialmente el relato, haciendo hincapié en aquellos segmentos que a su parecer son los más endeables, y que paradójicamente son los más socorridos por la crítica; posteriormente encadena una serie de juicios, tan lapidarios como superficiales. En "El zahir", por ejemplo, interpreta la obsesión del narrador como parte de un exotismo y una monomanía del escritor, que está relatando una historia "prescindible", se refiere al velorio de Todolina Villar y al recuerdo de la pasión que ésta le inspiró. Este parte del relato carece de importancia para AP, por eso se apoya en el momento en que el personaje abandona el velorio y recibe la moneda en un almacén porque: "De inmediato surgen nuevamente las referencias exóticas" (AP, p.71). Para el crítico de *Contorno*. El autor/narrador/personaje, al verse descubierto en la simpleza de su relato arremete con referencias casi enciclopédicas para enunciar los significados de la moneda, familiares sólo al "El escritor, que conoce su naturaleza porque es un erudito", pero AP ataja afirmando que "un simple mortal no se hubiera enterado". Le resulta asombroso, casi irreverente que el personaje del cuento vea lo que nadie ve en una "vulgar moneda de veinte centavos", porque todo lo que se pueda ver más allá de lo común

y corriente, pertenece al mundo de lo exótico, lo raro y lo sobrenatural. En este renglón sólo habría que aclarar que todo lo que ha visto la crítica en estos cuentos debe ser nulo, porque los ojos de AP no lo vieron o, en última instancia, pensar que los críticos de Borges son personas eruditas o que Borges no escribe para “simples mortales”.

En síntesis, por el camino que se siga el libro de Adolfo Prieto, siempre va a ser un enjuiciamiento a la obra borgeana; es un libro que está edificado más en la pasión por destruir el mito borgeano que en estudiar y mostrar la obra del escritor argentino.

Rescata, no obstante relatos como “El inmortal”, del cual afirma que es “su más lujosa joya”, “lo mejor que ha hecho Borges” y “lo único indisputable”. Le otorga a este cuento el mérito de trasladar a los lectores a una nueva aventura de un escritor como Homero, del cual, todo lector debe tener una mínima referencia. Respecto a la afirmación, ahora tan reiterada como insustancial, de que Borges es un escritor/filósofo, descarta totalmente esta posibilidad, aduciendo que Borges: “no tiene filosofía ni rigurosa concepción u hondo sentimiento del cosmos.” Y prefiere subordinar los cuentos que presuntamente tienen este enfoque a “meras ejercitaciones del intelecto y la imaginación, combustión aristocrática del ocio”. Lo cual nos hace pensar que los cuentos de Borges nacen de un estado de aburrimiento, y no de una reflexión acerca del mundo, del ser, de las preocupaciones fundamentales del hombre.

Conclusiones al libro de Adolfo Prieto. Hay una serie de circunstancias que no se terminarán de apuntar en este trabajo, pero que por ello dejan de ser importantes pues a través de ellas se explican de una manera convincente, las razones que alejaron a Borges del modo de pensar y de sentir argentinos; o la idea que profesaron algunos críticos respecto a que los argentinos no compartían el pensamiento de Borges. Esta crisis se recrudeció en los años sesenta, en que paradójicamente el escritor empezó a ser reconocido a nivel mundial, quizá porque, después de la caída del gobierno peronista, Borges fue arropado por los militares y se declaró miembro del partido conservador; acaso porque empezó a viajar con mayor frecuencia a los Estados Unidos de Norteamérica; tal vez porque hacía declaraciones severas en contra de la izquierda.

Este malestar en contra de la figura de Borges trajo como consecuencia que el acercamiento a su obra se viera prejuiciado, empañado o descalificado. Por lo mismo, lo que contaban o escribían los críticos, en su mayoría de izquierda, se sentía tan alejado de la

obra de Borges que quienes recibían la semblanza del escritor con base en esta crítica, automáticamente eran desterrados de esa literatura, casi sin haberla conocido. Veremos un texto de Noé Jitrik para ilustrar este ejemplo:

1) No habrán pasado de dos las veces en que me encontré personalmente con Borges; yo las recuerdo, seguramente él no; la primera fue, creo en 1948; el Centro de Estudiantes al que yo pertenecía lo invitó a hablar; era en una casa del barrio de Belgrano en el norte de Buenos Aires; se me pierde el tema que trató: conservo en cambio, la memoria del balbuceo en el que se iniciaba entonces, una timidez que, envuelta en buenas maneras, creaba una distancia; no quedaba más remedio que ser "joven" frente a una homogeneidad de la cual el temblor en la voz, la mirada perdida, el tanteo eran una máscara, una coraza, un sistema de protección; lo que nos unía era un complejo sistema de deslumbramientos (haber leído sus poemas, *Ficciones*, saberlo traductor de Faulkner y de Kafka) y el común antiperonismo, el cual ni era explicitado ni era analizado, estaba ahí, era un supuesto cuyo develamiento podía causar un escándalo. La segunda vez que lo vi fue en Córdoba: custodiado por Carlos Fernández Ordóñez, asediado por Emilio Sosa López, celebrado por personalidades locales, le fui vagamente presentado pero no me surgió decirle nada; en ese bloqueo fui correspondido, me limité a observarlo, estaba casi ciego, su cara iba teniendo ya esa vocación mármorea que se puede advertir en sus fotografías más recientes, su aire de impenetrabilidad en contraposición al desvalimiento real o fingido, de 1948. Esto ocurrió en 1963.³⁶

Una experiencia verdaderamente triste para Jitrik, pero que de la cual no podemos responsabilizar a Borges. Lo que resulta bastante claro, es que ambos escritores habitaban en un universo casi opuesto, no sólo porque pertenecían a diferentes generaciones; sus gustos, su percepción y el modo en que entendían el quehacer literario en general, se cifraban en diferencias abismales.

Noé Jitrik (1928) había escrito tres veces acerca de Borges: en 1951, un artículo de dos páginas sobre *Otras inquisiciones*; en 1962, una nota sobre *El hacedor*, en donde retoma las tesis de Sábato, acerca de que Borges es un escritor condenado a repetirse; y en 1968, un texto sobre *Ficciones*, que leyó en Cluny, frente a un público eminentemente borgeano para el cual la figura de Borges era admirable, aunque Jitrik se empeña en afirmar que Borges no decía nada nuevo, lejos de reconocer la imprudencia de su discurso, considera que no tuvo éxito ante al público francés ya que:

...frente a un público que sin duda lo amaba, lo reverenciaba y encontraba en sus textos una fuente de autoconfirmación; si se piensa que Foucault ya lo había tomado como punto de partida para *Les mots et les choses* y que el llamado "*Nouveau roman*" lo declaraba y lo declamaba como una fuente de inspiración,

³⁶ Noé Jitrik, "Sentimientos complejos sobre Borges", en *La vibración del presente*, p.13.

una tentativa crítica, aun con las armas que usaban los asistentes al coloquio, no podía caer sino en el silencio: si los franceses nos hacen el favor de venerar una obra latinoamericana no es fácil que acepten una crítica de latinoamericanos a esa misma obra, es decir a su creencia.³⁷

Es importante, por otra parte citar a Jitrik como un ejemplo de ese sentimiento que tenían los argentinos emigrados, por lo menos los que llegaron a México, por una figura excepcional, porque para algunos críticos, Maria Luisa Bastos, entre otros, fue el propio Jitrik quien acaudilló a la generación de 1954.

Para entender este tipo de aversiones es necesario considerar que en la década de los cincuenta la figura de Borges era altamente controvertida, más creo, en la vida pública que en su obra, que para muchos, aun sin conocerla, empezaba a constituirse como un mito. La figura del escritor cincuentón, semiciego, acuchillado por el peronismo, corrido de su empleo en una biblioteca de segunda y al cual se le había negado el Premio Nacional de Literatura, era también la del hombre que arrastraba una cauda prestigiosa de emprendedor en el oficio literario, fundador y colaborador de varias revistas como *Prisma*, *Proa*, *Nosotros*, *Crítica El Hogar* y, la más célebre de ellas, *Sur*, que había sido fundada en 1931 por Victoria Ocampo; era éste también el escritor de tres libros de poesía, tres de ensayos y tres de cuentos; el conferencista que había viajado por toda la Argentina, como él mismo lo confiesa, llevando a discusión una diversidad de temas. Empezaba a ser el Borges célebre, internacional y polémico; sospechaba, de algún modo, que dentro de él se gestaba el escritor paradigmático que se convertiría muy pronto, junto con Cortázar y Sábato, en la expresión más modelada de la literatura argentina, pero curiosamente el escritor, aún no sabía como digerir ese acontecimiento, y por supuesto, no estaba familiarizado con el protocolo de ser famoso: los premios, los reconocimientos y los homenajes lo emocionaban sobremanera, pero se hubiera sentido más reconocido si en ese entonces se le hubiera invitado a compartir su erudición y su genialidad con estudiantes y maestros de diversas universidades, tanto americanas como europeas. Y sin embargo, era ya un hombre que invitaba a la polémica un hacedor de discusiones, inquisiciones y de ficciones. También se gestaba dentro de él, lo que Braceli llama "el tercer Borges".

³⁷ Noé Jitrik, Ob. Cit., p.1

En este sentido, el libro de AP es justo y puntual porque se ocupa de una figura que merecía que la crítica por lo menos lo sacara del nicho de los grupos cerrados en donde parcialmente parecía intocable.

Rodríguez Monegal expuso al respecto una sentencia muy propia de Víctor Hugo, cuando afirmó que al atacar a Borges, AP lograba situarse y situar a los que estaban en contra y a favor de él: encender una hoguera cuya humareda pretendía eclipsar la figura de uno de los escritores más importantes de Argentina, de paso, claro está, que la luminaria también tenía la función de mostrar la figura de Prieto.

Es comprensible desde esta perspectiva, que Borges inspirara sentimientos opuestos extremadamente apasionados, pero se requerían argumentos más sólidos para desprestigiarlo.

Alicia Jurado quien escribió la primera biografía acerca de Jorge Luis Borges cuyo título es *Genio y figura de Jorge Luis Borges* (1964), afirma, no sin cierta cortesía:

Adolfo Prieto, cuyo libro *Borges y la nueva generación*, expone puntos de vista que no comparto –pero de cuya seriedad y buena fe no puedo dudar-, condena a Borges por arbitrario en sus preferencias y unilateral en sus juicios, ya que en vez de abarcar la totalidad de una obra sólo se detiene en las páginas que son pretexto para expresar sus propias ideas. No hace por lo tanto, según Prieto, verdadera crítica; se limita a los comentarios de un lector hedonista sugeridos por los libros al azar. Lo que no me explico es por qué sólo se admite una clase de crítica, la integral y agotadora, del tema que conduce a juicios generales; por qué no puede ser crítica, y de la más inteligente y esclarecedora, aquella que consiste en extraer juicios parciales y en analizar páginas y hasta párrafos; por que un ensayista no debe buscar en una obra (generalmente ya conocida y criticada) incitaciones a su propio pensamiento y pretextos para desarrollar su doctrina preferidas. Este segundo tipo de crítica es la que ha hecho Borges, con singular maestría, causando escándalo en los puritanos de la nueva generación que tanto temen al hedonismo y al lujo.³⁸

María Luisa Bastos, en su libro *Borges ante la crítica argentina* (1974), dedica cerca de veinte páginas a *Borges y la nueva generación*, en las cuales refuta la mayoría de los juicios de AP, como se ha señalado anteriormente, ella concluye:

Una última consideración, que fue esbozada al comenzar este comentario. Se trata del primer libro sobre un escritor cuya gravitación se reconoce y se acepta. El joven crítico enrostra a Borges su falta de sentido constructivo, su desapego

³⁸ Alicia Jurado, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, pp. 58-59

frente a la realidad argentina pero parte para su análisis de premisas que proceden de dos extranjeros: Ortega y Sartre. Encuentra cualidades en la obra borgiana, pero las desecha, declarando su inutilidad final. Hasta qué punto no se suma así, inadvertidamente, a las filas de los negadores sistemáticos que él mismo reprueba.³⁹

Gabriela Massuh, en la primera parte de un excelente trabajo titulado *Borges: una estética del silencio* (1980), hace un análisis sucinto, pero severo de los autores que han escrito un libro sobre Borges y afirma respecto al de Prieto:

En realidad, Prieto no hace más que seguir aquella línea de reproches iniciados años antes con la generación del grupo Boedo. Por otro lado, Prieto inicia cierto tipo de enfoques que llevan el sello de Jean Paul Sartre: la literatura, sin diferenciación genérica, se concibe sólo a partir del "compromiso". Era de esperarse que Borges se convirtiera en el blanco de las recriminaciones de David Viñas, Ismael Viñas, el mismo Prieto, Noe Jitrik, Blas Matamoro, León Rozitchner. Si bien alguno de ellos abandonó el existencialismo y tñió sus preocupaciones sociales con el discutible rigor científico del estructuralismo o la teoría de la novela de Lucien Goldman (como Jitrik, por ejemplo) nunca dejaron de enjuiciar a Borges desde otro punto de vista que no fuera el extraliterario. Para ellos Borges es un escritor inútil.⁴⁰

Emir Rodríguez Monegal, quizás el estudioso más fiel y ferviente de Borges, que bien pudo (y de hecho lo fue) ser, por su oficio de investigador, uno de los personajes del propio Borges hace una pequeña pero significativa alusión al libro de Prieto en *Borges, una biografía literaria*:

...De manera similar otros jóvenes intentaron aplicar a Borges las nociones que habían comprendido a medias en Satre, Merleau Ponty y quizás incluso en Luckacs. Un ejemplo de esta incomprensión es un pequeño libro por Adolfo Prieto, titulado *Borges y la nueva generación* (1954), que alcanza entonces cierto éxito.⁴¹

En la actualidad el libro de AP ha pasado a la historia, casi no se consulta y, muerto Borges, parece que las críticas que en ese trabajo se vierte, ya no lo alcanzan. Blas Matamoro, que escribió, casi quince años después un presunto estudio psicoanalítico de la obra de Borges, explicando de antemano que el éxito alcanzado por el autor de El Aleph, se debía en gran medida a la despolitización que había sufrido el pueblo argentino y al triunfo de la burguesía. El libro ha quedado en el olvido, porque para quien pretende acercarse la obra borgeana, resulta del todo obsoleto.

³⁹ María Luisa Bastos, ob. cit., pp. 280-281.

⁴⁰ Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, pp 28-29

⁴¹ Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, p. 381

El libro *Jorge Luis Borges*, de José Luis Ríos Patrón⁴² (RP) se publicó en 1955. Sería ocioso afirmar que es otro “desagravio a Borges” con respecto al daño que pudo causarle el texto publicado por Prieto, pero sería intrascendente la afirmación, porque RP no escribe contra AP, sino a favor de Borges. Sin embargo, no está de más advertir que para 1955 ya existían por lo menos cuatro proyectos consumados de desagravio a Borges: el de *Megáfono* en 1933; el de *Sur*, en el año de 1944; el que le organizó la SADE, en 1946 y el de *Ciudad* en 1954. Esto implica también, si pretendemos ser congruentes, que hubieron cuatro “agravios”.

RP no se echa en la espalda la tarea de rescatar la obra de Borges ¿de qué? o ¿de quién? tendríamos que preguntarnos, aunque su libro es un trabajo lleno de entusiasmo y de disposición hacia el autor de *El Aleph*. No obstante, no se puede pasar por alto que es un libro con dedicatoria a quienes acusaban a Borges de “deshumanizado”, “poco comprometido”, “reaccionario”, “artificial”, “inauténtico”, etc., pues es notoria, casi obsesiva, la preocupación del autor por tratar de probar lo contrario. Este libro, considero que bien podría ser el primero de los estudios que buscarán, con cierta seriedad y vocación, acercarse y acercar al público a la obra de Borges. Con esto me quiero referir a la gran cauda de trabajos, universitarios o no, que nacieron de la necesidad explícita de tratar de entender el pensamiento borgeano. Más allá de la labor adulatoria o detractora que buscan enaltecer o enterrar a un escritor por encima de todo. Se debe hacer énfasis en aquellos que se ocuparon de la obra literaria de Borges y que vieron en ella un fin, no un pretexto para confirmar los prejuicios que gravitaban sobre su persona.

Aunque se debe reconocer que el hecho de que uno, cualquiera que se ocupe de un escritor, debe tener un significado gravado en su persona y la idea que tiene de la vida y de la literatura. Esto es, que difícilmente se puede encontrar un trabajo sin tendencia ideológica o personal. Cuando un crítico se decide a escribir acerca de Borges y no de Neruda, por ejemplo, quiere decir que con el primero están dadas sus señas de identidad, por lo tanto debe hacer un trabajo, si bien objetivo, también movido por la pasión que le

⁴² José Luis Ríos Patrón, *Jorge Luis Borges*, 179 pp.

inspira el escritor. En caso contrario, parece patológico. Hay en el medio infinidad de escritores que pueden ser malos escritores, pero no se les dedica más tiempo del que se le invierte a los escritores que son considerados buenos o que le gustan al crítico; menos se puede levantar un trabajo sobre los cimientos de una aversión, pues sería una tarea espoleada por el resentimiento, esto es, fincada en un proyecto eminentemente personal.

Desprovisto de resentimiento y partidismos generacionales o de cualquier otra índole, el libro de RP, da la impresión de ser un estudio sensato y hasta cierto punto profundo en cuanto manifiesta una lectura escrupulosa y amorosa de la obra borgeana, en la cual el autor, sin mucha presunción, pero con amplia dedicación, enfrenta la escritura de Borges a partir de tres momentos:

1. La personalidad del escritor.
2. Los motivos y principios que dan origen a la obra de Borges.
3. El análisis.

Sin descartar los méritos que tiene este trabajo, es necesario buscar otras opiniones autorizadas, por ejemplo, María Luisa Bastos que afirma categóricamente que este libro está movido por la admiración que el autor sentía sobre Borges y que esto le impide ser objetivo:

Aquí como en otras instancias del libro, se ve que Ríos Patrón, llevado por una admiración incondicional, empobrece los pasos de su análisis al mezclarlo con elementos espurios. Aproximar en esa forma la visión borgeana a puntos de vista tan ajenos al escritor como el existencialismo en general y la subjetividad de Roberto Arlt en particular es, por desafortunado, contraproducente. Si bien en último extremo sería posible trazar una ecuación que relacionara los escritores más dispares, en este caso la comparación surge claramente del deseo de rebatir las opiniones adversas pues la reverencia de Ríos Patrón, así como su reiteración respecto a la "humanidad" de Borges, parecen dirigidos sobre todo a quienes lo atacan.⁴³

Se seleccionaron estos dos libros en el capítulo titulado "El lector descuidado", porque quienes nos dedicamos a la enseñanza y la difusión de la literatura, debemos defender los métodos de crítica y análisis que partan de ésta. No por positivos, sino porque tienen fundamento en la obra literaria.

⁴³ María Luisa Bastos, Ob. Cit. P.298

Las apreciaciones de RP llegan inteligentes y llenas de intuición, de tal suerte que podemos no estar de acuerdo con él, pero es innegable que la lectura de este estudio nos permite conocer a fondo el pensamiento borgeano.

El libro de RP se divide en siete capítulos, pero como sus postulados, incluso las citas que hace para apoyarlos se repiten, trataré de manejarlo de manera más sucinta.

La estrategia que sigue este autor descansa en plantear sus postulados respecto al pensamiento de Borges y luego apoyarlos en la obra, sólo que en ocasiones esta tarea se vuelve muy comprometida y hasta forzada, por ello no es extraño que algunos aspectos leídos en el capítulo primero, reaparezcan en el tercero o en el cuarto. Por ello, para que no parezca reiterativo el discurso de RP, se abordará el libro en los siguientes planos:

- a) Borges y el ultraísmo.
- b) La imagen de Borges frente a la realidad Argentina.
- c) El estilo de Borges.
- d) Los temas que obsesionan a Borges, tanto en la poesía como en el cuento.
- e) El pensamiento de Borges.

Borges y el ultraísmo

En la primera parte de este libro el autor habla del joven Borges, aquel tan controvertido y ¿por qué no decirlo? tan mitificado, que fue protagonista y epígono de los ultraísmos español y argentino. Resalta la importancia de Borges en las tertulias y a pesar de que su producción no fue cuantiosa, hace hincapié en la influencia que dejó, tanto en Madrid como en Sevilla, acaso porque gran parte de España (no los grupos intelectuales) vivía aún con la idea de que Europa termina en los Pirineos y el joven Borges representaba una visión cosmopolita digna de envidiarse, así como una inteligencia que despertaba la admiración de la mayoría de contertulios. Además, Borges difícilmente se daba a la charlatanería y a la presunción, y por lo mismo, pasaba como un tipo de respeto:

No obstante la mínima cantidad de publicaciones realizada en España por aquel entonces, fue profunda la influencia del joven Borges en el ultraísmo hispano. Para su consideración es menester no olvidar que llevaba en sus alforjas los

tesoros obtenidos en otros países europeos que impresionaron profundamente en la escuela española⁴⁴

En cuanto a la participación de Borges en la vanguardia argentina no aporta nada que no se haya dicho hasta el momento, salvo algunas acotaciones sobre la tan comentada polémica de Florida y Boedo, misma que algunos, incluso el propio Borges han dicho que no pasó de una invención. Sin embargo, a Ríos Patrón le queda muy claro que existió, y que fue iniciada por Roberto Mariani el artículo titulado "Martín Fierro y yo" (julio 25 de 1924), en el que acusa a los martinfierristas del excesivo respeto, casi adoratorio que le profesan a Leopoldo Lugones, a pesar de que éste es un declarado fascista. También, a decir de RP, en este artículo hay un reproche al oportunismo de este grupo, ya que "se colocaron bajo el nombre del poema de Hernández", lo cual parece una contradicción ya que se pensaban y presumían ser cosmopolitas. En la respuesta viene una contraacusación a Mariani, de conservador, y una aclaración de principios en la cual ellos afirman que la admiración que profesan a Lugones está cimentada en su labor como escritor, sin atender sus inclinaciones políticas.

RP cierra este capítulo con a dos conclusiones:

- a) Tanto del grupo Boedo como de Florida surgieron escritores de innegable calidad y valor para las letras argentinas.
- b) El reproche de deshumanización que adjudicaron los del grupo Boedo a los martinfierristas va a hacerse extensivo a la persona de Borges y se va a constituir en un estigma para el autor de *Fervor de Buenos Aires*, cuya obra en lo sucesivo va a ser acusada de "excesivamente intelectual y matemática, pero carente de rasgos humanos". Como si Borges fuera un escrupuloso profesional de la literatura, dotado de una genialidad irrefragable, pero sin sensibilidad. Recordemos lo que habían afirmado algunos autores en la década de los treinta, a propósito de una especie de homenaje que se hiciera a Borges y que en la historia de este autor va a convertirse en "el primer desagravio". Anderson Imbert en la revista *Megáfono*:

Con el ánimo tranquilo, pues me sumo a la procesión de amigos de Borges pero no para coincidir con ellos en su devoción sino para manifestar mi asombro: ¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables. Los ensayos de Borges son tan raquíticos en sustancia

⁴⁴ Ob. Cit. P.12.



humana, tan carentes de fuerza y de originalidad, que no puedo comprender que susciten entusiasmo a nadie. Yo los leo y a veces con reconcentrada atención, no porque sean de Borges sino porque me atrae el tema.⁴⁵

Estas aclaraciones son pertinentes porque el libro de RP está dedicado a Borges y no a los martinfierristas. Es evidente que fueron muchas las acusaciones que se le hicieron a Borges en este renglón, pero se abordarán más adelante.

RP se apresura a defender a su "magíster ludi" (así lo llama él) negando que sea un poeta deshumanizado y exaltando apasionadamente el valor de su primer libro de poemas para afirmar la influencia e importancia que representa para la literatura Argentina. Contra lo que se había dicho respecto a que la obra de Borges era totalmente ajena a cualquier tipo de identidad del pueblo argentino afirma:

No son sólo preocupaciones metafísicas las que encuentran crisol en sus poemas sino las bellezas íntimas, que suelen pasar inadvertidas a quien no pone el corazón junto a los ojos para observarlas. Es verdad que una fundamental diferencia lo separa de un Fernández Moreno —gran sentidor de lo pequeño, humilde, cotidiano—. Hay en la poesía de Borges, a más de la densidad nacional, una prieta trama intelectual que cobija y dirige sus mirajes una expresión que señala al escritor atento a los nuevos recursos estilísticos, al mismo tiempo que indica el profundo conocimiento de los autores clásicos, de los maestros de la poesía universal.⁴⁶

Y concluye este capítulo:

Borges es actualmente —y desde hace años— el escritor más discutido en su país y, al mismo tiempo, el más conocido y admirado en el extranjero. Tal vez ambas situaciones no sean tan ajenas como se nos presentan de primera intención. Quizás el más profundo reproche que pueda hacersele a Borges —y, por lo general, inconscientemente— es el de haber logrado una nombradía que ningún otro escritor argentino posee. (p.19).

Borges y la realidad

RP parte de la visión de tres realidades en el análisis de la concepción borgiana: la realidad argentina, la realidad vista e interpretada por todos (él dice como todos entendemos la verdad o conjunto de semiverdades y mitos que consideramos verdaderos) y, por último, la realidad creada por Borges.

⁴⁵ Enrique Anderson Imbert, "Encuesta de la revista *Megáfono*" Martín Laforgue, ob. cit. pp. 27-30.

⁴⁶ Ob. Cit. Pp 17-18

Hablar de los argentinos, de su modo de comportarse y de asumir la vida; hablar de su esnobismo y de su frivolidad, pero también de sus pasiones, siempre fue prioritario en la obra de Borges, como lo fue también el hecho de que los propios escritores argentinos consideraran esta actitud como una ofensa, aduciendo que Borges, por haber vivido tanto tiempo fuera del país, desconocía la realidad argentina y tenía que inventarla. Por eso, no es extraño que una visión de la vida argentina que nos da el escritor Borges sea diferente a la que los propios argentinos profesan.

Si RP acepta los cuestionamientos que Borges hace al modo de vida de los argentinos, sobre todo al argentino que habita en las ciudades y al cual compara –dice RP– con el habitante de Chicago; incluso, si acepta que en esta expresión de Borges hay una serie de juicios severos, es porque el propio Borges se hace destinatario de estos juicios, porque no está hablando de otro pueblo, sino del suyo.

De antemano se puede advertir que el autor asume que la primera y la segunda son, sino opuestas, diferentes a la tercera. Porque de otra manera ¿para qué diferenciarlas? Se debe insistir en este renglón, porque así lo han hecho ver otros autores, que Borges está viendo una realidad totalmente ajena a la que viven el grueso de los argentinos y de ahí nace la inconformidad de éstos con la obra borgeana, y por consiguiente, la recurrente impugnación que se le hace por “falsario”. María Luisa Bastos cita la respuesta que dio la Editorial de la revista *Nosotros* (porque no aparece firmado el texto) al “Desagravió” que hiciera *Sur* en 1944. Voy a retomar algunas frases para mostrar el abismo que había entre el concepto de la realidad que tenía Borges y aquél que profesaban quienes gobernaban los círculos literarios –no la gente común y corriente– en Argentina. Es necesario advertir también que el autor de esta nota hace hincapié, primero, en la “ponderada calidad” del jurado, posteriormente, cuando alude a la exclusión de Borges, detracta su libro (*El jardín de senderos que se bifurcan*), aduciendo que Borges hace una literatura “deshumanizada, de alambique” más adelante, que “es un oscuro y arbitrario juego cerebral”, luego, “una obra exótica y de decadencia”, posteriormente: “entre el cuento fantástico, la jactanciosa crudición recóndita y el cuento policial”, y concluye: “Están lucidos si pretenden que el

pueblo se sienta interpretado en esta misteriosa alquimia literaria de cenáculo y gusté de ella»⁴⁷

Es claro que estamos asistiendo a lo que RP llama “la tercera realidad”, que para Borges es la realidad literaria, como lo es también que, quienes esgrimen estos juicios que pretenden excomulgar de la literatura y de la vida argentina, a una literato y apasionado argentino, son personas que se dedican y viven de la literatura, además de ser argentinos: ¡Qué paradoja más extraña!

A pesar de estos juicios (y contra ellos) RP se empeña en demostrar que la obra de Borges no sólo comulga con la realidad argentina, sino que ya es parte de ésta, porque afirma que Borges “intentó –y posiblemente lo logró– penetrar en la argentina invisible” de que hablara Eduardo Mallea en *Adán Buenosaires*. Para demostrar sus aseveraciones se apoya en una comparación que hace de Borges con este autor. Cita además varios textos de Borges en donde se habla de los argentinos, de sus costumbres y su forma de proceder ante la vida, sobre todo a los argentinos de ciudad, recalcando que “el mejor camino para conocernos es advertir sin demora defectos que nos cualifican”.

En cuanto a la consideración que hace Borges de la falta de imaginación de los argentinos, ataja con un eufemismo primero: “Sentimos significativo que Borges considere falta de imaginación a nuestro pueblo” pero agrega, para defenderse sin atacar a Borges que él considera que “nuestro pueblo es rico en imaginación”, sólo que la divide en dos, la imaginación criolla, que es material y pragmática y la otra, se debe suponer, porque no la dice, es la imaginación en un sentido menos local del término, debe ser la imaginación que se proyecta hacia los problemas metafísicos.

En lo que respecta a la segunda realidad, sólo Borges, por ser un escritor “lúcido y exacto”, no la degrada ni la enaltece, la dibuja en un plano medio que permite al lector contemplarla.

Estas notas que giran en torno a la deshumanización como al nacionalismo de Borges se hacen redundantes debido a la futilidad de las acusaciones. Sin embargo, y por lo mismo, debemos suponer que las actitudes de defensa no son menos superficiales, apasionadas y

⁴⁷ “Los premios nacionales de literatura” N. N. 76, (Julio de 1924), págs. 117-118. Citado por María Luisa Bastos, ob. cit., págs. 145-146

hasta forzadas. Simplemente, se entabla una discusión en torno a un literato, en la cual la literatura queda en segundo término, en el mejor de los casos se utiliza para reafirmar una serie de juicios en torno a la personalidad del escritor, mismos que ya estaban preconcebidos.

Finalmente aduce que la tercera realidad es la más importante, pues es la que proyecta la obra de Borges. Esta, con sus restricciones, es una de las partes que mejor muestran la obra de Borges, aunque no esté exenta de la apología y el elogio gratuito y forzado. El Mundo de Borges efectivamente es, como lo daría a conocer Maurice Blanchot algunos años después, “es un mundo hecho de y para la literatura”. A través de él Borges nos puede mostrar su concepción de la realidad, pues en ella nos permite ver el universo con base en la ficción, la poesía y el ensayo. En estos géneros destaca una simbología que es parte de la poética borgeana, que para RP, es una forma de “ocultar la realidad, no de suprimirla”.

Tiene razón María Luisa Bastos cuando afirma que la desmesurada admiración que este autor siente por Borges opaca cualquier intento de análisis, pues parece que no quiere contradecirlo en nada y se contenta con eslabonar elogios, que en ocasiones o no explican o explican mal sus tesis. El habla para fundamentar sus afirmaciones, en este renglón, de los temas más recurrentes en la obra de Borges; así aparecen el caos y el equilibrio del mundo, el orientalismo, el tiempo, la muerte y el laberinto. RP aborda estos temas desde varias perspectivas: las filosofías orientales, el expresionismo y el existencialismo; tiende un tinglado teórico y luego, a partir de la identificación de ciertas características de la obra de Borges, lo hermana con estas tendencias.

Por ejemplo, en lo referente al caos y el equilibrio del mundo, nos habla de que desde el principio de los tiempos coexisten fuerzas opuestas (el bien y el mal), que un ser supremo apartó las primeras de las segundas y ha permitido que se manifiesten en el ser humano, delimitando así cualquier explicación que exigiera una pregunta acerca de la presencia del caos y el orden. Todo esto, para concluir en que:

Sin embargo, hay en el fondo de nuestro Magíster Ludi una firme esperanza que podemos sintetizar así: El mundo es caótico a los ojos del hombre, pero ordenado a la vista de Dios. Un símbolo de ese orden está en la ley de equilibrio moral – Samsara-. El hombre debe elevar su espíritu de lo cotidiano para percibir, como los iniciados, es orden vedado a los sentidos.⁴⁸

⁴⁸ José Luis Ríos Patrón, ob. cit. p.30

Aunque tengo la certeza de que los juicios en torno a un autor puedan ser totalmente polarizados, (de hecho es una de las sustentaciones de mi trabajo) creo que esta afirmación se opone totalmente a la idea que Borges manifiesta en torno al caos y al orden. Una prueba de esta afirmación se puede ver en los cuentos que forman los libros *Ficciones* y *El Aleph*, particularmente cuentos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” “Funes el memorioso”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “La biblioteca de Babel”, “El milagro secreto”, “La secta del Fénix”, “Los teólogos”, “La escritura del dios” o “La busca de Averroes”.

Afirmar por lo tanto que para Borges el mundo es caótico a los ojos del hombre, pero ordenado a los de Dios, significa dar por descontada la existencia de los relatos que anteriormente he mencionado. Lo mismo sucede con la idea de emparentar el pensamiento de Borges con el de Buda, sólo porque el primero “ejerce sus símbolos para manejar la realidad, elementos pertenecientes a la sabiduría que sólo el iniciado puede comprender” y el segundo “...advierte que la ignorancia es la fuente de todo mal y que de ella nacen los apetitos concupiscentes.” (RP, p.31). Hay que hacer hincapié en estas afirmaciones y en la necesidad de objetarlas, porque si son aceptadas, sin la menor reflexión, tendría que darse por hecho que Borges el escritor es un sacerdote, y que su obra tiene, más que una función literaria, un carácter doctrinal que debe llevarnos por la senda del bien. Descontando que Borges, de una manera idealista busca encontrar en el quehacer literario, un mundo que no se encuentra en la vida; sus obsesiones por inventar universos fantásticos como el de Tlön, le permiten dilucidar la posibilidad de que existan otras formas de vida; otros sistemas, matemáticos o lingüísticos que tengan lugar en esos mundos, asimismo, la idea de que existan sociedades secretas como la del Fénix o la que está haciendo la enciclopedia de Tlön, son recursos para invitar al lector a pensar en otra posibilidad para el hombre, no en componer las que ya tiene.

Cuando RP trata el tema del tiempo lo relaciona con la finitud humana, aduciendo que para Borges van ligados puesto que el escritor argentino asume que los objetos y las personas “son simultáneos para la divinidad, pero sucesivos para el hombre”. De manera consecuente, aduce a esta premisa, la obsesión de Borges por los temas metafísicos, no como un juego de abstracciones, sino como un compromiso. Efectivamente, Borges ha sugerido varias veces que el hombre angustiado por su incomprensión del mundo y su

impotencia para cambiar los designios que se mueven en torno a él, pero que le afectan directamente, decide ubicarse debajo de un ser supremo para el cual la comprensión y la facultad de cambiar estos designios no resulta extraña, ("El milagro secreto", por ejemplo). No obstante, en no pocas ocasiones Borges sugiere que ese ser supremo se encuentra debajo de otro más poderoso y este de otro, hasta el infinito ("Las ruinas circulares", "Los teólogos" "El ajedrez", "El Gólem").

En este apartado RP aborda parcialmente la temática en la obra de Borges, no obstante abundan las aseveraciones que no están fundamentadas y que RP, da por sabidas y pretende emparentar lo que escribe Borges con una serie de "creencias" suyas (de RP). Esto, naturalmente hace muy cuestionable su trabajo, pues mucho de lo que él afirma queda en simples suposiciones. Por ejemplo, en las referencias que hace al laberinto, que sabemos es una obsesión borgeana, mucho se ha discutido, es una de las tantas formas en el escritor argentino proyecta el caos. No obstante, RP lo toma como una especie de camino que necesariamente debe sortear el hombre para alcanzar una especie de grandeza, porque: "Llegar a este centro significa una iniciación en los profundos misterios del ser de los seres" (RP, P. 40). Si bien es cierto que el laberinto para Borges representa una búsqueda permanente, ésta se encuentra más cerca de apuntar al caos y a la confusión del ser humano, que a una búsqueda de purificación o a un proceso místico. Ciertamente los personajes de Borges se pierden en sendos laberintos, pero porque son presa de designios que ellos mismos ignoran y que sin embargo, ya fueron delimitados por una fuerza superior. Sobra decir que estos designios se consignaron a espaldas de quienes deben enfrentarlos. Por otra parte, la relación que él hace en el laberinto como un reflejo del caos primitivo y el mundo moderno, busca comprometer a Borges con una visión preocupante respecto al humanismo, que implicaría una preocupación por el hombre contemporáneo.

Finalmente, para RP, los conceptos de tiempo y muerte están amalgamados a tal grado en la obra borgeana, que la segunda se puede explicar como consecuencia de la primera, e incluso, la idea del hombre que aspira a desafiar al Dios y suplantarle, quedaría como una forma de manifestar la impotencia humana.

Visto de esa manera, tendríamos que pensar que el tiempo, como lo maneja RP en Borges, a manera de "angustia humana por la finitud" es una angustia para el escritor argentino, pero sabemos que no, pues en relatos como "El inmortal" él apuntó que "Ser

inmortal es baladí: menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal” (Al, OC, p. 540). Podemos detenernos más tiempo en ese cuento para hacer hincapié en la forma cómo describe el palacio de los inmortales, en donde además de afirmar sus atrocidades, dice el narrador que “los dioses que lo edificaron deben estar muertos... los dioses que la edificaron debieron estar locos...”.

El estilo de Borges. Aquí destacan dos puntos fundamentales: la originalidad y el clasicismo en Borges. Para demostrar lo primero Ríos Patrón alude a una serie de adjetivos no muy sustanciales, por ejemplo dice que el estilo de Borges es “conciso”, “expresivo” y “sugere”, y aduce que ha sido de notable influencia en las nuevas generaciones (ya ya se vio que no es muy cierto esto) incluso dice que es posible comparar esta influencia con la ejercida por Pablo Neruda en Latinoamérica. Afirma que quienes se han ocupado en seguir o frecuentar el estilo de Borges sólo se han ocupado de la parte exterior y que la originalidad de Borges radica en que “su estilo es una forma de pensar” En cuanto al concepto clásico, que de suyo es controvertido, aparte de constatar por enésima vez el humanismo de Borges, hace alusión a su postura intelectual y de ahí desprende la casi obsesión de éste por las imágenes dibujadas en términos abstractos, así como la afición a los conceptos espirituales. Asimismo, el uso que hace Borges de los sustantivos concretos, que no siempre, casi nunca, proyectan una acción, sino que son usados en función de proporcionar una diversidad de significados porque son transformados en “símbolos de estados espirituales”.

Estos argumentos permiten a RP emparentar a Borges con los Evangelios y con Quevedo, opuesto el segundo al estilo retórico de Cicerón, porque Borges va al fondo de la palabra, incluso no duda de ir a su etimología para comprobar su verdadero significado:

Hay en él un evidente demorarse —y solazarse— en la consignación de las cosas en su real realidad, pero, además, es advertible su preocupación por extraer de las palabras todas las posibilidades de sugestión. Condensando: su estilo es un producto de una sensata valorización del lenguaje como signo de la realidad en su doble posibilidad de expresar (problema de inteligibilidad y de lenguaje) y de sugerir (problema metalógico del lenguaje)⁴⁹

⁴⁹ José Luis Ríos Patrón, ob. cit. P52

Contra lo que se ha dicho de Borges hasta el momento en que aparece el libro de RP, éste afirma que el estilo del autor de *El Aleph*, se relaciona con lo clásico porque no oculta, sino porque muestra y es ajeno a los vicios de la retórica. Para él, Borges es consecuente en su escritura, con su manera de ver el mundo y las palabras que utiliza en ésta, sólo apoyan lo que piensa Borges por ello comparte el juicio de Amado Alonso quien afirma respecto a tres supuestos tipos de escritores, que el autor de *Ficciones* es de los que piensan antes de escribir. A propósito, es necesario hacer énfasis, y no en detrimento de este autor, que en gran medida este apartado o subcapítulo, parafrasea el ensayo de Amado Alonso, “Borges narrador”, en el que el autor español habla concretamente de *Historia universal de la infamia*, a propósito de su reciente aparición (1935) sólo que RP, en su prisa por encontrar un apoyo que parezca irrefutable, desoye los aspectos sustanciales que pudieron darle fuerza a su teoría. Por ejemplo, cuando Amado Alonso hace alusión a que en este libro, “a la travesura verbal se une una voluntad de precisión y coincidencia”, es evidente que se refiere también al peculiar estilo de Borges, que de pronto busca otras propuestas, sobre todo porque está abordando el género narrativo. De esta manera, en la alusión que hace el autor español al estilo borgeano está implícita una somera explicación de sus postulados acerca de la estilística:

Y cierto es que también en esto hay excelencias de orden estilístico, ya que nada que afecte a la singular personalidad del escritor es ajena a su estilo; pero si por estilo hemos de entender especialmente el coro de valoraciones y de reacciones emocionales que provocan en el autor las cosas presentadas, vale decir, la visión personal de las cosas expresadas, no aparece conjuntamente sino con su presentación, entonces este libro de Borges, sin negar su hermandad con los anteriores, presenta una fisonomía estilística muy particular.⁵⁰

Con esto consigna Amado Alonso que se trata de un “nuevo estilo de Borges” que consiste en una “visión bizca de las cosas” que, si se atiende el lector al significado del adjetivo bizco, que consiste en fijar la vista en un punto cuando en realidad se está viendo otro, en su defecto, pensar que el ojo izquierdo está viendo hacia el oriente, mientras que el derecho lo hace al occidente, sería ver o enfocar dos cosas en un mismo instante. Luego: “y en una doble reacción emocional de planos diferentes que el curso gramatical de la frase presenta zumbonamente como de plano unitario”. Aquí el escritor español se refiere a la

⁵⁰ Amado Alonso, ob. cit., p. 47

gran cantidad de oximorones que se manejan en estos relatos, así como a los retruécanos que pintan de ironía y de humor algunos de los cuentos: “culpable y magnífica”, “espantoso y redentor” (son los que él cita) y que para Amado Alonso no son normales porque “son dos valoraciones desde distinto momento y desde distinta postura vital”.

Es necesario insistir en que esta forma de nombrar, en lo sucesivo se va a constituir casi obsesión en la narrativa de Borges, como también, que en ella va a descansar, en gran medida la reprobación de algunos críticos, (no es el caso de Alonso, pero sí de Doll y muchos otros), que consideraron que este tipo de expresiones era solamente un conjunto de desatinos, cuando no de irreverencias al idioma. Amado Alonso, por lo demás, sí advierte el sentido del humor del argentino, además lo celebra. Lo que parece extraño es que Alonso no haga alusión directa a las figuras retóricas que utiliza Borges, ya que, como dijo posteriormente RP, éstas nos vienen desde el barroco, concretamente se pueden ver en Quevedo, Góngora y Sor Juana. No es gratuito, por otra parte, que en el prólogo que hiciera Borges a la edición de 1954, de *Historia universal de la infamia*, inicie explicando el estilo barroco.

Otro escritor en el que se apoyan las teorías de RP, y que se ocupa del estilo y de la originalidad de Borges es Adolfo Bioy Casares, en un trabajo dedicado a *El jardín de senderos que se bifurcan*⁵¹. A pesar de la amistad que lo unía a Borges, Bioy no se deshace en halagos, ni convierte su artículo en una perorata adulatoria, no obstante, elabora una apasionada reseña, sobre todo porque, como se estilaba en esos momentos, el autor aprovecha la emoción que le causa el libro de Borges para manifestar su descontento hacia quienes no reconocían este tipo de literatura.

Bioy empieza por fundamentar las presuntas razones de que el público argentino no guste de una literatura que, en apariencia lo desconecta de la realidad y justifica con ello, que los lectores vean absortos el hecho de que alguien les hable del pensamiento, como si este tipo de reflexiones fueran ajenas a quienes tienen fija su mirada en una realidad inmediata. Habla de la capacidad de invención de algunos autores como Paul Valery, que tuvieron que inventar a un personaje (M. Teste) para polemizar respecto a los problemas de la creación poética; de aquí plantea la verosimilitud en los relatos de Borges, sobre todo en

⁵¹ Adolfo Bioy Casares, *El jardín de senderos que se bifurcan*, en Jaime Alazraki en ob. cit., pp. 56-60

la invención de su personaje Mir Bahadur, autor de la novela *The approach to Al Mútasim*, para darle, a través de una anécdota, una posible carta de existencia.

Todo esto, en abono, tanto de la capacidad inventiva de Borges, como de la relación que guardan sus ficciones con un segmento de la realidad que los críticos convencionales no reconocen. Sin embargo, lo esencial de este trabajo es que el autor menciona algunos de los recursos empleados por Borges en estos relatos, sobre todo, algo que en la actualidad se ha discutido hasta el cansancio, y es el hecho de que Borges invada y mezcle los géneros o juegue con ellos, alegando que la división de éstos no puede ser tomada como verdad absoluta, sencillamente porque implicaría la existencia de géneros naturales y absolutos y que aun cuando se considere que la modificación o cambios a éstos se debe a una o varias generaciones de escritores, Borges, como un principiante, emprende la tarea:

El principiante escritor no se propone inventar una trama; se propone inventar una literatura; los escritores que siempre buscan nuevas formas suelen ser infatigables principiantes. Pero Borges ha cumplido con serena maestría esa labor propia de varias generaciones de escritores. En sus nuevos cuentos nada sobra (ni falta). Todo está subordinado a las necesidades del tema (no hay valientes insubordinaciones que hacen moderno cualquier escrito, y lo envejecen). No hay una línea ociosa. Nunca el autor sigue explicando un concepto después que el lector lo ha comprendido. Hay una sabia y delicada diligencia: las citas, las simetrías, los nombres, los catálogos de obras, las notas al pie de páginas, las asociaciones, las alusiones, la combinación de personajes, de países, de libros reales e imaginarios, están aprovechados en su más aguda eficacia.⁵²

Al final agrega que sería ocioso elogiar el estilo de Borges, que en todo caso, sería más pertinente, siguiendo al personaje Menard, "intentar un estudio de las actuales costumbres sintácticas de Borges". El artículo se cierra como abrió, atacando a quienes prefieren la literatura realista por elemental o porque está más directamente conectada a la forma de vida de los argentinos, más apegados a cuestiones sociales y políticas, pero sobre todo, más convencidos de que la verdadera sabiduría descansa en convenir que "la gente de una aldea es mejor, más feliz, más genuina que la gente de las ciudades...".

De vuelta al libro de RP, éste sustenta la idea de que Borges es un escritor expresionista, para explicar esta afirmación se apoya en el propio Amado Alonso, y en un estudio de Elise Richster, "El impresionismo en el lenguaje" publicado en 1942 (citado por Ríos Patrón).

⁵² Adolfo Bioy Casares, ob. cit. p..58

Del primero toma las premisas de que “el expresionismo ofrece no las cosas, sino la idea de las cosas” y de que “toda comparación de lo no sensible con lo sensible” para explicar que por más abstracta que pueda plantearse la evolución lingüística en la obra de Borges, no se pierde la comunicación (es común a otros hombres) porque siempre parte de situaciones “objetivas y concretas”. Del ensayo de Elise Richster, menciona varias postulaciones de las cuales quizás la más sustancial sea, que la actitud del artista expresionista se cifra en “la objetivación de lo internamente intuido”. Con estas premisas cita versos y pasajes de la obra borgeana para fundamentar una tendencia expresionista en el escritor argentino, lo cual parece del todo innecesario, pues un artista lo es con, sin y a pesar de la ubicación que se le dé dentro de una corriente. Si se hace mención de esto es sólo para contrapuntear las posturas tan encontradas entre este libro y el de Adolfo Prieto, quien afirma, por ejemplo, que la propensión del artista a poner características humanas en las cosas, (que puede ser una metáfora, un símil o una prosopopeya) no es más que:

Este proceso de personalizar, de meter un alma y una apariencia humanas en las cosas y en los seres que no las tienen, es el proceso peculiar de la fantasía infantil. El niño no posee la conciencia objetiva del mundo revertida en conceptos de validez universal, sino que empapa la realidad con la substancia de su visión, insobornablemente subjetiva. Las cosas sufren, caminan, sueñan, gritan como él. La fantasía del niño no muere totalmente a manos de la conciencia lúcida: posterga en el adulto trozos más o menos ingentes de su contenido. El artista es el principal beneficiario de esta permanencia; observa el mundo con ojos inocentes; fantasea la realidad. El verdadero artista vive, naturalmente, en ese estado de inocencia; el que no lo es en igual medida, puede provocarlo a voluntad, prevenirse, aunque parezca paradójico, para una actitud desprevenida.⁵³

Aunque la cita es bastante extensa, sirve para mostrar cómo la misma actitud de Borges sirve para suscitar comentarios totalmente opuestos, producto ambos de la admiración o de la antipatía, pero en ambos casos, de espaldas a la obra literaria que es lo más importante. Porque ¿qué conclusión podemos sacar de la observación de Prieto? ¿que Borges se quedó en la infancia? ¿que su adicción a humanizar los objetos es totalmente premeditada? o ¿que Borges no es un verdadero artista?. Pero objeciones semejantes podrían hacerle al comentario de Ríos Patrón cuando afirma que: “El expresionismo en Jorge Luis Borges

⁵³ Adolfo Prieto, ob. cit. p. 64

toca raigalmente su literatura. Toda la obra borgeana no es sino un gigantesco esfuerzo por trasladar lo espiritual al plano de lo concreto⁵⁴

Exaltar el estilo sólo porque está lleno de aspectos expresionistas o juzgar la obra de un escritor por estas características, al parecer es demasiado subjetivo, es un juicio más bien motivado por la emoción, en el cual pasan desapercibidos elementos más sustantivos que deben tomarse en cuenta en el análisis. Considero, y en esto estoy de acuerdo con María Luisa Bastos, que este tipo de juicios no le hacen mucho favor al escritor, antes entorpecen el camino hacia la comprensión de su obra.

Los temas recurrentes en la obra de Jorge Luis Borges. Es éste quizás el segmento del libro en que RP trata más profundamente la obra de Borges; es también donde se proporcionan más ejemplos par ilustrar las afirmaciones que hace el autor. Es por demás significativo porque en esta parte del libro el autor sustenta una tesis que tiene relación con algunas de las inquietudes que me permitieron concebir este trabajo respecto a cinco formas de leer a Borges, pues se relaciona con la teoría del palimpsesto. Sólo que RP lo expresa con su peculiar estilo cuando se refiere a la poesía y a la narrativa de Borges:

De ese barajar filosofías y literaturas surge la complejidad de estos poemas. (se refiere a *Fervor de Buenos Aires*) No queremos significar con ello que se presenten al lector como encriptados caminos oscuros, herméticos. No así. Esta poesía es compleja por lo que sugiere, pero de fácil acceso al lector medio. Con el poeta Borges ocurre lo mismo que con el cuentista, todos podemos leerlo con regocijo, mas según la cultura y las inquietudes del lector, variará lo aprendido. Cuando dice: "Soy el único espectador de esta calle;/ si dejara de verla se moriría", cualquiera puede entender su significado, aun sin comprender las raíces idealistas que informan su presencia.⁵⁵

Ciertamente el idealismo en Borges es recurrente y lo que interesa comentar por ahora respecto a lo que afirma RP, ya se ha señalado al principio de esta investigación, que en las innumerables lecturas que propone la obra de Borges, la escritura se va escarapelando a los ojos del lector, que parece después de algunas lecturas, no ser él mismo, el de la tercera ya no es el de la primera y el de la quinta ya no es el de la tercera. Por lo mismo, no importa si los lectores son diferentes personas o una sola que se ha diversificado en su "apreciación lectora", pues cada lectura cambia sustancialmente a los ojos de una nueva apreciación.

⁵⁴ José Luis Ríos Patrón, ob. cit., p. 57

⁵⁵ ob. cit., p. 65

Esto no es gratuito, Borges tiende sus propias redes para que el otro, el que está leyendo caiga en ellas, no importa que los lectores asiduos vean que hay situaciones (y esto concierne a la temática borgeana) que se repiten. Por ejemplo, esta idea de que la calle desaparece si el único espectador se va, también se platea en la filosofía idealista de Tlön:

Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro (Fi., O.C., P.440)

Esta es también otra inconveniencia que veía AP, quien como ya se ha apuntado, se preguntaba, no sin cierta simpleza (¿o ingenuidad?) ¿por qué Borges repite en prosa lo que ya dijo en verso?.

Básicamente los temas que sugiere el libro de RP en la obra de Borges son tres: el tiempo, la muerte y el laberinto. Él, (RP) los une en una sola preocupación que permea todo el pensamiento de Borges pues enfrenta al hombre con sus limitaciones y por consiguiente a la búsqueda de un ser superior, alguien a quien emular, a quien suplantar y, sobre todo alguien en quien sea digno creer. Esto es un llamado constante a la figura de Dios, pero vayamos por partes, para eso hay que enunciarlos uno a uno.

EL TIEMPO. Lo relaciona frontalmente con el sentimiento de finitud o caducidad humanas; el hombre es un ser hecho de materia y la única certeza que tiene de la vida es la muerte. Hace una reflexión acerca de la forma como el hombre ha contemplado y ha tratado de definir el tiempo para siempre llega a la conclusión de que la existencia del hombre es "un fugaz relampagueo en el cielo de los siglos", sólo Dios es capaz de ver simultáneamente lo que el hombre ve en forma sucesiva, acaso porque ese ser supremo es el dueño del tiempo. Esto que en el momento en que escribo estas líneas ya no resulta novedoso, en 1955 sí lo era, pues pocos autores se habían preocupado de estudiar con seriedad esta adicción borgeana.

Se debe insistir, apoyándonos en el libro de RP, en las obsesiones de Borges, pues cita un pasaje de *Historia de la eternidad* en el cual Borges afirma que el alma concibe los objetos de manera sucesiva y sólo a "la inteligencia divina le está dado abarcar juntamente todas las cosas". Este pensamiento obliga al lector a voltear hacia otros relatos, pues esta idea es recurrente en la narrativa borgeana. Por ejemplo, en "El Aleph", cuando el

personaje Borges pretende contar todo lo que vio a través del aleph: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (Al. O.C, P.625). Igualmente en “El Zahir”, que es uno de los relatos en donde se plantean mejor las obsesiones, el narrador, Borges personaje termina preguntándose, después de convencerse de que enloquecerá y de que sus ojos no verán más que el Zahir, si detrás del Zahir no estará Dios, pues en tanto la moneda no permitía que se viera otra casa ni se pensara más allá de lo que esta constituía, también representa un universo y por supuesto, la presencia de un ser superior. Sólo que, como veremos más adelante, el aleph todo lo muestra, mientras que el zahir, todo lo oculta.

Es evidente que el hombre en su finitud, también es mensurable en su capacidad, tanto de ver, como de enunciar lo que ve. Esta limitación fue planteada desde la antigüedad, y cultivada por los cabalistas y los místicos. Esto lo vio Borges, él fue uno de los pocos que vieron el tiempo no como un conjunto de hechos sucesivos, sino como una “rara simultaneidad”. Para Borges al hombre no le está dado más que el presente y éste es efímero, pues en el momento en que llega se va.

Esta concepción, que debiera engrandecer la figura de Borges, juzga RP, es lo que le ha merecido el epíteto de deshumanizado. Igualmente afirma este autor, condescendiendo con el idealismo que “A medida que nos desprendemos de lastres sensoriales nos acercamos más a ese Ser Supremo y se clarifican la simultaneidad” (RP, p. 32).

RP habla de la metempsicosis, (la transmigración de las almas), la cual para él, es un concepto que viene de la filosofía oriental y que no obstante, en algunos autores occidentales, resultó lujoso su trato. Este fue un tema recurrente en los escritores simbolistas, sin descontar a los románticos; Poe aborda el tema de manera magistral en “Metzgerstein”⁵⁶. Por otra parte se debe aclarar que Borges no habla directamente de esta posibilidad de reencarnación, pero indirectamente toca el tema. Borges afirmó en varias ocasiones que “un hombre es todos los hombres” de esa manera, si se subordina al individuo a su precaria finitud y al exiguo espacio que ocupa en el universo, se debe

⁵⁶ Edgar Allan Poe. *Cuentos*, vol. 1 pp.221-231

entender que lo que le sucede a un hombre ya otros lo experimentaron, aunque Borges insista en que sólo existe el presente.

Este concepto se reafirma, tanto en la poesía como en la narrativa, por ejemplo en la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", en "El sur" o "La historia del guerrero y de la cautiva", incluso en "El jardín de senderos que se bifurcan", se puede observar que los protagonistas sólo continúan una historia que se vio interrumpida por la muerte; ellos desconocen los móviles que los llevaron a protagonizarla, pero resulta muy evidente para el lector.

Sin embargo, RP prefiere utilizar sus argumentos de "orientalidad en Borges" para sugerir la posibilidad de hermanarlo con la filosofía hindú, lo cual me parece muy forzado, ya que Borges está más ligado a la filosofía helénica y a la judía, a pesar de que él, en "Una vindicación de la cábala", confiesa su inocencia respecto al idioma hebreo, declaración que algunos críticos, Anderson Imbert entre ellos, han interpretado como uno de los tantos recursos de Borges de "falsear la modestia con ironía".

Respecto al tema de la finitud que es ampliamente tratado en la obra de Borges, creo que si bien siente el autor una angustia por esta "limitación humana", también manifestó, en repetidas ocasiones, que la inmortalidad debía ser insoportable.

Es necesario advertir que, hasta el momento en que aparece el libro de RP, la preocupación de Borges por el tiempo se había manifestado abiertamente en los tres géneros que cultivó, si bien no con una preocupación de llevar al grueso de la gente sus obsesiones, sino como parte de una preocupación metafísica. Asimismo, también resulta pertinente comentar que no existían muchos trabajos en torno a la obra borgeana, estos surgirán a partir de la década de los sesenta, sólo que no se puede refutar a un autor con textos que, en el momento de concebir su obra, no existían.

Para explicar el tiempo cíclico vuelve a recurrir a las doctrinas orientales, de las cuales aporta una explicación, que particularmente me parece ociosa, pues son demasiadas referencias culturales sólo para concluir en que la idea del infinito causa horror a Borges.

En gran parte de lo que aborda la temática borgeana, tanto en la poesía como en el cuento, RP reitera, tanto la recurrencia borgeana por los temas que ya he comentado, como

su profundo sentido humano, pero lo hace tanto y de manera tan recurrente, que se torna en una verdadera apología. Por esta razón sólo se mencionarán algunos de los temas más frecuentes.

El pensamiento de Borges, parte de la negación de que éste, Borges sea un falsario, aun cuando no se comparta la admiración hacia su persona o su obra, debe reconocerse que ni la primera ni la segunda están desprovistas de sentimiento y de arraigo. Afirma que uno de los muchos aspectos que han contribuido a entorpecer los acercamientos a la obra borgeana, es que no se ha establecido una distancia entre el Borges escritor de ficción y el Borges que se ha dedicado a la actividad de la crítica, pues, a decir de Ríos Patrón, el autor argentino crea un nuevo estilo cuando mezcla (¿confunde?) la forma como aborda el cuento y el ensayo. Actualmente podemos entender esto sin la mayor dificultad, precisamente porque contamos con estudios que, obvio decirlo, no existían en los cincuenta. En reconocimiento a este autor, debo decir que fue de los primeros que evidenciaron la tendencia borgeana sin acusarlo de desacato a la creación o de estar “falseando géneros”

Para RP el gran conflicto que se plantea Borges es el abismo que existe entre el mundo y la cultura, porque se encuentran totalmente desligados y el escritor sabe que ambos son inalienables e irreconciliables; sabe también, porque él ha asumido la cultura con vocación y con seriedad, que ésta y el mundo constituyen dos realidades que difícilmente se pueden someter; él habita ambas y no considera pertinente convertirse en un escritor capaz de “crear una cultura que baje hasta las relaciones tumultuarias del mundo” sencillamente porque ésta es una tarea que le es ajena, no al escritor, sino a cualquier artista, pero tampoco se hace la ilusión de que el mundo pudiera alcanzar el universo abstracto de la cultura. Lo que sí sabe, afirma Ríos Patrón, es que ambas realidades se tocan. Esta aseveración genera la presunción (¿ilusión?) de que el escritor puede lograrlo.

En conclusión, este libro tiene el mérito de ser el primer intento de buscar a Borges a través de su obra. Más allá de los iracundos juicios que hace Adolfo Prieto, pues es un estudio metódico y hasta sistemático de la obra borgeana. Acaso maculado o entorpecido por la prisa del autor en la tarea de exaltar la figura de Borges, constituye una expresión del

polo opuesto. En él se deja ver con cierta claridad la idea de vender a Borges como el gran escritor argentino del momento, para ello RP no duda en aventurar una serie de teorías universales que encajan en la obra del escritor argentino. A veces, sin embargo, sus juicios se ven un poco forzados, pues intentan demostrar que toda la literatura cabe en Borges y que éste es la expresión de toda la literatura. RP también intenta explicar las razones que han llevado a la crítica a esgrimir juicios tan polarizado e intenta resolver el enigma retrocediendo casi tres décadas, esto es, aludiendo a las viejas pugnas entre los grupos de Boedo y Florida. En este recuento nos conduce a una serie de acercamientos a las personalidades que poblaron estos grupos, destacando que la figura de Borges, no obstante que superó aquellas pugnas, sigue siendo una fuente de polémica entre dos visiones de la literatura.

La tarea de RP es laudable, no obstante se ve ensombrecida a menudo por el entusiasmo y la incondicionalidad hacia la obra borgeana, pues hace afirmaciones verdaderamente temerarias como esta:

... toda la obra de Borges es no sólo profundamente humana sino que está caracterizada por una desesperada certidumbre de la futilidad de nuestros esfuerzos por desasirnos del caos que hemos sido lanzados.⁵⁷

Se puede ver que RP relaciona a Borges con el pensamiento existencialista, sin descontar esta posibilidad, se puede pensar que el juicio está movido más por el entusiasmo y la admiración, asimismo, por la visión que el propio RP tenía de lo que debe ser el quehacer literario y por supuesto, de lo que Borges ofrecía a través de su obra. Al respecto María Luisa Bastos afirma que:

Aquí, como en otras instancias del libro, se ve que Ríos Patrón, llevado por una admiración incondicional, empobrece los pasos de su análisis al mezclarlo con elementos espurios. Aproximar en esa forma la visión borgiana a puntos de vista tan ajenos al escritor como el existencialismo en general y la subjetividad de Roberto Arlt en particular es, por desacertado contraproducente.⁵⁸

En este sentido, el libro de RP pierde la visión de los alcances de la obra borgeana, pues es muy claro que su pretensión rebasa los parámetros ordinarios. No obstante, se trata de ponderar al escritor y para ello no duda en aventurar su entusiasmo, en contrapeso a las críticas anteriores, que no escondían la idea de borrar a Borges y a su generación del

⁵⁷ José Luis Ríos Patrón, ob. cit., p. 24

⁵⁸ María Luisa Bastos, ob. cit., p. 298

panorama literario de los jóvenes que eran en los cincuenta, los más genuinos representantes de la literatura argentina.

El texto de RP ofrece una visión no sólo más amable, sino además, con una mayor vocación de crítico que se ocupa de la obra. La parte que abarca los aspectos contextuales es casi ociosa, por lo menos puede ser prescindible para cualquier lector aficionado a Borges, pues además de que repite incansablemente una serie de anécdotas que casi eran del dominio de quienes se dedicaban a las letras o al periodismo, se deshace en elogios a la persona del autor de *Ficciones*. Sin embargo, si la función de un crítico se inscribe en promover la literatura, este libro debe ser digno de elogio, pues efectivamente es un promotor de ella y de la obra en particular, porque permite al lector el acercamiento a la lectura de Borges. No obstante, también se debe reconocer que en ocasiones sus juicios, en el afán de halagar, son desorbitados y, como ya lo he advertido, casi sin fundamento, pero a favor de él se puede afirmar que es también una lectura lúdica la que él hizo de Borges y que si bien trató de hermanarlo con su visión de la literatura y el pensamiento, tanto argentino como europeo, llámese existencialista o expresionista, es finalmente una posibilidad de leer y asumir la obra borgeana.

Tenían que pasar todavía algunos años para que se mostrara, en todo su esplendor el alcance universal que posee la obra de Borges y, como lo he venido mencionando, el gran libro que abrirá esa puerta, será el de Ana María Barrenechea, del cual nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

EL LECTOR SEDUCIDO

Actualmente el libro de Ana María Barrenechea⁵⁸ puede parecer superado, por la sencilla razón de que tiene algo en su contra, esto es, y parece una perogrullada, que cuando lo escribió la autora no conocía los estudios posteriores a su publicación, en cambio, quienes concibieron estos estudios sí lo conocieron y se apoyaron en él.

Hacer esta afirmación respecto a que no existía un trabajo profundo acerca de la obra de Borges, es para insistir en que sólo habían aparecido reseñas y comentarios críticos que, de momento, llenaban un espacio y saldaban una deuda con un libro, un cuento o un poema. Aún no era realmente conocida la obra de Borges de manera global y nadie se había atrevido a realizar un estudio que abarcará las casi cuatro décadas de producción literaria. En 1974 María Luisa Bastos se dio a la tarea de hacer una compilación en torno a la obra crítica dedicada a Borges (en la actualidad las compilaciones de textos críticos que se ocupan del autor de *El Aleph* son muy frecuentes) de esta investigación nació el libro titulado *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*.

El libro de Ana María Barrenechea, (quien se mencionará posteriormente como AMB) *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* es, si no el mejor, sí el

⁵⁸ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, 189 pp.

primer gran estudio a profundidad que se realizó en torno a la obra del escritor argentino. Anteriormente esta autora ya había manifestado su ascendencia sobre ésta, cuando en 1953 publicó un estudio acerca del lenguaje en Jorge Luis Borges; en este estudio dio claras muestras tanto de su agudeza crítica como de la gran pasión que había despertado en ella la obra borgeana.

En este primer estudio ella advertía que a pesar de que la pampa y Buenos Aires fueron los primeros temas que apasionaron a Borges (¿civilización y barbarie?), y que esta propensión lo ligaba al grueso de los escritores argentinos de principios de siglo, de ninguna manera se podría reducir la escritura borgeana a una preocupación por el sentir nacional pues lo estaríamos “empequeñeciendo”. Agrega que, desde su obra prima, ya se pueden vislumbrar una serie de preocupaciones estéticas y filosóficas, las cuales no necesitan excluir lo argentino.

En la introducción a *La expresión de la irrealidad...*, hace un recuento de la carrera narrativa de Borges, a partir del relato titulado “Hombres pelearon” (1933), pero más concretamente de los primeros relatos que aparecieron en la revista *Crítica* y que posteriormente dieron vida a *Historia universal de la infamia* (1935), “El acercamiento a Almotásim” (1935), así como el célebre “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939): “Desde esa fecha, se suceden los relatos que recoge en 1941 en el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*. Borges es ya el gran creador de ficciones que conocemos.”⁵⁹

Advierte un hiato en la actividad poética de Borges, aunque siga publicando poemas de notoria calidad en algunas revistas. Sin embargo, muestra cómo el Borges ensayista ha permanecido incólume. Deja en claro, para quienes aún lo dudaban, la expresión del

⁵⁹ ob. cit. p. 10

sentimiento nacional del escritor, así como el hecho de que esta adición no estorba el carácter universal de su obra:

En la India milenaria, en el México cruel de la conquista, en su Buenos Aires, Borges construye fantasías poéticas y alucinantes que renuevan la literatura de imaginación de nuestra lengua, para expresar la condición del hombre perdido en el universo caótico y angustiado por el fluir temporal. Se ha destacado su capacidad de asombrarse ante el misterio de vivir, pero diríamos que lo fundamental es su capacidad de maravillarse ante las teorías de los hombres que intentan interpretar un mundo y un destino definitivamente impenetrable.⁶⁰

Por eso, concluye que su estudio intentará “agotar vanamente” las diversas formas de irrealidad en una obra excepcional como lo es la de Borges.

El libro de AMB se divide en cinco grandes capítulos que abarcan los temas más manejados por la obra de Borges:

- a) El infinito.
- b) El caos y el cosmos
- c) El panteísmo y la personalidad.
- d) El tiempo y la eternidad
- e) El idealismo y otras formas de irrealidad.

Se manejan, asimismo, una serie de subtemas que no son menos importantes y que en ocasiones, así lo juzga la autora, son los recursos que utiliza Borges, y sin embargo, alcanzan tanta brillantez, que se constituyen también en “formas de irrealidad”.

Como este estudio es complejo, trataremos de abordarlo, capítulo por capítulo, agregando algunas observaciones o tratando de interrogar al texto de AMB, y al final como en los anteriores capítulos se dará una conclusión.

⁶⁰ ob. cit. p. 14



EL INFINITO. AMB plantea que en la obra de Borges se muestra el infinito como el concepto “corruptor y desatinador” porque el autor de *Historia universal de la infamia* no ignora que el infinito destruye todo tipo de realidad. Tan impresionante es el sentimiento que tiene sobre este concepto que busca convocarlo de diferentes maneras, sea en palabras, metáforas o argumentos. Sabemos que desde la antigüedad el infinito ha representado para el hombre la gran formulación de vida, esa interrogante que en momentos se ha convertido en aspiración o decepción, pero que jamás se ha apartado del pensamiento humano. Preso en su mensurabilidad y en su finitud, el ser humano ha buscado diversas formas de romper con esa limitación y las ha encontrado o, por lo menos, se ha forjado la ilusión de encontrarlas en la magia o la religión, cuando eran desconocidos o negados algunos de los alcances de la ciencia. Estas teorías, que por muchos años deambularon en la historia personificada en el mago, el alquimista o el brujo, y que por ello fueron objeto de innumerables persecuciones.

Para AMB, Borges está tan obsesionado con el infinito, que no duda en convocarlo de diferentes maneras. Así encontramos que todos sus escritos están tocados por un recurrente vocabulario que enuncia directamente o se refiere a ese caos que se representa en la infinitud. Palabras como “vasto”, “remoto”, “infinito”, “enorme”, “desaforado”, “grandioso”, “desmantelado”, “dilatado”, “incesante”, “inagotable”..., en fin, ella cita casi otros veinte términos que no menciono, pero que trataré de ubicar en los escritos borgeanos. Para esta autora, algunos vocablos son más frecuentes en la primera época de Borges, luego son menos notorios e incluso llegan casi a la extinción, pero existen algunos que permanecen desde los primeros textos y aún se conservan en los últimos, por ejemplo, “desaforado”, es una palabra que hace alusión -de acuerdo a la autora- “al aire sensacional

y desbaratador de Quevedo". Esta palabra aparece desde su obra temprana y se conserva en los últimos textos.

Es bien sabido que Borges solía ser muy exacto en su expresión, no utilizaba adjetivo que pudiera desdibujar la frase o entorpeciera la metáfora, siempre trataba de cargar el enunciado de las palabras que le dieran la presencia necesaria sin embadurnarlo ni hacerlo parecer ocioso. AMB afirma que las palabras referentes al infinito se manejan en una amplia variedad, algunas son reiterativas, sobre todo las que Borges utiliza especialmente cuando se quiere referir a tiempo y espacio (vertiginoso, vasto, perdurable, eternizado). Se debe hacer énfasis en que también Borges se apoya en esta terminología cuando quiere comparar la pobreza del ser humano frente al infinito; los paupérrimos proyectos del hombre, que incluso, tiene la pretensión (que para Borges es nimia) de explicarse aquello que rebasa no sólo sus conocimientos, sino aun su imaginación y sus alcances.

Trataremos de explicar esto con base en algunos ejemplos: En "Una vindicación del falso Basilides" leemos:

Falta considerar el otro sentido de esas invenciones oscuras, la vertiginosa torre de los cielos de la herejía basilidiana, la proliferación de sus ángeles, la sombra planetaria de los demiurgos trastornando la tierra, la maquinación de los círculos inferiores contra el pleroma, la densa población, siquiera inconcebible o nominal de esa vasta mitología miran también a la disminución de este mundo. No nuestro mal, sino nuestra central insignificancia, es predicada en ellas. Como en los caudalosos ponientes de la llanura, el cielo es apasionado y monumental y la tierra es pobre. (Di.O.C p. 215).

Si observamos detenidamente los enunciados "vertiginosa torre", "proliferación de sus ángeles", "sombra planetaria" "círculos inferiores" "vasta mitología" "disminución de este mundo", "nuestra central insignificancia", "el cielo es apasionado y monumental y la tierra es pobre". En estas frases se pueden observar las diferentes formas en que Borges enfrenta

la pequeñez del hombre y de sus conceptos, frente a la superlativa estatura de un ser que se encuentra más allá de los límites de cualquier concepción humana. No importa que quienes profieran estas frases sean doctores de la Iglesia, (cualquiera que ésta sea) siempre representan para Borges, con toda su sabiduría y posibilidades iluminatorias, los alcances minúsculos del hombre. Lo más curioso es que no sucede así con los procesos heréticos, en este caso el del Falso Basilides, a los cuales les está concedido rebasar las leyes que dicta la ortodoxia.

Por otra parte, palabras como “remoto”, las utiliza cuando se refiere a seres o cosas que se alejan desmesuradamente de la percepción de los sentidos y que, de esa manera se van instalando en la “irrealidad”. Paradójicamente, al adquirir estos objetos o personas un carácter irreal, se transforman en símbolos, naturalmente cifrados en palabras. Uno de los cuentos más citados en lo que refiere a “los inconvenientes” que pueden representar la inmortalidad para el hombre es precisamente “El inmortal”. Después de hacernos viajar miles de años para buscar el río de la inmortalidad Flaminio Rufo, el personaje concluye:

Quando se acerca el fin ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto (AI OC., pp. 543-544)

El, narrador del relato, ya de regreso a la realidad (la ilusión de realidad, porque quizás Joseph Cartaphilus es más fantástico que Homero o Flaminio Rufo) concluye el relato con una cita del propio Joseph Cartaphilus:

A mi entender. La conclusión es inadmisibile. *Quando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras.* Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.(AI OC, p. 544).

Naturalmente que la conclusión nos deja perplejos. Borges monta encima de una "irrealidad", que es la de su personaje Flaminio Rufo, otra irrealidad, compuesta de una serie de autores que si bien no son desconocidos para cualquier estudioso de la literatura, sí lo son las obras aludidas, presuntamente en el idioma original.

Y es que para AMB las palabras "inmortal", "eternizado" y "perdurable" también tienen connotación de infinitud en el tiempo aunque es frecuente que Borges las asocie con "insaciable", "perdido", "desterrado" o "extraviado". Es claro que en el uso de esta terminología se plantea una clara conciencia de las limitaciones de la vida humana frente a lo inmensurable. En no pocas ocasiones Borges planteaba que la inmortalidad sólo se daba en la imposibilidad de codificar la muerte, por ello la adjudicaba a los animales, el gato que "Desconocedor feliz de la muerte" ronda el cadáver de Monk Easman con "cierta perplejidad" (HI, OC., p. 315) o como lo menciona en "El Sur":

Entró, ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, lo endulzó lentamente, la probó (esc placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante. (FI, OC, p.527).

Asimismo, lo aplica en la incapacidad de intelectualizar el problema del tiempo, recordamos los últimos versos del poema "Isidoro Acevedo":

En metáfora de viaje me dijeron su muerte; no la creí.
Yo era chico, yo no sabía entonces de muerte, yo era inmortal;
Yo lo busqué por muchos días por los cuartos sin luz. (CSM, OC, p. 87)

AMB, para ejemplificar el peso de la palabra "remoto", alude a unos cuantos segmentos de "El muerto", sólo que lo hace con enunciados sueltos. Cito el párrafo completo para plantear una de las tantas tesis que se han dado sobre este cuento:

El dormitorio es desmantelado y oscuro. Hay un balcón que mira al poniente, hay una larga mesa con un resplandeciente desorden de taleros, de arreadores, de cintos, de armas de fuego y de armas blancas hay un remoto espejo que tiene la luna empañada. Bandeira yace boca arriba;

sueña y se queja; una vehemencia de sol último lo define. El vasto lecho blanco parece disminuirlo y oscurecerlo; Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo. Piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de él. En eso, ve en el espejo que alguien ha entrado. Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad (AI, OC., p. 547).

Vemos que todo el dormitorio es un mosaico de contrastes para Otálora que no sale de su asombro, pero lo importante es que Borges no nos permite ver bien, (ni al lector ni a su personaje). Esto naturalmente nos impide el acceso a los planos mayores en que se teje la historia, pues lo que en apariencia es circunstancial y hasta intrascendente, va a ser determinante. Así como Otálora no puede ver que la mujer, el apero y el caballo ya estaban en su destino, sin importar que él lo ignorara del todo, tampoco puede ver, entre tantas imágenes opuestas y opacas, quién es verdaderamente Acevedo Bandeira y por ello piensa ilusamente, no sólo en la posibilidad de suplantarlo, sino que ésta no implicaría para él, mayor esfuerzo.

Si retrocedemos unos cuantos segmentos en el cuento, se puede observar con mayor claridad que el joven de ascendencia vasca ya había visto, cuando conoció Bandeira, a la mujer, quien se le presentó como “una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado”. Ahora vuelve a verla, sólo que por el espejo, que es “remoto y tiene la luna empañada”. El concepto “desmantelado” también lo utiliza Borges aquí para señalar el caos al que el hombre (Otálora) entra, pues el mundo (el de Bandeira) que le es desconocido, es, por añadidura, indescifrable porque además es “oscuro”. Otalora viene de la luz (el mundo de afuera, común a todos los troperos), pero él quiere ser algo más, pues ya ejerce cierto dominio sobre es mundo: “Lo mueve la ambición y también una oscura fidelidad”, intuye que el poder se encuentra adentro, por ello cuando penetra a la oscuridad (el mundo íntimo

de Bandeira) él piensa “Que el hombre acabe por entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos”.

Paradójicamente el universo de Otálora es oscuro, porque no sabe, mientras que el de Bandeira es claro porque es el dueño del poder. En este juego se manejan otras palabras importantes como el balcón que mira al poniente (la caída del sol y el presunto atardecer de Bandeira a quien “una vehemencia de sol último lo define”) y “El vasto lecho blanco que parece disminuirlo y oscurecerlo”. Esto es, Bandeira se ve pequeño, y esta imagen espolea la ilusión de Otálora, sin embargo, es evidente que las imágenes que el joven percibe son dudosas, por lo tanto es factible que se proyecten como símbolos de “pequeñez” en el joven que ambiciona ocupar su lugar.

Para concluir, se puede decir que este relato está lleno de adjetivos que sugieren el infinito: “vastos amaneceres”; “llanura inagotable”; “infinitas distancias”; “dormitorio desmantelado y oscuro”; “remoto espejo”. Curiosamente en un cuento que puede pareceros, una lectura inicial, como lo sugiere el primer párrafo, sólo un testimonio acerca de un triste compadrito que, merced a “una puñalada feliz”, se ve en la necesidad de huir a la pampa en donde aspira a convertirse en jefe de contrabandistas, pero sólo encuentra la muerte.

Por otra parte, AMB también contrasta el pensamiento islámico que opone Borges a la visión occidental respecto al control del mundo. Los europeos presumen que, con base en la ciencia y, sobre todo, la razón, pesan y pueden influir en el devenir de las cosas. En cuentos como “El acercamiento a Almotásim” o “El milagro secreto”, el escritor argentino nos muestra lo endeble de este razonamiento y deja ver que “la vida es una carrera de revelaciones que van acercando al hombre a Dios”. Para esto, creo yo, Borges procura

alejarse a sus personajes y al lector de aquellos territorios de la civilización, para conducirlos, sea a la vasta llanura, la zona de la frontera con Brasil, el mundo asiático o, los territorios de lo fantástico como Tlön. En este sentido, afirma la autora puede enlazar las metáforas que se refieren al infinito en el tiempo y en el espacio, para así mostrarnos la grandeza de un valor supremo, más allá de la comprensión y los alcances del ser humano. Es evidente que el hombre pueda sentirse fuerte y suficiente en los territorios en que ha cimentado su cultura y en donde rigen las leyes que él mismo ha impuesto. Sin embargo, también lo es, que estas leyes no son las únicas las otras, las que vienen de un ser supremo, a menudo les son desconocidas al hombre. Por ello AMB nos deja ver la proclividad de Borges por llevar a sus personajes a esos terrenos en los cuales las únicas leyes vigentes son las que están subordinadas al caos. Después de explicarnos esta obsesión del escritor, por los espacios relacionados con la ciencia, El Cuareim o Río Grande do Sul, agrega:

Ya al considerar ciertos tipos de adjetivación (“inmortales distancias”) y en el texto citado unas líneas arriba (se refiere a “El muerto”) (“años cargados de ciudades...”) se nos ha presentado una característica constante de la obra de Borges: la unión de la inmensidad espacial y temporal en ricas implicaciones. Esta relación puede manifestarse enlazando en un mismo plano tiempo y espacio (“incesante y vasto universo”) o subordinando una categoría a la otra, es decir aplicando a un núcleo espacial una modificación temporal o viceversa (“fatigadas leguas incesantes”), P. 162; “Callejones que son más largos que el tiempo”, *Cuaderno San Martín*, 13).⁶¹

Otra visión de la infinitud se manifiesta en “la multiplicación interminable” que se puede reflejar en la forma como se presentan los espejos o la cópula y que nos remiten a mundos y aun cosmogonías que se repiten y se reproducen de manera incesante: “la cosmogonía de Basilides con sus orbes sucesivos como reflejados en espejos” (*Discusión*, p.81, citado por la autora). Aquí es plausible enunciar que Borges, en el uso de símiles, procede a partir de

⁶¹ Ana María Barrenechea ob. cit. p.28

imágenes que pueden parecer concretas, pero a las cuales, el grueso de la gente le ha negado o ha pasado desapercibida la posibilidad que él les confiere. En cuentos como “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” ya advierte que: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman” (HI, OC. p. 327). Una postulación semejante, quizás más conocida es la que aparece en *Tlön, Uqbar, Orbis –Tertius*: “Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.” (Fi, OC., p. 431).

Hay otros textos que cita AMB, por ejemplo en “La muerte y la brújula” en que Lönnrot, digno émulo de Augusto Dupin, se ve multiplicado por “infinitos espejos” antes de acceder a su muerte. Naturalmente él no lo sabe, pero es la última figura de un cuadrado que implica cuatro muertes en cuatro meses. Él investiga las tres anteriores y, como dice al principio del cuento, descifra el enigma pero no logra impedir el último crimen. Aquí se da una paradoja, porque Borges nos muestra “los espejos abominables” que anuncian la muerte:

Un resplandor lo guió a una ventana. La abrió: una luna amarilla y circular definía en el triste Jardín dos fuentes cegadas. Lönnrot exploró la casa. Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. Un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En el segundo piso, en el último, la casa le pareció infinita y creciente. *La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad.* (Fi, OC., p. 505).

A través de este párrafo se muestra la forma como la razón, muy semejante a los cuentos de Poe, va cediendo a los temores y a la subjetividad, basta leer cuidadosamente “La caída de la casa Usher” para percatarse de que todos los razonamientos del narrador son destruidos por una serie de acontecimientos sobrenaturales que concluyen con el desmoronamiento del inmueble. Asimismo, para reiterar el uso que hace Borges de los adjetivos que muestran infinitud, sobre todo cuando la situación está rebasando al personaje. Por otra parte, semejante a la visión corta de Otálora, en “El muerto”, Borges juega con los contrastes y con los espejos, sólo que en este caso, el personaje, que es un paradigma de inteligencia y de oficio razonador, no alcanza a comprender la trampa que le tendieron. Aunque comprende el proceso, no imagina que él es la futura víctima. Si Borges lo ubica en la casa, que tiene dos apariencias: una que da el narrador en tercera persona y la otra, cuyas letras aparecen en cursiva, que es la de Lönnrot (la primera presuntamente objetiva y la segunda, el detective lo reconoce, es subjetiva). Por último, la imagen de los círculos constantes le sirve a Borges para proyectar la sensación del eterno retorno, pues Lönnrot no se da cuenta (el narrador sí) de que ha salido repetidas veces al mismo patio. El espacio se comporta análogamente al tiempo cíclico. Borges enfatiza en las imágenes encontradas, que pueden ser de espejos que se contraponen o en dos personas que, como en “Los teólogos”, son, en apariencia opuestos, pero están irremediablemente ligados. Así, el mito del eterno retorno nos obliga a ver el mundo de manera cíclica; un hombre, en “El acercamiento a Almostásim” anda en busca de un libro que narra la búsqueda de un hombre a través de los reflejos que ha dejado en otros hombres en una peregrinación cíclica por el Indostán. Al final vemos que el personaje llega al mismo sitio (¿dos espejos que se devuelven la imagen ilusoria?).

Estas visiones también están emparentadas con la vocación de Borges por dar una carta de existencia a lo fantástico, que para AMB, es otro de los tantos recursos del escritor para proyectarnos la irrealidad.

Es pertinente, para finalizar con este capítulo, hacer énfasis en la forma en que Borges hermana sus teorías acerca del infinito, y cómo ésta le sirve también otorgar un grado hiperbólico a todas las formas en que el hombre dibuja la inutilidad de sus alcances. Cuando Borges afirma que un hombre es todos los hombres, puede pensar genéricamente, pero cuando le pone números superlativos a la conducta de un hombre, piensa en una raza, una secta, una tradición. En “La muerte y la brújula” dice, para justificar la indiferencia al gusto que sintió Yarmolinski por el Hotel du Nord: “Lo aceptó con la antigua resignación que le había permitido tolerar tres años de guerra en los Cárpatos y tres mil años de opresión y de pogroms.” (Fi, OC. p. 499). En “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké No Suke” dice:

En la desvanecida primavera de 1702 el ilustre señor de la torre de Ako tuvo que recibir y agasajar a un enviado imperial. Dos mil trescientos años de cortesía (algunos mitológicos), habían complicado angustiosamente el ceremonial de la recepción (HI, OC., p. 320)

EL CAOS Y EL COSMOS. Borges nos muestra, a través de toda su obra, una visión caótica del mundo. El planteó, en innumerables ocasiones, que éste era producto de un ser insensato o descuidado. Sin embargo, siempre estuvo consciente de que el hombre, desde sus inicios, se ha echado en la espalda la tarea de tratar de entenderlo y de mostrarlo a otros hombres. Esa, entre otras, ha sido la función que han intentado cumplir los filósofos y los pensadores y Borges sabe, intuye y así lo manifiesta, desde su obra temprana, que él es uno

de los llamados a emprender, por enésima vez en la historia de la humanidad, esa fatigosa tarea. También entiende que su empresa está destinada al fracaso.

AMB apunta que Borges siente “la insensatez del universo” y simultáneamente, sabe que su responsabilidad como hombre le impide eludir “el intento de buscarle sentido”. Ella piensa que no sólo es la tarea de comprender ese caos que pasa por encima de cualquier ley elaborada por los seres humanos, sino que Borges plantea soluciones posibles con base en los quehaceres literario y filosófico. Aunque yo pienso que Borges busca en la literatura la forma de dar respuestas a las preguntas que se plantea acerca de este caos, más bien para el autor, la pasión de la escritura se canaliza, como lo han dicho varios autores, en la posibilidad de crear un mundo literario, acaso menos caótico, pero que, paradójicamente proyecta la realidad. El mundo de los babilonios en “La lotería en Babilonia” es caótico, en mucho se parece al que habitamos, no obstante el lector lo asume como un trabajo de ficción literaria, como si estuviera muy lejano a la realidad; lo mismo podríamos afirmar de Tlön o de los universos que se proyectan en “El espejo de tinta” o “El Aleph”.

En no pocas ocasiones se ha acusado a Borges de utilizar la literatura para mostrar sus teorías acerca de las preocupaciones fundamentales de los estudiosos del pensamiento y aun de las ciencias. Son muchos los críticos que han afirmado esto no es literatura, sino “ociosidades del pensamiento”. Como si la literatura fuera una actividad tan pura que se maculara cuando, a través de ella, el escritor plantea un aforismo, una teoría sobre los números o una disertación metafísica. Ciertamente, cuando leemos estas críticas en revistas de los años cuarenta y aun de los cincuenta, se puede explicar esta actitud, incluso justificarla a la luz de que el escritor era menos conocido que apreciado, no obstante, cuando se ve que este tipo de críticas deambulan todavía en revistas literarias, tiene que

llegar a la conclusión de que existe una aversión declarada hacia la obra de Borges, acaso por el sólo hecho de que, quienes hablan y escriben sobre literatura, no se toman la molestia de leer al escritor, sino que prefieren “comentarlo”, no ver lo literario en una obra que está hecha por y para la literatura.

En una posición aparentemente opuesta, Borges también ha recibido impugnaciones de filósofos e incluso, de hombres de ciencia, que lo acusan, de falsear las teorías filosóficas; interpretarlas a su modo, amen de la impugnación tan severa como superficial: “carece de una preparación y por lo mismo, de una autoridad en materia de filosofía o teología”. A este respecto sólo puedo decir que si Borges ha tocado estos tópicos y otros aún más cerrados, como el pensamiento de los griegos o a los cabalistas, es porque a través de ellos se plantea una forma de llegar al conocimiento, pero aún más, a la búsqueda de todas las posibilidades que ofrece la creación literaria. Finalmente, en esa gran aventura que es la tarea de la invención, Borges no ha dudado en darle carta de existencia a libros y autores que presuntamente ha leído y cuyo pensamiento expresa magistralmente, sólo con la vocación y la esperanza de provocar en el lector esa, para muchos, rara inquietud que lo acompañó durante toda su vida y que se cifra en intentar la explicación del caos.

Borges, afirma AMB, crea toda una obra ficcional a sabiendas que la ficción lleva un orden, mientras que el mundo no. En este sentido, y contra la opinión general su obra no está constituida de manera arbitrario desorganizada porque:

...Según este ideal Borges presenta el concepto de un mundo caótico e ilusorio, con unos detalles nítidos y una estructura narrativa bien planeada y coherente. El desorden radica, en cambio, en los hechos que se refieren, en ciertos símbolos acuñados y sólo en una parte de su vocabulario que luego trataremos.

Varios de sus cuentos desarrollan un tema central que es emblema del absurdo universo donde nos toca vivir. ¿Quién no recuerda la “lotería” que rige los destinos de los babilonios, la “biblioteca” monstruosa de Babel, el “palacio” donde medita el solitario Asterión? “La lotería en Babilonia” es,

por ejemplo, la fabulación de un mundo entregado a los caprichos del azar. Presenta hábilmente la historia de una institución de orígenes misteriosos en los que se mezclan la leyenda, la magia, los recuerdos familiares y hasta la versión de lo concreto y actual burlonamente transcrito como antigua costumbre babilónica de dudosa autenticidad.⁶²

Para AMB una de las obsesiones principales de Borges se encuentra ligada a mostrar la relación entre el azar y el caos universal en que se encuentra el hombre, particularmente, el que habita el mundo actual (toda la primera parte del siglo XX) y más concretamente, la necesidad de relacionar este caos con una serie de sucesos acaecidos en Argentina durante el siglo XX.

Todo está gobernado por el azar. Es curioso (ahora vuelvo al cuento) que para Borges una forma del caos se manifieste a través del azar, porque él siempre profesó la idea de que el hombre ya nace perseguido por un destino y que lo patético no es esto, sino que el hombre llegue a saberlo. De esta manera, si el destino ya está escrito y es inexorable, entonces los juegos azarosos en que se ve envuelto el ser humano serán sólo piadosos engaños de la divinidad, engaños que se juegan para proporcionar al hombre dos formas de ilusión: la primera es que las cosas son, en ocasiones, producto de la circunstancia (se puede leer casualidad, para ligarlo más a lo azaroso). La segunda, que el hombre no está capacitado para cambiar esas situaciones, aun cuando sea sorprendido por ellas, en tanto no las esperaba. Por eso son fortuitas, el azar de hecho lo es. Es por eso que algunos de sus personajes deambulan por la vida ignorantes de su destino. Lo asombroso es la forma como Borges particulariza hechos que son apariencia de carácter universal y que se muestran nítidamente a la luz del análisis que hace AMB, y que es un acierto, pues nos permite entender que en la obra de Borges se manejan dos formas del caos: la que genera el

⁶² ob. cit. p. 48.

hombre, en su desconfianza, impreparación, indolencia, soberbia, etc., y aquel caos que es producto de designios infinitamente superiores al hombre, que incluso van más allá de lo que él puede comprender. EL primero provoca en Borges un sentimiento de compasión o de pena, que se manifiesta en la ironía; en cambio el segundo le produce una angustia imperturbable y persecutoria, misma que busca resolver a través de la literatura.

De vuelta a “La lotería en Babilonia”, por ejemplo, AMB señala categóricamente varios aspectos, uno de ellos, al que se hace referencia, tiene competencia con el hecho de que en Argentina, específicamente en Buenos Aires, los peluqueros vendan billetes de lotería, dice el texto:

Mi padre refería que antiguamente -¿cuestión de siglos, de años?- la lotería en Babilonia era un juego de carácter plebeyo. Refería (ignoro si con verdad) que los barberos despachaban por monedas de cobrerectángulos. Mi padre refería que antiguamente -¿cuestión de siglos, de años?- la lotería en Babilonia de hueso de pergamino adornados de símbolos. (Fi.,OC).

Esta alusión puede vislumbrarse y tener aceptación en una lectura totalmente superficial, sobre todo quiero aludir a la que haría cualquier argentino, aun sin preparación, sin mayor conocimiento de la literatura y menos de la narrativa de Borges, se puede pensar en un obrero o empleado que viva en Buenos Aires. Inmediatamente encontrará retratada la realidad local en ese pasaje, porque el referente es muy elemental. Sin embargo, la segunda alusión que hace AMB a la realidad, comprende una visión menos local y ciertamente más complicada. Esta se refiere a la letrina sagrada llamada “Qaphqā” que ella dice, también categóricamente “léase Kafka”. No sólo es la letrina, la observación que hace AMB se refiere a todo el pasaje y es, efectivamente un homenaje al escritor checo, pero también una forma irónica y muy triste de mostrarnos una realidad que atañe al grueso de los pueblos y, ¿por qué no decirlo? a la condición humana.

Voy a reproducir el pasaje para ampliar este comentario (el mío) y para hacer algunas observaciones respecto al que hace la autora Argentina.

Combinar las jugadas era difícil; pero hay que recordar que los individuos de la Compañía usaban de las sugerencias y de la magia. Sus pasos, sus manejos, eran secretos. Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías. Había ciertos leones de piedra había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, *daban a la Compañía*; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios. Un archivo alfabético recogía esas noticias de variable veracidad. (Fi, OC., p. 458).

Las persecuciones, los acechos, las indagaciones que han victimado al ser humano, son milenarias. Leyendo a Kafka podemos entender que se remiten a la historia del pueblo judío. No obstante, para desgracia de la humanidad, los judíos no son los únicos destinatarios de este comportamiento inquisitivo y cruel. Sabemos que lo enunciado en el relato constituye el compendio de los recursos que se han utilizado en la época antigua, en la edad media y que se siguen usando en la actualidad. Basta tomar una comedia de Aristófanes para enterarnos del papel que tenían los delatores y sicofantes; basta mirar a esa tan lamentable institución persecutoria que fue el santo oficio; basta echar una ojeada a los aparatos que crearon los nazis y que ahora se reprodujeron corrigieron y aumentaron en los que representan las modernas instituciones inquisitorias o de espionaje en la propia Argentina durante los gobiernos militares. Efectivamente podremos darnos cuenta de que sus métodos son hasta cierto punto irrisorios, pero no están exentos de crueldad.

Borges nos está mostrando aquí la forma como el estado (la Compañía) se apropia de un juego o actividad cuyo origen era popular; lo hace para ejercer un control sobre la población, pero sobre todo, "lo hace suyo" y por ello debe formular sus propias reglas, que no siempre, o casi nunca son acordes a los intereses de la gente. Esto genera la

inconformidad del pueblo y la necesidad del estado de crear otro aparato que pueda ayudar a salvaguardar su reputación y su prestigio de mentor absoluto. Encima de esto, cuando el pueblo empieza a desconfiar de los procedimientos del estado, éste se apresura a crear un breviario, un manual, un código, etc., en donde se apuntan las reglas, con las explícitas medidas que se tomarán en contra quien lo transgreda.

Para entender este procedimiento, debemos pensar en cualquier tipo de actividad, la matanza de las reses que retrata Esteban Echeverría en “El matadero”, el fútbol o los conciertos de rock, las olimpiadas o los consabidos campeonatos mundiales del deporte que sea. Ya no digamos los juegos azarosos que organizan diferentes gobiernos “para la asistencia pública” y que implican necesariamente la creación de otros aparatos más costosos y más ajenos al principio que les dio origen, y que convirtió en una necesidad la existencia de todos estos eventos (la matanza de las reses, el deporte, la música y el juego de azar).

AMB comenta, a propósito de la forma como comienza el cuento, que el mundo en Babilonia es un mundo tan “vertiginoso” “que nada se sabe” y podemos simplificar este juicio en que al simple ciudadano sólo le está dado obedecer, ni siquiera alcanza el nivel de poder preguntarse. Hablando también del principio del cuento, se puede observar que el narrador ha ocupado diferentes y contradictorios cargos, esto producto del mundo azaroso en que vive, además de que ésta condición no es personal, porque afirma: “Como todos los hombres de Babilonia...”.

La lotería entonces es una representación de la vida que hoy nos coloca por encima de los demás, y mañana por debajo, como si fuera (valga la comparación tan trillada) una rueda de la fortuna. Lo más grave de esta postulación es quizás que el hombre se ha

acostumbrado a vivir en el caos y desconoce todo aquello que no lo represente; los babilonios, educados con un pensamiento lógico, protestan porque no les parece que los números afortunados sean premiados con dinero y los desafortunados con cárcel, sin embargo, “algunos moralistas” le hacen ver al pueblo que el dinero no es el único recurso para acercarse a la felicidad. Sabemos, y al menos que alguien opine lo contrario, que si el dinero no es el principio de la felicidad (eso opinan, quienes tienen, con desenfado y quienes no lo tienen, con amargura), sí lo es en el juego de azar. Yo considero que el más humilde de los juegos de azar tiene su encanto en el dinero. Pero al pueblo babilónico se le hace pensar que no es así.

Respecto a las formas en que se manifiesta el caos en la obra borgeana, AMB habla de “leyes humanas y leyes divinas”, los dos orbes, aunque parcialmente separados, se manifiestan en los escritos de Borges, hermanados por el común denominador de lo “inhumano” al cual ella le da un doble significado, por una parte el que desprende de la etimología de la palabra (lo no humano), y por otra parte el que tiene connotación de “crueldad implacable”. Si bien el mundo del cosmos puede estar regido por disciplinas tan frías como las matemáticas, afirma AMB, estas son rígidas y ausentes de pasiones, mismas que son inherentes a los hombres que lo habitan. Luego entonces, es un mundo que se hizo a sus espaldas y por lo tanto ellos, los hombres poco o nada tiene que ver con la divinidad, pues la “no-humanidad” de Dios, “alude a una perfección aséptica”. Es evidente que aquí no cabe el individuo, con sus pasiones y su incertidumbre.

No obstante, aclara la autora, Borges es constante en la búsqueda a través de sus textos, de sociedades secretas, de celebridades que le ayuden a configurar su universo incomprensible, pero siempre concluye en las figuras de “dioses locos o malévolos”

“demiurgos o ángeles ineptos”, “un dios melancólico que ya no se acuerda de haberlo hecho”, “un dios inferior que se entiende por medio de él por un demonio” pero lo más patético para AMB, es la idea que plantea Borges, de que “el Creador ha muerto”, porque esto nos deja un panorama de desolación. El hombre no puede menos que sentirse desamparado y a merced de una serie de situaciones cuya comprensión le está vedada.

Otra idea que trata la autora y que es recurrente en la obra borgeana es que el bien sólo es un reflejo del mal y de que ambos se encuentran en el hombre. Esta idea, como la autor lo ha mencionado en repetidas ocasiones, parte de una serie de antinomias que siempre, inexorablemente nos conducen a los espejos, que también puede ser proyectado en la visión del cielo y la tierra:

Más abunda aún la otra línea de ideas nacidas de las especulaciones gnósticas: la de que la tierra es una copia invertida del orden celeste. Tales convicciones engendran también una doble descendencia: acentúan nuestra fantasmidad por la condición de simples reflejos, y complican los enigmas de un universo que siendo imagen del orden superior debe encerrar un sentido y un mensaje.⁶³

En varios cuentos, ensayos y poemas se manifiesta esta idea de Borges y se convierte casi en una obsesión. Es ésta una obsesión que reiteradamente la crítica ha juzgado de manera liviana y superficial. Por ejemplo, el pavor que se manifiesta en la obra de Borges hacia los espejos y que casi siempre encuentra comprensión en los aspectos biográficos e incluso, psicoanalíticos. Para Borges, se puede decir, los espejos y la cópula pueden resultar abominables porque reproducen al individuo. Esta conjetura –Ya lo había dicho Borges– traté de parafrasearlo, es cómoda si se toma en cuenta que Borges jamás ascendió a la paternidad; puede hacerse más sólida si alude a una serie de datos con respecto a la relación que llevo con su padre. Pero se convierte en irrefutable si se enfatiza en todas las teorías

⁶³ ob. cit. p. 53

edípicas (que serían todas las interpretaciones del complejo que descubrió Freud) a la entrañable relación que llevó el escritor con su madre. Entonces ahí, de manera personal está demostrado el extraño pánico, (que ya no será extraño) de Borges a los espejos. No obstante, si lee a Borges, como recomienda AMB, el ensayo titulado “El espejo de los enigmas”, podemos observar, sin ser unos eruditos que Borges ve el espejo como una forma de ver a Dios y de que Dios lo vea. Los autores que cita Borges, incluso la Biblia, hablan de “momentos posteriores” como que esa experiencia nos está vedada en vida y debemos esperar pacientemente a la muerte para acceder a ese encuentro. Esto naturalmente ha dado pie a un sinnúmero de especulaciones “vivo sin vivir en mí” sería una de tantas. Lo cierto es que no existe una forma de comprobar ese encuentro, por lo que se tiene que dejar su veracidad, a las bondades de la fe. Esto nos obliga a buscar esa experiencia en la vida. Oficio de un descreído o de un escéptico, pero al fin oficio legítimo, el hombre puede buscarse en ese espejo que también le enseña a Dios y que es la inversión de todo lo que el hombre representa. Judas y Cristo son la misma persona; Judas siendo delator (que para Borges es el peor estigma) ascendió a santo. Cristo en cambio fue pusilánime porque no se quiso mostrar, esto obligó a la delación. Juan de Panonia y Aureliano, en “Los teólogos” que se pasan refutándose y persiguiéndose, son finalmente la misma persona y resulta que cuando el último converso con Dios, a éste, “que le interesan tan poco las disputas religiosas” lo confundió con Juan.

Si asumimos que “El orden inferior es un reflejo del orden superior”, que “la tierra es un reflejo del cielo”, de la misma manera debemos asumir que el hombre es un reflejo de Dios o que Dios se ve reflejado en el hombre y que, por lo mismo, el hombre no está hecho a imagen y semejanza de Dios, aunque tampoco lo contrario. Igualmente tenemos que aceptar

que el demonio es un reflejo de la divinidad. Dios, que es toda bondad, tiene que ser también maldad; perfección e imperfección, etc. Esto nos conduce a pensar que los pensamientos heréticos y los sacros, sólo son dos formas de buscar a la divinidad.

Concluyendo, el espejo puede mostrarnos a Dios, pero también, como en "Los teólogos" puede reflejar lo que hay detrás de nosotros y nos es absolutamente desconocido. Sería interesante preguntarnos ¿qué es lo que ve Yakub el Doliente en el espejo de tinta? ¿a dónde lo conducen los excesos? si según el segundo narrador, que es el hechicero, una razón de que quedaran fatigados (en el cuento dice extenuados) era que las visiones predilectas del rey eran cuerdas, castigos y mutilaciones. ¿En dónde encuentra la muerte el rey? Porque el enigma acerca de cómo murió se plantea al inicio del cuento, pero nunca se descifra; en verdad, ¿cuál es la verdadera obsesión del monarca sacrificado?, porque ésta sólo se sugiere, pero que no se menciona en el cuento.

Borges de esta manera crea, de acuerdo con AMB, los propios medios de formular este tipo de pensamientos y de angustias. Inventa personajes en los cuales se pueden plantear estas dudas y ¿por qué no decirlo? estas experiencias. Se ha enfatizado en que Borges tergiversa, falsea textos; que inventa personajes en cuyos escritos (también inventados por Borges) pone estas dudas. Pero es necesario advertir que es una forma de hacer extensiva esta angustia a la literatura y luego a la humanidad.

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

paralela pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra". (Fi,93).⁶⁴

Otra forma en que Borges nos muestra su angustia por el caos son los laberintos, los cuales, con mucha frecuencia se relacionan con las pesadillas. Esto contribuye a que en la mayoría de las veces se relacione el laberinto con el miedo y la incertidumbre; acaso la impotencia del protagonista de estar de pronto ubicado (¿lanzado?) a un espacio incierto e incomprensible, que por lo demás, no tiene salida. Esto para AMB, representa un doble símbolo: "del infinito y del caos". En algunos cuentos como "La biblioteca total" o "La casa de Asterión", constituyen "el centro del relato" yo creo que también el punto de partida. Ella habla de la tranquilidad con que el minotauro, sentado en el centro de la casa, asume su destino; argumenta el comentario de Borges, que se inspiró en un cuadro de Watts. Efectivamente, nos encontramos ante una imagen fija, que bien puede corresponder a el instante en que el hombre entendió que no importa lo que haga, será inexorablemente alcanzado por el destino. La advertencia que hace la autora respecto a lectores que "deben estar alerta hasta la última frase del cuento", no es nada gratuita. Sin embargo, para AMB, "Asterión medita melancólicamente en la naturaleza del Palacio y lo ve exceder sus límites y multiplicarse por la tierra..." (AMB, p.59).

Esta actitud del minotauro, AMB la relaciona con la de Scarlach, el gangster de "La muerte y la brújula" que, herido permanece en el encierro laberinto de la Quinta de Triste-le-Roy; la de Ts'ui Pen, en "El jardín de senderos que se bifurcan" y la de El tribuno Rufo de "El inmortal".

No son efectivamente las mismas perspectivas los tres cuentos en cuanto al laberinto, porque en los primeros cuentos éste se proyecta desde dentro y la incertidumbre es por el

⁶⁴ ob. cit. p. 54.

mundo de fuera, en cambio en los últimos, los personajes van entrando y todo lo incierto se encuentra dentro. Claro que de todas formas son imágenes del caos y de lo desconocido. Finalmente el laberinto para Borges es más que una metáfora, en ocasiones llega a constituir la verdadera condición del hombre, encerrado en un universo que le es incomprensible.

AMB alude también a los diferentes procedimientos que utiliza Borges para darle variedad a la obsesión laberíntica (que es una de las tantas formas de mostrar el caos y el infinito), y parte de los “laberintos concretos” que podemos reconocer ¿reconocer? Físicamente, pero éstos apunta la autora “aluden a concepciones filosóficas, matemáticas o literarias” y hace una larga lista. Incluso menciona “las calles”, “las plazas” y “las ciudades”.

La obsesión laberíntica está tan marcada en la escritura de Borges, que forma parte de una metáfora o una alegoría, o, lo que reconoce la autora como parte de un “lenguaje del sentido secreto”. Ella cita ejemplos como “laberinto de marchas” o “laberinto de pasos” y afirma: “Todas traducen la presencia divina, abarcadora del presente, el pasado y el futuro” y agrega más adelante, para explicar “El poema conjetural”:

La imagen del laberinto de pasos enfatiza la angustia y la ceguera del hombre que camina como una sonámbulo por la vida, y con ella aparecen el nombre, el rostro y la forma para expresar la revelación que lo exalta. Las metáforas preferidas de Borges acentúan lo simbólico con connotaciones religiosas y mágicas, y el símbolo que el poema acuña es doblemente eficaz porque enfrenta los dos momentos más significativos de nuestra historia, el Congreso de Tucumán, que declara la independencia argentina y la época del caudillismo y las montoneras con sus implicaciones de horror y desorden.⁶⁵

⁶⁵ ob. cit. pp. 61-62

El poema es muy extenso, por eso no lo citaré, pero es necesario agregar otras observaciones, que sumadas a las que hace AMB, puede darnos un panorama más amplio respecto al significado que alcanza el caos en la obra de Borges. Hay que advertir que éste es uno de los poemas de Borges que más comentarios han merecido, y que en él se puede resumir en mucho el pensamiento de nuestro escritor, sobre todo, la presencia de esa dura obsesión que tanto lo persiguió, por saberse descendiente de hombres que habían entregado su vida por la patria⁶⁶, y que contrastaba con la persona de Borges, que si bien no era un cobarde, como lo han apuntado sus biógrafos⁶⁷, no se caracterizó por ser una persona dispuesta a las armas, ni siquiera a la violencia. Es evidente que esto le causaba una extraña vergüenza. Es necesario recordar que Borges inventó varias teorías al respecto: “Las mujeres y las batallas prueban a los hombres” “Un hombre muere en la batalla y otro vive para contarla”, “Puede haber dos hombres en uno, el que muere tempranamente en la batalla y el que muere de viejo con el estigma de haber salido ileso en el combate. De alguna manera estas consignas se encuentran vertidas en cuentos como “La noche de los dones” y “La otra muerte”.

Lo más asombroso en el último de los ejemplos (para retomar la idea del espejo) es que los dos hombres pueden estar en la misma persona, como es el caso de Pedro Damián en “La otra muerte”. Lo importante es mostrar cómo Borges nos impone, desde la poesía esta serie de imágenes ilusorias que se generan a partir de un acontecimiento único e inapelable que

⁶⁶ Este poema está dedicado al general Laprida, que fue uno de los ascendientes de Borges, mencionado por Sarmiento en la batalla del Pilar: “Laprida, el ilustre Laprida, el presidente del Congreso de Tucumán... (citado por Ezaquiel Carilla en *Expliquémonos a Borges como poeta*, compilación de Angel Flores, México, Siglo XXI, 1984

⁶⁷ María Esther Vázquez, en su libro *Borges, Esplendor y derrota*, enuncia una serie de pasajes de la vida de Borges en los cuales se demuestra que éste no le temía a la muerte, por ejemplo cuando algún desconocido dio por amenazarlo telefónicamente y Borges le contestó que era ciego y vivía solo, que además quien lo matara, le iba a hacer un gran favor.

es la muerte. El hombre puede estar hecho para la muerte y esto es indiscutible, pero sus actos y sus obras pretenden buscar la inmortalidad. Borges, tanto en sus relatos como en su poesía dibuja estos hombres: los constructores de la muralla china, los que se ofrecieron a la delación para que otro se revelara; los que renuncian al poder y se dedican a construir laberintos o a escribir novelas, es evidente, buscan la inmortalidad.

Cuando AMB habla de un “lenguaje en sentido secreto”, sin duda se refiere a estas revelaciones que recibe el hombre antes de morir y que pueden causarle confusión o zozobra, pero le hacen comprender, cuando ya la muerte es inexorable, la forma en que esta había sido planeada por una fuerza superior. Las reflexiones de Laprida no son muy ajenas a las que se plantean en los personajes de “El muerto”, “La muerte y la brújula” y “El espejo de tinta” (Otálora, Lönnrot o Yakub). Así ella hace alusión a un “tópico cristiano” con una leyenda en que un mago que ha sido alcanzado por sus enemigos y ve las huellas de éstos: las primeras son el símbolo del hombre que camina perdido, ajeno totalmente al sentido de la vida; la última sin embargo, es “la posible clave de sus acciones” esta es conocida por el ser supremo, pero no es revelada, yo pienso, hasta que el hombre va a morir. Así ella explica la forma como Laprida asume la muerte, no sin antes revelarse, porque no entiende que siendo un hombre de letras, un liberador de la patria tenga que ir a morir bajo esa “atmósfera de lo transitorio”, en ese “reino informe y caótico”. Por eso AMB hace hincapié en la imagen de “laberinto de pasos” que utiliza Borges, porque en ella, el sujeto poético, finalmente encuentra una explicación de su vida y quizás de su muerte.

Hay que abundar también en la forma como Borges relaciona acciones con tiempo. Si el hombre está hecho de tiempo, éste sólo se puede medir por los actos o por las acciones importantes que este realiza. El General Laprida el liberador de Argentina, esto se muestra

en cualquier historia del país y por lo tanto parece una acción que es para siempre porque se va a conservar en la memoria de muchos. No obstante, ese instante múltiple infinito que es el que abarca el poema, sin duda a nadie le interesará, a menos que alguien, como en este caso Borges lo exalte. Esto encierra una profunda contradicción, porque ese instante, siguiendo las palabras de AMB, que es el de la revelación, ¿a quién le interesa?.

Otra imagen del hombre frente al caos que es la vida se maneja sin duda en las oposiciones que plantea el poema entre el destino y el azar. El General emplea su vida en tareas aparentemente azarosas y guiadas por una serie de circunstancias sociales, históricas, bélicas. Se encumbra y encubra a su país. Ignora sin duda que todo esto ya se le había deparado. Incluso la muerte. También recordemos Ts'ui Pen, en "El jardín de senderos que se bifurcan" que renuncia al poder para dedicar su vida a elaborar una novela y un laberinto, pero sus propósitos no se cumplen porque es asesinado por un desconocido; el mismo Stephen Albert, continuador de la tarea del anterior, es asesinado por un virtual desconocido, pues su nombre es localizado azarosamente en un directorio telefónico.

PANTEÍSMO Y PERSONALIDAD. La concepción panteísta, es bien sabido que le viene a Borges de los iluministas, su juventud estuvo poblada por las lecturas de Hume y Berkeley, sólo que Borges lo trasladó estas enseñanzas, lo mismo a posiciones doctorales de un conferencista que habla frente a un público ávido de ese tipo de formulaciones, que a la soledad de la expresión poética o a la reflexión de sus personajes, a veces sublimados por el sufrimiento o por la muerte. Esto le permite crear un ambiente reflexivo en sus personajes, que a veces parece inverosímil.

En una ocasión el historiador Enrique Krauze⁶⁸ juzgaba como absurdo el hecho de que un personaje de Carlos Fuentes (*La región más transparente*), en plena banca rota se pusiera a reflexionar sobre el ser del mexicano. Le parecía incongruente al historiador que el literato gastara tiempo y páginas de su novela en apuntar esto que, además no era creíble. Curiosamente, por esa misma razón se le ha atacado a Borges, porque parece improbable o poco verosímil que sus personajes, dada su textura, alcancen ese tipo de reflexiones. Sin embargo, quien conozca medianamente la obra de Borges, podrá percatarse que para él hay obsesiones que se encuentran ligadas a su pensamiento, que le son inherentes y que no duda en hacerlas extensivas al lector, sea en un ensayo, en un poema o en un cuento. El panteísmo es una de ellas, sólo que Borges lo plantea a partir de una serie de dudas casi metódicas o de pensamientos que, por absurdos, podrían manejarse como irreales y hasta irreverentes, sobre todo cuando los pone en boca de personajes cuya existencia es dudosa. Esta actitud es innegablemente una recurrencia en la obra borgeana, que incluso obliga al lector a pensar en que el escritor dice las cosas sin mucho convencimiento o de plano, como opinan algunos de sus detractores, que Borges es un cínico:

Estoy pensando, matizando, que si hay una verdad en Borges es la del cínico, ni siquiera la del cinismo que tuviera un alcance general, sistemático; su verdad en cambio y en última instancia, tiene el subyugante interés de su carácter intuitivo, capaz de despremiar toda fundamentación; pero no es sólo eso: como todo cínico, posee la virtud de fragmentar, de romper la aparente totalización con que se presenta el obstáculo y, a partir de ahí, presenta un modelo del mundo que tiene, precisamente ese interés.⁶⁹

AMB plantea que la actitud panteísta de Borges se traduce en dos posiciones en las que oscila la posición que asume el escritor frente a la vastedad del infinito y de la creación:

⁶⁸ Enrique Krauze, "Carlos Fuentes y la tragicomedia mexicana", en *Yuelta* (1988)

⁶⁹ Noé Jitrik, "Sentimientos complejos sobre Borges", en *La vibración del presente*", p. 20.

a) Se recrea en la imaginación de pensar un mundo en donde los hombres puedan igualarse a los dioses, quizás en la comprensión de la creación.

b) Muestra su desaliento porque al hombre no le está dada la posibilidad de abarcarla.

Naturalmente que estos planteamientos son opuestos y excluyentes, por lo mismo, se puede manejar que al hombre le está dada la comprensión de la creación, pero sólo por un instante, que bien puede representar el infinito en el tiempo: la maravillosa visión del Aleph; la posibilidad de ver a Dios a través del zahir o las inigualables imágenes que se muestran al rey Yakub a través del espejo de tinta. No obstante, en estas visiones, el individuo se da perfecta cuenta de que está asistiendo a un milagro y, producto de la angustia, la desesperación, la impotencia y el reconocimiento de que el vasto universo está constituido más allá de los alcances del individuo, éste reconoce que la visión fue perentoria.

En la segunda opción, apunta la escritora, se hace hincapié en el total desconocimiento que tiene el hombre, del mundo, por lo mismo también su total injerencia en la posibilidad de ordenar el caos que éste representa. El no saber de las cosas y el universo, nos hace pensar que éstos no tienen carta de existencia, pues son sólo parte de una subjetividad nuestra. Ella hace la comparación entre dos aseveraciones de Borges, una que aparece en *Otras inquisiciones*, producto, como anteriormente he mencionado de un conferencista que diserta alegremente en torno a un tema que de suyo es desolador, y la que hace el personaje Borges de "El Aleph". Sólo para confirmar la pequeñez del individuo frente al complejo universo que habita. En este renglón, apunta AMB, Borges plantea su escepticismo en la filosofía y la teología que se han dado a la tarea de explicar esta vastedad. Parecería que este descreimiento en las posibilidades humanas es total.



Sin embargo el hombre, pobre en su presencia y en su apreciación de ese universo, imposibilitado para influir en él, se contenta, parece decir el autor, en buscar posibilidades en la filosofía y la teología; posibilidades, no que convaliden su presencia, sino que le hagan sentirse menos angustiado. Si Borges utiliza a los teólogos y a los filósofos para que expresen el pensamiento que a él lo angustia, no descuida que él es un literato y por ello agrega sentencias como la que expresan los habitantes de Tlön: “la teología y la filosofía son una rama de la literatura fantástica” (citado por la autora). En ello se manifiesta una despreocupación (¿resignación?) de los filósofos por abarcar los problemas materiales y, por lo mismo, esa marcada proclividad, de acuerdo a la autora, a “buscar el placer imaginativo en las ideas religiosas y metafísicas” (AMB, p.76).

Por otra parte, para AMB, la obsesión por codificar todo un pensamiento filosófico, que puede ser una teoría del universo, a través de las palabras, es otra razón que nos obliga a pensar que la filosofía no puede ser una copia del mundo. Porque para ello Borges, a través del lenguaje, emprende esa gran aventura que significa la ordenación del cosmos., aún cuando para Borges éste, el lenguaje, sea uno de los atributos del demonio:

Las lenguas son, en último término, simplificaciones de una realidad que siempre las rebasa y sólo puede justificarse con un fin práctico (I. 65-66, citado por la autora). Son sobre todo esencialmente inaptas para expresar la riqueza y la originalidad de las intuiciones poéticas. Borges siente como escritor que las experiencias son inefables porque es inútil querer traducir con palabras comunes a todos lo único de cada individuo y de cada circunstancia...⁷⁰

Es factible que aquí se pueda ver la concepción de la herejía, no sólo como un desafío a la divinidad, sino como una de las tantas manifestaciones de la impotencia humana de crear, o dar vida a un ser semejante para que, de esta forma se puedan contrarrestar los

⁷⁰ Ana María Barrenechea, ob. cit., p. 78



efectos del caos. Asimismo, el hecho constatado a lo largo de la historia de que todo aquél que ha sentido una preocupación profunda por el caos y que ha intentado explicárselo, incluso el mismo Borges, haya sido objeto de persecuciones e impugnaciones.

Pero si el otro panorama es desolador, (el del pensamiento) el de la lengua no lo es menos. El hombre se fatiga y emplea su vida tratando de explicarse y explicar el universo, para luego darse a la tarea de poner esa explicación en palabras, darles vida en un material que pueda cristalizar en el entendimiento de otros hombres. Elabora un lenguaje propio, ese "lenguaje secreto" al que hace alusión AMB. Sólo para darse cuenta de que la lengua también es falible porque, en última instancia, las lenguas son una creación humana que intentan poner en concreto lo abstracto de la comprensión del mundo, la realidad siempre está por encima de ellas. Por lo mismo, apunta la escritora: "sabe muy bien que dentro de los recursos humanos, cualquier intento de aprehensión del universo está condenado al fracaso..." (AMB, p.79).

Borges, como ya se ha mencionado anteriormente, crea un sistema de signos, metáforas, alegorías, adjetivaciones, verbos sustantivos frases, etc., que le permiten adueñarse (él lo sabe) momentáneamente de universos que él mismo ha creado y hacerse la ilusión de que éstos son aprehensibles a través del lenguaje. Sólo que él relega esta vasta empresa en sus personajes a los cuales, casi siempre los ubica en circunstancias adversas, mismas que parecieran impropias para este tipo de reflexiones. El lo hace con las palabras como, otros anteriormente lo hicieron con los números, con la pintura o con la música. Esto nos muestra, de alguna manera el reconocimiento al arte. No para apresar eso que parece imposible asir, sino para mostrar la incompetencia del hombre ante tal empresa y la angustia que siente ante el reconocimiento de tal incompetencia.

En este otro planteamiento al que AMB llama “la posesión angélica del universo”, ella hace alusión a textos como “El Aleph”, “El Zahir”, “La escritura del Dios” en donde los personajes creen ilusoriamente que esta bondad les fue concedida. A la par señala la autora, hay otros textos en donde se constata el fracaso. Trataré de referirme en las siguientes páginas al momento en que los diferentes personajes consideran que han alcanzado la sublimación.

En “La escritura del Dios”, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom se encuentra preso y, ante la imposibilidad de poder escapar, de un muro y de un tigre, adopta una actitud de resignación. Esta actitud es muy frecuente en los personajes de Borges, cuando ya la vida no les depara nada que no sea la muerte; cuando se encuentran en la antesala de la muerte, deciden esperarla con cierta resignación. Tzinacán empieza, ante sus imposibilidades, a soñar; sus sueños se reproducen aumentan, se van secuenciando de tal manera que sueña que sueña, los granos de arena son una representación de esta sensación: primero es un grano, luego dos, finalmente el hombre se encuentra avasallado por la arena (por los sueños) y le es imposible volver a la vigilia porque cada vez que despierta es remitido a un sueño anterior. Parece que la arena es también el tiempo, pues él, como Hladik, personaje de “El milagro secreto”, al saber que su fin es inexorable, piensa que ha alcanzado la inmortalidad. En ese atropello de sueños Tzinacán es visitado por la certeza de que:

Consideré que estábamos como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura. El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de veces las inscripciones de Qaholom y sólo me faltaba entenderla. (AI, OC., p. 597).

En cambio Hladik logra que Dios le conceda que el universo se detenga un instante para concluir su drama "Los enemigos", que lo redimirá de "todo ese pasado equívoco y lánguido".

A Borges, como menciona AMB, le estimula poner en sus personajes la posesión momentánea de esa maravilla que puede constituir la aprehensión del universo. Tzinacán la tiene y reflexiona que cómo es posible que él que tantas veces ha visto la cárcel, no se hubiera percatado de esa escritura; la había visto, pero no se le concedió la posibilidad de entenderla.

Considero al respecto que no es gratuita la situación en que Borges (creador) concede a sus personajes esa posibilidad. Pienso que es muy importante la inmovilización, el hecho de que el hombre esté pensado más para la acción que para el pensamiento, se demuestra en la forma como el segundo se ha relegado porque se le considera más familiarizado con la abstracción y ésta es una película poblada de seres intangibles que cobran vida sólo a través de la imaginación. Luego entonces, la quietud es, me parece, trascendente. Otro relato en que se da una situación semejante es "El milagro secreto" en que se le concede a Hladik, cuando ya está condenado a muerte, la posibilidad de hablar con Dios.

Finalmente Tzinacán reflexiona respecto a la finitud del hombre y de las cosas en oposición a lo perenne establecido por un ser superior:

En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan. Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres. Quizás en mi cara estuviera escrita la magia, quizás yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos de dios. (A, OC., p. 597).

Lo más sorprendente sucede, sin embargo, y es a lo que se refiere AMB, cuando el preso puede percatarse de un objeto que le va a permitir sentir la ilusión de que el universo es

suyo, de que todo, en todos los tiempos, como en “El Aleph”, “El Zahir” o “El espejo de tinta”, puede verse simultáneamente. En esta visión se canaliza lo que menciona la autora como “la posesión angélica del universo”

Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro de lo 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 sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre. (Al, OC. p. 599).

En una comparación de este pasaje con los de los cuentos anteriormente citados, se puede ver que no hay mucha diferencia. Pensemos en todo lo que le muestra el hechicero de “El espejo de tinta” al rey Yakub; lo que puede ver el personaje Borges a través del aleph o simplemente, el significado que alcanza la ilusión de “asir el universo”. Se puede ver que el proyecto de Borges, de mostrarle al hombre la posibilidad de adueñarse del universo por un instante, se manifiesta de diferentes formas en la historia de su obra.

Un recurso que parece importante y que no menciona AMB, es el tatuar estas visiones con un verbo que se repite hasta el cansancio, como afirmar que la eternidad se encuentra codificada por una serie de palabras que pudieran ser la mismas, pero dichas de una manera muy especial. En este cuento, como en “El Aleph” la palabra que se repite es “vi”, por ejemplo. En “El espejo de tinta” menos obsesivo, es el enunciado “le mostré”. En “La muerte y la brújula”, cuando se refiere a la visita de Lönnrot a Triste-Le-Roy dice cerca de cinco veces, “vio”.

Y en “El Zahir” es precisamente la palabra “zahir” la que se repite con insistencia, sólo que aquí la palabra se deja ver en casi todos los pasajes del cuento, y en los casos anteriores se encuentra en un párrafo, que puede ser el más importante respecto a lo que me ocupa.

Finalmente, algo que me ha pasado desapercibido y que es imperdonable en cuanto a los términos ilusorios que pone Borges en sus personajes, es la presencia de “Funes el memorioso”, en donde también la palabra “recuerdo” como verbo, se repite innumerables ocasiones, a pesar de que el narrador advierte, al iniciar el cuento, que “(yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)...” (Fi, OC., p. 485).

La anulación de la persona (del yo) se muestra entonces, en una subordinación a un objeto que puede representar el conocimiento grandioso que le está vedado al hombre y que sólo le es revelado, precisamente cuando se ha cumplido su finitud, cuando ha llegado al fin de su existencia.

Esta es también una de las formas de que se sirve Borges para instalarse e instalarnos en la irrealidad y en la necesidad de inventar un mundo que en apariencia pueda ser accesible. Naturalmente que se debe asumir, y así lo demuestra el libro de AMB, que todo intento de esta empresa, para Borges resulta frustrante, quizás porque estas experiencias están hechas de un instante y, se preguntaría Borges “¿qué es un instante frente a la eternidad?” lo que nos ánima también a cuestionar sobre el poco tiempo que vive un hombre para gastar su vida en estas conjeturas.

Ya Ernesto Sábato se lo había preguntado respecto a las posibilidades del hombre en su finitud:

¿Qué se puede hacer en ochenta años? Probablemente, empezar a darse cuenta de cómo habría que vivir y cuáles son las tres o cuatro cosas que valen la pena.

Un programa honesto requiere ochocientos años. Los primeros cien serían dedicados a los juegos propios de la edad, dirigidos por ayos de quinientos años; a los cuatrocientos años, terminada la educación superior, se podría hacer algo de provecho; el casamiento no podría hacerse antes de los quinientos; los últimos cien años de vida podrían dedicarse a la sabiduría.

Y al cabo de los ochocientos años quizás se empezase a saber como habría que vivir y cuáles son las tres o cuatro cosas que valen la pena. Un programa honesto requiere ocho mil años. Etcétera.⁷¹

Pero siguiendo con Borges, la autora lo explica con el discurso que dijo Borges en la tumba de Macedonio Fernández, que se refiere a las contradicciones en que cayó este gran pensador, (menos reconocido que conocido y menos conocido que nombrado por Borges) y que consistían en que “tuvo que negar la individualidad para hacer inmortal al individuo”. Esta afirmación que en apariencia contradecía toda la admiración que Borges había sentido por Macedonio Fernández, e incluso, por qué no decirlo, sirvió también para que no pocos de los detractores de Borges, Noé Jitrik, por ejemplo, tomará sus palabras como una afrenta del discípulo hacia el maestro, pues para nadie era ajeno que Macedonio había sido uno de los mentores más importantes de Borges, asimismo, como una prueba irrefutable de propensión que Borges tenía a las frases afortunadas, sin importar que éstas fueran o no sustanciales, como si las hiciera para “salvar con elegancia una pregunta incómoda”.

Naturalmente que lo sustancial en este caso es mostrar cómo para el propio Borges, este tipo de contradicciones eran no sólo insalvables, sino inherentes en cualquier hombre que se plantea la pregunta sobre la finitud.

Sin embargo, esta visión acerca de la muerte se manifiesta de manera opuesta en relatos como “Emma Zunz”, en donde el personaje Emma recibe la noticia del deceso de su padre y el narrador advierte que para ella “la muerte era el único suceso que se había dado en el mundo”, porque al recibir la noticia su vida se llenó de muerte. A pesar de que Borges afirma que “un hombre es todos los hombres...” la soledad de Emma Zunz nos permite, como ya he advertido anteriormente que, al individualizar el dolor el hombre se peca de

⁷¹ Ernesto Sábato, *Uno y el Universo*, pp. 45-46



que se encuentra solo frente a un suceso que, como la muerte, marca de manera tan trascendente la existencia. Una situación semejante se observa en “El jardín de senderos que se bifurcan” en donde Yu Tsun reflexiona en que “todas las cosas le suceden a uno”, ponderando con esto la postulación, quizás ínfima, pero no por ello insignificante, del individuo frente al universo.

EL TIEMPO Y LA ETERNIDAD. En repetidas ocasiones Borges afirmó, apoyado en los filósofos griegos, que el tiempo no existe, que es sólo una ilusión, pero también, que el individuo está hecho de tiempo y que éste le delata su finitud. El tiempo se convierte de pronto en una cadena de acciones que van ocupando y ocupándose del hombre en su corta existencia, él prefiere atenerse a éstas para reafirmarse, “para saber que existe”.

El tiempo, para AMB, es una de las grandes preocupaciones de Borges desde sus primeras obras, sólo que al principio, su “intuición poética de lo temporal” está relacionado con la felicidad. Es más personal. De alguna manera la autora justifica esta visión, en tanto estamos hablando de un Borges juvenil, porque dice que “va mezclada a la felicidad y a la ternura”. No obstante, estos sentimientos le parecen “extraños” cuando se refiere al último Borges. Para ella y para el momento en que realizó su investigación, el Borges de *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras inquisiciones*. Aquí, afirma AMB, parece que “la calidad del objeto va ligada a la calidad de la emoción”. Son indudablemente lugares o cosas que fueron trascendentes en su vida, como si el autor los hubiera guardado en la memoria y esperado tranquilamente el momento de verterlos en los textos ensayísticos y narrativos.

En estos espacios son importantes porque guardan, además de la emoción del autor, un significado pleno en la narración. Así, la ternura con que el primer Borges siente y expresa

ese devenir del tiempo, en la madurez estos sitios son revelados por una serie de juicios que, sin perder totalmente la ternura, se tornan menos emocionales, pero más categóricos.

Ella se refiere a la visión que tiene Borges de la fugacidad del tiempo y a la sentencia que tanto se maneja en este libro, de que el tiempo todo se lo lleva, al mencionar que el autor dedicó parte de su obra prima a construir retratos, lo mismo de Buenos Aires, que de personas que le dieron vigor en un momento, aduce que *Evaristo Carriego* es parte de esa empresa:

Borges realiza con su libro, la difícil empresa de salvar la vida de un hombre, la vida de un barrio y con él, la vida de un Buenos Aires, cuyo sabor va desapareciendo. Paralelamente con esta tarea desarrolla —como es su costumbre— las meditaciones sobre la naturaleza de la obra: la imposibilidad intrínseca de una salvación total de la realidad, las diferentes conductas de los escritores en la recreación del pasado, el método que le parece más eficaz.⁷²

Hay que hacer énfasis en la exagerada recurrencia con que Borges invoca a la temporalidad esta cifrada en demostrar el terrible pánico que el hombre le tiene a su finitud. Y que para luchar contra ésta, (una lucha desigual) pretende detener el tiempo o prologarse en la ilusión de que sólo la palabra (la memoria codificada) puede realizar ese milagro. Recordemos cómo en “El milagro secreto” parece que Dios por fin escuchó la invocación de Hladik, cuando está a punto de ser ejecutado y parece que el tiempo por fin se ha detenido, porque detenerse el tiempo implica también la inmovilización de las cosas. Como si Dios hiciera una pausa en esa loca carrera que es la vida para que el milagro se cumpliera. Detener el tiempo implica la inmovilización, pero también la eternidad. Es esta una de las pretensiones que se ha adjudicado la fotografía, nosotros lectores vemos esa escena del cuento y no podemos menos que pensar e una fotografía:

⁷² Ana María Barrenechea, ob. cit. p.101



El universo se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladik, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladik ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso ponerlo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa cuarta égloga de Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia; anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio la sombra de la abeja; el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse. Otro "día" pasó, antes que Hladik entendiera. (Fi, OC., p. 513).

En un apartado en que AMB, habla de medida del tiempo, alude también al tiempo de Dios y al de los hombres, estableciendo el abismo que se forma entre ambos y las ilusiones que pueden generarse en el hombre en tan solo un instante, esto, es evidente, lo subordina al tiempo subjetivo, porque en realidad han pasado una cantidad exagerada de años. Ella alude a una serie de leyendas que son predilectas de Borges, leyendas de corte cristiano y árabe. Afirma que Borges relaciona la forma como concurren los tiempos, (el del hombre y el de Dios) Veamos:

A su vez Borges encuentra que estas líneas temporales paralelas y diacrónicas, son un eficaz disolvente del fluir de las horas y las recrea en la versión moderna de "El milagro secreto". Aunque primero eligió como epígrafe el milagro del monje y el pájaro,⁷³ la historia de Hladik se acerca más al modelo de Mahoma, pues Dios le concede un año de existencia ante el pelotón que va a ajusticiarlo, un año que transcurre entre la orden y el fuego y la ejecución de la orden. El plano de lo humano es el paso de un segundo al segundo inmediato (compárese la gota de lluvia que resbala con el agua del jarro que está a punto de volcarse) y el ámbito del milagro es un largo año poblado de asombros, de esperanzas, de costumbres, de minucioso trabajo poético.⁷⁴

⁷³ En *Ficciones* 181 el epígrafe es un texto de Newman, Agrammarof Assent; luego lo sustituyó al volver a recoger el cuento en el volumen *La muerte y la brújula* por otro del Corán, II, 261: "Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: -¿Cuánto tiempo has estado aquí? -Un día o parte de un día respondió". (citado por la autora)

⁷⁴ Ana María Barrenechea, Ob. Cit. p.104



Sin desestimar la relación que encuentra AMB entre este cuento y las leyendas que cita, vamos a hacer mención de un relato de Marcel Schwob,⁷⁵ recordemos que Borges fue asiduo lector del escritor francés, que incluso se ha dicho que *La Historia universal de la infamia*, denota una clara influencia de las *Vidas imaginarias*, del escritor francés. El cuento se llama "El zueco", y en él, Schwob hace viajar a una niña toda una vida, en un instante. Lo más sorprendente es que al final de la vida, vuelve a ese maravilloso instante y el demonio, que es quien, en este caso hace el milagro, le pregunta si prefiere morir con la satisfacción de la vida que ha llevado o empezar en ese momento a vivir. La niña opta por lo primero. Al final unos ángeles bajan y se llevan a la niña al cielo, dándole al relato un matiz muy moralista, pero lo esencial en el relato es el manejo del tiempo. Una situación muy semejante se maneja en "El milagro secreto" que podría calificarse como una de las formas en que Borges separa el tiempo del ser humano del tiempo de Dios.

En estas condiciones, un año divino, para AMB, es un segundo para la historia del mundo. Asimismo afirma que esto, visto detrás del análisis de la estructura, nos obliga a pensar en un segundo, pero en cambio para el lector, es como si el tiempo se hubiera detenido (exactamente como yo lo interpreté para mostrar, efectivamente que el tiempo se detiene, que Dios es el único capaz de conceder ese milagro).

En conclusión, si el hombre es finito y reconoce esta característica como parte de su precariedad, debe también tener la certeza de que cualquier acto que realiza, por minúsculo que sea, propende a la grandeza, porque de antemano sabe que cualquier empresa o aventura que inicie, va a estar sujeta a su corta existencia. Esto permite al lector (y creo que lo obliga) a creer que el ser humano concibe proyectos de continuidad.

⁷⁵ Marcel Schwob, *Corazón doble*, 221 pp.



Al preguntarse por los autores de *La Biblia*, deslindando la cómoda respuesta de que ésta fue dictada por Dios, la interrogante y la propia respuesta implican necesariamente la posibilidad de pensar en una secta o una legión diacrónica y, por qué no decirlo, diatópica. Borges, como antes Paul Valery, piensa que un poema, el gran poema del mundo se está construyendo. Hay que pensar en la gran enciclopedia de Tlön, que nace antes de que Tlön tenga carta de existencia y que es producto de una conciencia superlativa que piensa en la humanidad, incluso más allá de lo que la propia humanidad piensa en sí misma. Como se puede ver, Borges insiste en las sociedades secretas que vienen desde siglos atrás y se hacen presentes, apenas unas décadas antes de la concepción del cuento que las evoca.

AMB dedica casi la mitad de este capítulo a hablar de las diversas formas que utiliza Borges para explicar el tiempo. No voy a abarcar todas, porque el texto y las citas se hacen muy reiterativos. Abordaré sólo algunas que me parecieron las más interesantes.

El tiempo regresivo es la primera. AMB se refiere al tiempo regresivo, aludiendo a aquellos relatos en que el escritor se pregunta lo que pasaría si en lugar de recordar el pasado recordáramos el porvenir. Considero que hay en este ejercicio una clara demostración de que para Borges no existe el tiempo, aunque se esmere en recuperarlo o en darle vida: el pasado como un recuerdo, el presente como una acción y el futuro como ¿una predicción?. Los tres, es indudable, nos remiten a una realidad dudosa, a una irrealdad.

De cualquier manera Borges juega a plantear una serie de teorías que pone en boca de otros autores, reales e imaginarios, y esto le permite, a la par que plantea una teoría, respecto al tiempo, esbozar una crítica o un comentario burlesco o desdeñoso, pero siempre ambiguos respecto a esta preocupación y a sus consecuencias. Esto, es bien sabido, con la idea de sembrar el desconcierto o la duda en el lector. Algunos lectores suelen

morder el anzuelo y llegan a pensar que Borges no ha leído bien a los clásicos o que los falsea premeditadamente.

Uno de los ejemplos más claros es “Examen de la obra de Herbert Quain” del cual esta autora afirma que “Borges reseña una obra del protagonista narrada regresivamente” (AMB, p.105), luego de hacer alusión a los recursos de Borges, de intercalar cita tras cita, ejemplo tras ejemplo, ella compara esta reseña del libro escrito por el autor que inventa Borges, con un autor real, al cual reseña Borges, J. Dune, pero las conclusiones que saca la AMB al respecto están relacionadas con el trastorno que causa al lector, hecho de que el escritor lo obligue a pensar que los tiempos no se codifican, pues él lector, como cualquier persona normal, está acostumbrado a poner el tiempo en una medida.

Borges obliga al lector a pensar que el hecho de recordar el futuro y prevenir el pasado son dos premisas que parecen del todo impertinentes, y hasta absurdas. Sin embargo, para el escritor argentino sólo son dos cosas diferentes, (menciono esto por las constantes alusiones que hace a James y a J. Dune).

Borges regresa al problema de la memoria (y de la historia), y para estos momentos, ya logró relacionar de lleno la historia con la literatura y con la percepción del mundo. Con un recurso que es muy frecuente en sus cuentos, afirma haber prestado, hace casi siete años, el libro, *The God Of Labyrinth*, por lo que tendrá que recurrir a la memoria para reseñarlo, pero reconociendo que siete años son muchos para tener la trama presente ahora la contará: “tal como ahora la empobrece (tal como la purifica) mi olvido” (Fi, OC., p. 462). Es claro que debemos atenernos a que Borges va a recurrir a la invención, porque en esas trampas del olvido y la memoria, el recurso del hombre es la invención. De paso Borges parece interrogar al lector o invitarlo a hacerse la pregunta de que si la historia también podría ser

una rama de la literatura fantástica. Si la teología y la filosofía lo eran para Borges ¿por qué la historia no?

Luego de reseñar la novela en tres partes, aparentemente simples y de advertir que el final es fallido, que incluso el lector adivina mejor que el detective, el enigma (esta novela sólo es la introducción del problema) pasa al segundo libro April March, que puede confundir al lector, dice con “marcha de abril”, pero que en realidad el título implica “abril marzo” (estamos en el tiempo regresivo) porque esta novela que tiene una tercera y única parte (que puede ser la segunda, la primera e incluso la tercera) plantea un tiempo regresivo y menciona como el autor hace alusión a otros como Bradley, que han hecho estos mismos planteamientos. Finalmente Borges aclara que “los mundos que proponen la novela no son regresivos, lo es la manera de historiarlos”. Esto, tenemos que relacionarlo con las teorías de Dune y de James, que había citado AMB, respecto al dolor de cabeza....

No puede pasar desapercibida la relación que guarda este relato con “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier, del cual la crítica afirma lo mismo que dice Borges del libro de Quain, que no son los sucesos los que se manejan en tiempo regresivo, sino la estrategia que sigue el narrador para contarlos, que vendría siendo la que le confirió el propio autor cubano, aunque probablemente Carpentier afirmara lo contrario, pues en el relato mencionado, las acciones se manejan hacia atrás: los cirios recobran su tamaño, la monja los apaga, las mechas blanquean y dejan ver el pabilo, los visitantes, que habían asistido al velofio se retiran, etc. Todo esto da la impresión de que efectivamente, las acciones se dan de manera invertida.

Otra de las formas del tiempo en la obra de Borges, que maneja AMB, es la conjunción del presente, el pasado y el futuro. Reafirma la idea de que es probable que el pasado no

exista, sino que sólo sea una ilusión de la mente, pero en este caso, agrega, también el presente puede ser ilusorio. Otra posibilidad es la que intuye el personaje de “La espera” de que el pasado es la sustancia con que el tiempo está hecho. Relacionada ésta con la teoría de una de las escuelas de Tlón, que afirma que ya el tiempo acabó y que sólo somos “un recuerdo o reflejo crepuscular”. Para AMB estas posibilidades que plantea Borges, no sólo privan al hombre de la realidad para convertirlo en mero fantasma, sino que además “nos privan aun de la nitidez de copias fieles, nos dan un carácter transitorio y huidizo, con la conciencia de lo irreversible, del fracaso, del engaño de lo perdido para siempre” (AMB, p.107).

En conclusión, el tiempo es otra de las formas que utiliza Borges para proyectar un mundo de irrealidad, en tanto el ser humano se enfrenta a procesos intangibles y menos inabarcables a los cuales pretende ilusoriamente darles un orden, pero siempre fracasa. Así se manifiesta en una de las frases al final de “Examen de la obra de Herbert Quain”: “todo se posterga o se frustra.” No obstante, es en este mismo cuento que Borges presenta una especie de esperanza en la literatura, sobre todo a la que se relaciona más con la creatividad que con el supuesto reflejo de la realidad:

EL IDEALISMO Y OTRAS FORMAS DE REALIDAD. Con este capítulo se cierra el libro de AMB, plantea que para Borges existe una forma de atacar la consistencia del universo y del hombre inmerso en él. Esta forma presenta varios hilos: la filosofía idealista de Berkeley; el platonismo, la creencia cristiana en un dios creador y conservador del hombre, las creencias orientales en un mundo totalmente apariencial y todas las leyendas y ficciones mágicas y populares. Veamos por partes la forma como encara la autora estas

conclusiones respecto a la forma como se muestra la respuesta de Borges a este mundo “irreal” y cómo se manifiesta esa irrealidad.

El idealismo de Berkeley. De acuerdo a AMB es quizás la más fuerte de las influencias en Borges, ella relaciona esta influencia con la primera obra del escritor argentino, específicamente, con los textos que constituyen el libro titulado *Inquisiciones*, así como los primeros poemas, no los que aparecen en las revistas de vanguardia, sino los que se integran en los primeros libros. Cita el poema “Amanecer” (FBA) y se refiere a los ensayos del libro antes mencionado, en los que se plantean problemas relacionados con la personalidad. Agrega que éstos nos dan una idea del mundo que se puede manejar a través de dos posibilidades: la realidad no existe, es sólo parte de una imaginación o apariencia. La segunda se refiere a la creación de un objeto que adquiere tal grado de validez que “disuelve el orden terrestre”. Se refiere también a dos cuentos de Ficciones, “Las ruinas circulares” y el tan citado “Tlön, Uqbar, Orbis-tertius”. En el primero se plantea cómo Borges pretende la tarea de que el hombre pueda crear un ser con la materia del sueño. El hombre fracasa, pero la ayuda divina le obliga a pensar que esta empresa no es del todo arbitraria. Ella afirma que uno de los elementos más importantes en este relato es la forma como Borges nos introduce en un mundo de poesía y paisajes orientales para crearnos la ilusión de soledad y de lejanía. Acaso éste se encuentre más cercano a la realidad. Considero que basaría aludir a alguna de las leyendas orientales para tener la certeza de que se pueden pisar esos terrenos, aun a través de la ficción. Sin embargo agrega que el segundo es mucho más complejo, pues el mundo de sabios es la pretensión de sustituir éste que habitamos.

De hecho este capítulo se compone de lo que pudieron ser las conclusiones adelantadas, pues todo el análisis que hace respecto de las formas como toca Borges el idealismo de Berkeley, la teoría del eterno retorno de Nietzsche y el panteísmo de Shopenhauer se vierte aquí, con alusivos ejemplos que ya se han manejado a lo largo del texto.

Debo advertir que algunos textos trabajados por AMB, pertenecen a las publicaciones originales de Borges, por esta razón, pues en las *Obras Completas*, (1974) algunos poemas presentan ciertas variantes, por ello resulta discordante la comparación. Por ejemplo en el poema “amanecer” que cita ella, para ejemplificar el idealismo de Borges en la obra temprana, se puede observar que los textos son muy diferentes y es que Borges, hasta el final de sus días, continuó corrigiendo su obra.

En este caso, concretamente, Borges depuró el poema sacando algunos versos que quizás, ya consideraba obsoletos. Además la autora se apoya sólo en una parte del poema y omite los primeros versos, lo cual hace más difícil centrar la idea. Citaré la parte a la que se refiere AMB.

Sí están ajenas de sustancia las cosas
y sí esta numerosa Buenos Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que peligra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochadores conservan,
cenicienta y apenas bosquejada,
la imagen de las calles
que definirán después con los otros.
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
corre peligro de quebranto,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo Su obra!

Pero de nuevo el mundo se ha salvado.
La luz discurre inventando sucios colores
y con algún remordimiento
de mi complicidad en el resurgimiento del día

solicito mi casa,
atónita y glacial en la luz blanca,
mientras un pájaro detiene el silencio
y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos.
(FBA, OC., p.38)

Ahora el texto que cita la autora para que se observen las
diferencias:

Si están ajenas de sustancia las cosas
y si esta numerosa urbe de Buenos Aires
equiparable en complicación a un ejército
no es más que un sueño
que logran en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando el dormir derriba los pensamientos
y sólo algunos trasnochadores conservan
cenicienta y apenas bosquejada
la visión de las calles
que definirán después con los otros.
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
está en peligro de quebranto,
reducido con angustia forzosa
a la estrechez de unas pocas almas que piensan,
hora en que le sería fácil a Dios
matar del todo la amortiguada existencia!
(Citado por Ana María Barrenechea, Ob. Cit. pp. 120-121)

Si se comparan las dos versiones del poema se encontrarán, sin mayor dificultad, las diferencias que antes mencionaba. Sin embargo, al parecer todo lo que explica en imágenes Borges, en la segunda parte del poema, y que sirven para que AMB, fundamente su teoría, ya está por demás explícito en la primera parte, en donde el poeta hace alusión a los autores, que fueron precursores de la teoría.

Naturalmente, no se trata de invalidar el trabajo de la autora, además ella tiene todo el derecho de fundamentarse en la parte del poema que consideró pertinente. Lo que se pretende es poner en evidencia, son las dificultades se me presentaron en la lectura del poema, sobre todo, por la reiterada actitud de Borges de corregir sus textos cada vez que se



iba a hacer una nueva edición. Es claro que el libro de la autora apareció en 1957 y yo, para elaborar este trabajo, consulté las *Obras Completas* (1974).

Otro texto que le sirve constantemente a AMB para apoyar su teoría del idealismo berkelyano en Borges, es el cuento titulado "Tlön, Uq̄bqr, Orbis-tertius", porque en él Borges plantea la creación de un mundo perfecto que "borre el nuestro". Es una forma de combatir el desorden del cosmos, creando, a partir de la literatura, un mundo en donde los objetos se duplican con el solo hecho de pensarlos y en donde las cosas reales desaparecen cuando ya nadie da testimonio de ellas. También a Dios le está dada la posibilidad de soñarnos y, si deja de hacerlo, desaparecemos. Asimismo, en este cuento la autora parte de la visión de Borges, de que antes que un mundo, se crea una enciclopedia en donde se pueda constatar la existencia de este mundo.

CONCLUSIONES AL LIBRO DE ANA MARIA BARRENECHEA

Al inicio de este capítulo se afirmó que el libro de Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, me parecía el primer gran libro que se había escrito acerca de este autor.

Los temas que abarca son complejos y requieren, además de una profunda erudición, cierta intuición respecto a la forma como la escritura de Borges se adentraba, a través de "un discurso oculto", en temas que en apariencia no estaban enunciados.

El libro de AMB se diluye y hasta podría decir que no se entiende en la primera lectura. Esto nos obliga a emprender una segunda lectura, a través de la cual podemos iniciarnos en los motivos que influyeron en la autora para crear una ilusión de descifrar la obra de Borges.



Ella, como se ha comentado con antelación, había publicado unos años antes un ensayo que se ocupaba del lenguaje en la obra de Borges. Sin embargo ahora, en este estudio, más amplio, más completo, el lenguaje pasa a ser parte de un recurso —sin dejar de manifestarse como un fin— y, con base en el estudio de éste, nos conduce a los tópicos más reiterados por el escritor argentino.

Por otra parte, menos biográfico que los libros que le precedieron, el texto de AMB se obliga a proyectar la obra borgeana desde una perspectiva estrictamente literaria, adelantándose así a otros críticos como Sucre, Blanchot, Alazraki, el propio Genette, y oponiéndose a otros que se han esmerado en analizar la obra de Borges colocando los bastidores principales de su análisis en el estudio de la biografía. Sobre todo cuando se han percatado de que ésta, la biografía les hace ganar hipotéticamente un voto de antipatía hacia el escritor, de aquellos de lectores que, desconfiados o ineptos en el quehacer literario, prefieren apoyarse en las vidas de los autores, posición política, preferencias religiosas o ideología, sólo porque esto es lo más tangible.

El libro de AMB en ese aspecto es apasionado, no se subordina al entusiasmo de la autora; ella ataca los puntos neurálgicos de la obra borgeana e intenta rescatarla con base en una serie de interrogantes que hasta el momento habían sido soslayadas o aplazadas. Su estudio está escrito con la convicción que dan el conocimiento y la sensibilidad a quien se aficiona a la obra de un escritor y termina por estudiar a los mentores que dieron vida a ese escritor y concluye igualmente seducido por los motivos que le permitieron a ese autor, proyectar sus dudas y sus interrogantes en torno al universo, a través de la escritura.

Además, este estudio plantea expectativas más universales, incluso algunas que rebasan el quehacer específico de la literatura, más bien es un estudio enfocado a explicar la forma

en que la obra de Borges contribuye a cuestionar el pensamiento del hombre contemporáneo. Es por eso que se apoya más en los filósofos y en los pensadores que influyeron en la obra borgeana. Es un trabajo ineludible para quienes pretendan incursionar en la obra del escritor argentino. Gabriela Massuh afirma al respecto:

Expresión de la irrealidad en la obra de Borges (a esta altura, un estudio clásico) es, sin duda alguna un gran libro si se tiene en cuenta la repercusión que ha cobrado. Fue redactado en los Estados Unidos, aparece en México en 1957 y nuclea el pensamiento de Ana María Barrenechea sobre Borges. Es necesario detenerse en este estudio para mostrar como se va gestando esta actitud de la autora ante Borges, y que permanece invariable en sus trabajos posteriores⁷⁶

Por último, si la función más sustantiva de la crítica literaria descansa en regresar a los lectores a los libros de que se ocupa, el trabajo de AMB nos lleva de una manera amable a recorrer, si es que no lo habíamos hecho, toda la obra de Borges y a recapacitar acerca de puntos que habían pasado desapercibidos a nuestros ojos, esto, amén de que este estudio despierte sentimientos y visiones opuestos en torno a la obra de que se ocupa.

⁷⁶ Gabriela Massuh, ob. cit., p33



CAPÍTULO IV

EL LECTOR CONVENCIDO

El libro de Estela Cédola, (en lo sucesivo EC) *Borges o la coincidencia de los opuestos*⁷⁶ se publicó en 1987 y es un estudio que la autora realiza a partir de las teorías del estructuralismo genético de Lucien Goldman. Esta corriente tuvo éxito en América, en las décadas de los setenta y ochenta. Pues la mayoría de sus representantes buscaba abordar la obra literaria, con base en las teorías que pretendían conjuntar el marxismo, el psicoanálisis y el estructuralismo, de tal manera que la obra literaria, no tuviera posibilidad de fuga. Los libros que fundamentaron estas teorías fueron *Para una sociología de la novela*, de Lucien Goldman, y los estudios que hizo el propio autor acerca de Racine y de Pascal y *La lectura política de la novela*, cuyo autor, Jacques Leenhardt, era un discípulo del propio Goldman.

Es inobjetable la importancia de la lectura de Lucien Goldman, por eso lo incluimos en esta investigación; además se ha hablado reiteradamente de la posibilidad de encontrar un Jorge Luis Borges que la crítica había negado, un escritor cuya obra encaraba la realidad, pues casi siempre había escuchado y leído de Borges, que toda su obra no era más que una evasión de ésta.

En 1971 se publicó el libro de Blas Matamoro⁷⁷ en cuyo prólogo Juan José Sebreli aceptaba no sin cierta amargura que la figura de Borges había crecido porque en diez años: “la burguesía argentina ha demostrado que puede aún sobrevivir largos años y la clase obrera en cambio se ha eclipsado” (p. 12). Todo por no reconocer que la obra de Borges había

⁷⁶ Estela Cédola, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, 311 pp.

⁷⁷ Blas Matamoro, *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, 205 pp.



alcanzado una importancia que la llamada Generación Parricida” jamás imaginó, e incluso, que a pesar de los embates de estos jóvenes críticos de izquierda, la figura de Borges había quedado intacta.

Al principio de la lectura del texto de Estela Cédola, lo abordamos con cierta morbosidad, sobre todo porque asumimos hipotéticamente que este libro podría postularse como un tiro de gracia a la obra borgeana, naturalmente ya lo condenábamos al fracaso e incluso se pensaba en los fundamentos que deberían utilizarse para refutarlo.

Sin embargo, es necesario reconocer y no sin vergüenza, que la lectura dio un semblante totalmente opuesto. El libro es un trabajo serio y dedicado. De tal surte, que no hay ningún inconveniente en reconocer lo estrafalario de los prejuicios, asimismo. que la lectura de este libro trajo consigo la obligación de releer la obra de Borges; buscar y descubrir elementos que antes nos parecían totalmente ajenos.

El libro consta de dos partes: la primera es la confrontación del estructuralismo genético con otros métodos de lectura, siempre a propósito de la obra de Borges, concretamente de los estudios realizados por Pierre Machery: “Borges y el relato ficticio”, Noé Jitrik, “Estructura y significación en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges” y Nicolás Rosa, “Borges y la crítica”.

Finalmente dedica un largo espacio a rebatir y reconocer las aportaciones del psicoanálisis, a partir de un estudio de Didier Anzieu “Le corps et le code dans les conts de Jorge Luis Borges” (El cuerpo y el código en los cuentos de Jorge Luis Borges). Como esta parte es un poco de disputa con otros métodos de análisis literario y, sobre todo de proselitismo hacia el que ella utiliza, me ocuparé menos de ella, salvo cuando tenga que aclarar o plantear alguna duda al texto.

La segunda parte, que es la más sustantiva, es un análisis de cada uno de los cuentos de *El Aleph* en el cual ella intenta despejar el proceso de estructuración interna de este libro en general y de cada uno de los cuentos en particular. Para ello, inicia con el planteamiento de la estructura global del libro. Posteriormente procede al análisis y comentario de cada uno de los trece relatos que conforman el volumen.

Inicia con el planteamiento de las premisas fundamentales del estructuralismo genético, de las cuales voy a enunciar las más importantes, aquéllas que están relacionadas



con el estudio de Borges. La parafraseo y les doy un orden arbitrario, porque salto algunas. Luego de cada una de ellas haré un comentario breve.

- 1.- Cualquier reflexión en torno a las ciencias humanas se realiza desde dentro de la misma sociedad y ésta pasará de antemano a formar parte de la vida intelectual de esa sociedad, por lo mismo, también contribuirá a transformarla. Con ello debemos asumir que el sujeto portador de esa reflexión forma parte de las ciencias humanas que han preocupado a su estudio. Esto para aclarar que ningún estudio o trabajo que tenga esta preocupación puede presumir de una total objetividad. Sobre todo cuando se pretende asumir el estudio de la literatura con los mismos criterios que se aplican al estudio de las ciencias exactas.

Sin descontar lo que afirma la autora “que las ciencias humanas no alcancen rigor científico, sino que éste es diferente” porque integra “juicios de valor inseparables de juicios de hecho”. Debo decir que es ésta una de las imputaciones más frecuentes que se le hacen a las ciencias humanas, su carácter ideológico, cuando no psicológico o doctrinario. Por lo mismo, existen una serie de estudios que han prevalecido mucho tiempo, sólo porque quien los hizo era una persona “autorizada”, pero cuyas posiciones frente a una dictadura o una institución religiosa, eran muy discutibles. Tengo que decir esto, porque se corre el peligro de asistir nuevamente a la crítica que censura la obra de Borges por la actitud que tuvo éste frente al peronismo y frente a los militares argentinos.

2. La transformación de los métodos de la sociología de la literatura que por lo regular pretende explicar “la significación de las obras literarias” por la forma como se insertan en un proceso histórico-social del cual son producto. Porque, afirma la autora, que este tipo de estudios han tomado a la obra literaria sólo como un documento social; analizan su contenido y lo relacionan con el contenido de la conciencia colectiva. Aclara que este tipo de análisis resultaba eficaz cuando las obras eran muy elementales producto de “escritores con débil imaginación creadora” pero que fracasaban frente a otro tipo de obras.

Evidentemente este es contra los métodos tradicionales de la sociología, que pretendían que la literatura o el arte fueran un simple reflejo de la sociedad.

3. La limitación temporal le impide al individuo la posibilidad de crear una obra que refleje toda una estructura mental, esta es tarea del conjunto de los individuos porque “las estructuras categoriales significativas no son fenómenos individuales sino sociales.” (EC p.25)

Es muy importante este punto, porque a lo largo de todo el trabajo la autora se plantea que una de las grandes frustraciones de Borges es que él pretendía ser un escritor clásico, pero que estaba condenado a ser sólo un escritor ¿de transición?. Borges que era sólo un individuo, titánico, pero al fin y al cabo un individuo que no podía con su literatura constituir una “estructura categorial significativa”. Esto, porque en el punto VI explica la autora que “el verdadero sujeto de la creación cultural no es el individuo sino el grupo”, aunque advierte que para la teoría estética de Goldman, el papel del artista es preponderante, pues el pensador lo considera como un ser privilegiado que lleva a un “grado máximo de inteligibilidad y coherencia lo que el pueblo piensa y siente de modo oscuro”. De este modo, siendo la obra de arte un producto cultural como otros, resulta privilegiada porque debido a su carácter dialéctico nos permite comprender la época y la sociedad en que fue concebida.

Esta premisa está relacionada con la IX del libro de EC, que marca las distancias entre el estructuralismo genético y el psicoanálisis. También me parece importante mencionarla porque no son pocos los estudios que se han hecho de la obra de Borges y que pretenden entenderla y explicarla a través del psicoanálisis.

4. Puede haber una homología rigurosa o significativa entre la “estructura mental de la conciencia del grupo” y aquella que rige el universo imaginario de la obra. Esto puede plantear que contenidos diferentes e incluso opuestos, resulten homólogos o relacionados funcionalmente.

Para los estudiosos de Borges que propalaron con tanta autoridad que la obra de éste, no obstante su importancia, no pasaba de ser una tarea que estaba condenada a olvidarse porque poco o nada tenía de relación con el grueso de la gente.

5. Para Goldman la obra literaria es un “hecho de palabras y no un lenguaje” destinado a expresar una significación en que se relacionan un sujeto y un momento histórico. Aclara que difiere de la teoría de Saussure que considera “lengua y habla” para

plantear un hecho social y uno individual. Por lo mismo rechaza la aplicación totalitaria de los métodos que utiliza la lingüística para el análisis del texto literario, aunque no los descarta, pues los considera de gran utilidad para hacer más entendible el fenómeno estético.

A este respecto podemos observar la obsesión que se dio entre los críticos de los años sesenta en Latinoamérica por intentar análisis que se consideraron casi absolutos, partiendo de las estructuras lingüísticas del texto. Análisis que, debemos reconocer, contribuyeron grandemente al estudio del fenómeno literario, antes de que se constituyeran como verdaderos dogmas, que incluso obligaron a pensar a quienes se iniciaban en los estudios literarios, que eran más importantes los métodos de análisis que la propia obra que se estaba analizando.

Estos puntos son los que a lo largo de la investigación se postulan como parte de una teoría y de ello se puede entender que el segundo objetivo dedicado a mostrar cómo la categoría de la totalidad que el método dialéctico ha aportado a la lectura de textos literarios y filosóficos es fecunda no solamente cuando se busca llegar al estudio sociológico, extratextual —relación del texto o de la obra estudiada con el contexto histórico social—, sino también, y especialmente para el análisis inmanente del texto, dominio éste que parecería librado casi exclusivamente al “control” científico del estructuralismo.”⁷⁸

Se puede apreciar que la pretensión es demostrar que el estructuralismo genético es un método que se propone explicar el sentido global de la obra, incluyendo aspectos contextuales, mientras que algunos estudios sociológicos se ocupan del contexto, pero se olvidan de la obra.

Posteriormente ella hace una réplica al estudio psicoanalítico. Advierte que la psicología, como la sociología, es un estructuralismo genético, sólo que la primera se dedica al estudio del sujeto individual, y “la sociedad sólo actuaría frente a éste como instancia represiva”, el comportamiento humano es reducido a “una forma manifiesta o sublimada del deseo del objeto”. La obra de arte puede ser, en su elaboración un conjunto de elementos que permitan en este sentido la satisfacción personal (ella dice libidinal) del

⁷⁸ ob. cit. p.17

sujeto que la está elaborando. En este caso, a los ojos del método de Goldman pasará sólo como la “producción de un alienado”. Sólo “el predominio de la coherencia autónoma nos señala la existencia de una obra maestra de arte” (EC., p. 38). Porque desde la primera perspectiva la obra de arte sólo será la manifestación de una satisfacción por la posesión del objeto, como una compensación de ciertas carencias, es un producto de “montajes psíquicos” revelados en las particularidades de la escritura o, en su defecto representa la visión individual más o menos fiel de una experiencia.

Plantea que la mayoría de los análisis de este tipo sólo abarcan parcialmente el texto literario, mientras que en la estética de Goldman “la unidad del texto en su conjunto constituye un elemento esencial de su significación”. Finalmente aclara que si, de acuerdo a las teorías freudianas, “la significación libidinal del comportamiento es siempre coherente, en relación con el individuo, su biografía y su situación”, resulta difícil entender como una interpretación psicoanalítica puede distinguir entre una obra de arte genial y una que no lo es. Afirma que en el sistema de Freud es imposible separar *comprensión* y *explicación* porque aun siendo distintos, ambos recurren al inconsciente. Ella dice que no es que sean distintos, sino que corresponden a dos niveles en la investigación, el primero al de la estructura y el segundo al de la funcionalidad.

A continuación hace una reflexión respecto al análisis de los cuentos de Borges que realiza Didier Anzieu⁷⁹. Afirma que el psicoanalista descuida otros elementos y se atiene casi exclusivamente al cuerpo, menciona que no debe asombrarnos que los cuentos mejor leídos de Borges, sean aquellos que marcan una preminencia de la literatura sobre la vida negando la historia o el tiempo; hace énfasis en que no le parece casual que el autor desconozca o no se ocupe de la obra total de Borges, y “proponga hiatos de 15 años en una línea temática.”

Considera que uno de los errores capitales que comete este autor es que “sobrevalora un aspecto en detrimento de otros”, ponderando la forma como Borges se adelanta a los estudios psicoanalíticos.

En este punto podemos hacer una reflexión cortazariana: “como si los escritores se aplicaran a una tarea sorda cuyo único fin es dejar satisfecha a la crítica”. Por otra parte,

⁷⁹ Didier Anzieu “Los cuerpos y el código en los cuentos de Jorge Luis Borges”, *Revista de Occidente*, Madrid, (1975), n.143-144

hay que decir que no es la primera vez que sucede esto. Los estudios psicoanalíticos acusan de suyo este tipo de problemas, que no sería grave si se reconociera que cualquiera, todos ellos en su conjunto, no son más que una visión parcial de la obra de arte y no como suele plantearse a menudo, que representan el universo creado del autor frente a una conflictiva que lo ha asediado, casi desde antes de que naciera.

EC. Concluye esta parte señalando que si bien los planteamientos del psicoanálisis pueden ser exactos, resultan insuficientes en el intento de explicar la totalidad de la obra de arte.

Con todas las fallas que pueda tener, ella reconoce las aportaciones del estudio citado, del cual reconoce que es una propuesta interesante y pudiera haber sido más fecunda, pero acusa al autor de no haberse salvado de cometer errores que son muy comunes a la crítica borgeana, como lo que ella llama “el fichaje” de temas y las interpretaciones demasiado precipitadas.

Ella afirma que una de las fallas de los estudios psicoanalíticos es que sólo se ocupan de los aspectos neuróticos del autor, pero dejan de lado “lo que constituye la parte sana de su personalidad”. A la vez reconoce que el estudio de Anzieu le ayudó a profundizar en el análisis que anteriormente había hecho del cuento “Los teólogos”, sobre todo porque la propuesta del psicoanálisis de “significaciones psicológicas individuales”, permite el aislamiento de algunas estructuras fundamentales que apoyan la interpretación de varios textos.

La autora hace una crítica también al estructuralismo, señalando que representa un modelo de lectura vertical. El texto que pone como ejemplo para su análisis, es de Pierre Macherey⁸⁰. Afirma la proclividad de los escritores de esta corriente de llevar hasta sus últimas consecuencias el estudio científico de la obra literaria, además de una no menos denodada obsesión por la escritura, el lenguaje, la lengua y todo aquello que constituye la “la literatura dentro de la literatura”. Esta obsesión los obliga a omitir elementos extra textuales que no son menos importantes. Afirma que el estudio de Macherey no se salva de estos aspectos, pues el autor plantea su teoría de que la principal preocupación de Borges es la formulación del cuento, para demostrar esta teoría Macherey se apoya en un cuento (“El

⁸⁰ Pierre Macherey, “Borges y el relato ficticio”, en *Nuevos Aires*, Bs. As., (1971) n. 4

jardín de senderos que se bifurcan”) y piensa que esta hipótesis debe explicarse en todos los cuentos del libro *Ficciones*. Afirma que se acuerdo al crítico, la preocupación estética de Borges hace que la anécdota del cuento, incluso el enigma planteado por Borges aparezcan como datos superficiales, dando lugar preponderante a la búsqueda del libro cuento/laberinto.

Agrega que para ella, si bien es importante el planteamiento del laberinto, la anécdota no es del todo convencional, fundamenta su posición en la forma como Borges dibuja a los personajes y les da ciertas características que para ella no resultan gratuitas. Hace un recuento de la personalidad de Yu'tsun, desde el momento en que reflexiona sobre su condición de espía hasta el momento en que se da cuenta de que debe matar a un continuador de la labor que emprendió su bisabuelo, lo cual para ella resulta harto paradójico. Finalmente alega que en este cuento también se da la constante Borgeana de “matar a otro es destruirse a sí mismo”, agrega además:

El jardín de senderos que se bifurcan nos habla de la nostalgia del héroe abyecto que elige sacrificar al sinólogo, descubridor del sentido ligado al libro/laberinto a favor de su acción histórica precisa, una acción indigna, degradada y malvada, como aparece siempre la praxis en Borges; el implacable del tiempo histórico, real, lo acucia, lo apremia (su perseguidor, la horca que lo espera).⁸¹

Concluye en que la parcialidad con que Macherey vio el cuento, haciendo hincapié en el aspecto técnico-literario, es una clara representación del interés de los enfoques estructuralistas, cifrados en este tipo de preocupaciones, que incluso “por eso tienen una especial predilección por autores como Borges que ofrecen “la escritura” cuestionándose a sí misma...” (EC, p. 73).

Finalmente, para EC todo esto resulta paradójico si se toma en cuenta que los estructuralistas pretenden hacer un estudio científico de la obra literaria, pero sólo se concretan a describirlo y a explicar alguna o algunas de sus partes, omitiendo, en no pocas ocasiones, las más trascendentes. En cambio, en el método que ella propone, lo primero que se debe hacer, es incorporar el cuento a los aspectos contextuales, de los cuales el primero sería la formación del volumen *Ficciones*, al que pertenece el cuento y, se puede entender

⁸¹ Estela Cédola, ob. cit. p. 72

que sea reconocido como modelo porque Borges, en repetidas ocasiones aclaró que sus mejores cuentos siempre iban al principio y al final del volumen.

La tercer refutación que hace la autora es a aquellos estudios en que se marca de manera preponderante la cuestión ideológica. Ella titula el capítulo "El método contra la ideología" planteando la siguiente interrogante ¿estructura o significación?. Estos estudios fueron el producto de una escisión de otros que iniciaron en la sociología de la literatura para enfrentar a la obra a los planteamientos ideológicos que se hacía su autor a través de ella; a la forma como el autor entendía y explicaba, desde su condición de escritor, las premisas que planteaba una sociedad capitalista en donde el común denominador es la explotación del individuo. EC seleccionó para este capítulo el trabajo de Noé Jitrik⁸², que ya hemos mencionado en otros segmentos de la presente investigación y que, a decir de Nicolás Rosa, es el primer estudio que niega el hecho de que las únicas preocupaciones de la obra de Borges estén enfocadas exclusivamente a la metafísica.

En realidad lo que hace EC en este capítulo es establecer un diálogo entre los trabajos de Rosa y de Jitrik, señalando sus contradicciones y sus aciertos, pero siempre incorporándolos a lo que ella llama "una visión vertical" de la obra literaria. Es sin embargo interesante porque nos pone frente a dos estudios cuya pretensión se enfoca a hacer un análisis de la obra de Borges, quizás como pretexto pare enfrentarse a otro tipo de análisis anteriores, cuya preocupación central es la obra el escritor de *El Aleph*.

El primer punto que ella debate es la apreciación de Nicolás Rosa acerca de las contradicciones "ético-epistemológicas" que se hacen de Borges. Concretamente a los estudios realizados por el grupo de "los parricidas" y el de Ana María Barrenechea ("El lector distraído" y "El lector convencido", en mi investigación). En este sentido Rosa parece aceptar la propuesta de Noé Jitrik, pero con ciertas reservas, pues piensa que un análisis exclusivamente de significantes siempre será parcial. Sin embargo comparte la propuesta de Jitrik de desprender el análisis de la unidad temática, que sería el pensamiento filosófico de Borges, para atenerse a los significantes. Esto, a juicio de EC es lo que hermana a ambos críticos, incluso a Macherey en lo que ella llama lectura "sintomática o vertical".

⁸² Noé Jitrik, "Estructura y significación en *Ficciones* de Jorge Luis Borges", en *El fuego de la especie*, pp.129-150

EC afirma, con lo anterior, las contradicciones de estos métodos:

Este modo de encarar el estudio del texto literario quiere oponerse a la crítica tradicional, la cual "termina por convertirse en una pura taxonomía clasificatoria a la manera de la retórica clásica" de temas (contenidos) y estilo (procedimientos). Pero creemos que sólo logra reemplazar un tipo de clasificación por otro.⁸³

Considera que son arbitrarias las clasificaciones que hace Jitrik; la de los cuentos en un solo volumen, y la de los personajes como modelos representativos. Aduce que son textos que se concibieron con autonomía cronológica. Pero tanto Jitrik como el propio Rosa olvidan los aspectos de "sincronía forzada" que se dan cuando un autor reúne varios cuentos que se escribieron por separado, en un solo libro. Dice que para estos críticos, al parecer, "las estructuras se hacen solas, no tienen génesis ni evolución". En el otro aspecto de clasificación, el de los personajes, afirma, junto con Rosa que la clasificación que hace Jitrik, la tomó del libro de Vladimir Propp, (*La morfología del cuento*) olvidando que el escritor ruso se inspiró en el folklore, y los y los cuentos de Borges guardan una distancia abismal con éste. El principal argumento que ella opondrá, es que la estética goldmaniana nos permite comprender que el "análisis estructuralista realizado por Propp se adecua a su propio objeto y no a los cuentos de Borges como querría Jitrik".

Casi para cerrar este concluir advierte que el estudio de Jitrik es fallido porque, desde sus planteamientos rigurosos en su "análisis inmanente", que para la autora sería el hecho de que planteara su validez, su "cientificidad" en todo momento. Por ello se ponen en duda todas sus hipótesis. Agrega que el trabajo de Jitrik se ve escindido entre una primera parte "mecánica y clasificatoria" y la segunda (dice ella los últimos párrafos), en donde se plantea la interpretación psicológica y social, por lo tanto, incluso la conclusión parece ajena a los planteamientos originales, e incluso al análisis.

Gabriela Massuh opina respecto al estudio de Jitrik:

Para ciertos escritores de izquierda, Borges es el prototipo de escritor reaccionario, conservador, no sólo desde el punto de vista político, sino también literario. El análisis de Prieto se repite con escasas variaciones casi veinte años más tarde en un estudio de David Viñas y en un libro de Blas Matamoro (...) El caso de Noé Jitrik no es diferente. En su trabajo "Estructura y significación de *Ficciones* de Jorge Luis Borges" encubre un enjuiciamiento de tipo político-sociológico bajo un sutil tramado estructuralista. Jitrik se propone hacer un análisis del texto (sincronía)

⁸³ Estela Cédola, ob. cit. p.80.

para integrarlo luego en su totalidad significativa (diacronía), que es, en este caso, la literatura argentina. (...) El método de Jitrik consiste en operar con campos semánticos arbitrarios y presentar como obvias conclusiones que en realidad son forzadas.⁸⁴

La segunda parte de este libro se titula Estructura significativa de *El Aleph* y está dedicada al análisis, primero del libro, (que la autora llama análisis global) y posteriormente a cada uno de los cuentos.

EC pone un epígrafe a su trabajo, que es el famoso "And yet, and yet...", que dice Borges al final de su ensayo "Nueva refutación del tiempo". Pocos son los estudiosos de Borges a los que les es ajeno, incluso, el párrafo que cita la autora se puso en diversos textos, presentaciones, homenajes, etc., y no fueron pocos quienes lo aceptaron como una especie de divisa borgeana. EC plantea que es el tiempo el eje principal del pensamiento y de la estética de Borges y que paralelamente a los cuentos de *El Aleph*, Borges escribía el ensayo mencionado, en el cual, a partir de los planteamientos de la doctrina idealista de Berkeley, pretendía demostrar que el tiempo no existe. Sin embargo aduce que al final (y esa es la importancia del epílogo del ensayo de Borges) el autor termina reconociendo que negar el tiempo "son desesperaciones aparentes y consuelos secretos", con lo que la autora afirma que Borges destruye sus propios argumentos, que considera pura "literatura", para "introducirse al universo poético, que es la única verdad posible" (EC p. 92). Añade que en "El Aleph", Borges hace una distinción entre Literatura y poesía y que Literatura tiene un matiz peyorativo. La autora no cita en qué parte, pero quiero suponer que se refiere al comentario que hace Borges, el personaje, acerca de Carlos Argentino: "Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía" (AI, OC, pp. 618-619). De ser este el párrafo en que se apoya EC, debo decir, sin descontar que tenga razón en su afirmación, que no se debe tomar tan a la ligera la ironía que pone Borges en sus comentarios, sobre todo en este cuento y muy en especial cuando se refiere a Carlos Argentino Daneri. A mi me parece, insisto, sin restar importancia a la afirmación de EC, que Borges quiere decir la literatura en manos de gente como Argentino.

⁸⁴ Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio*, p.30

La estructura binaria para EC, (para mí contradictoria) va a reinar en el ensayo de Borges, argumenta ella también el adjetivo que le pone al sustantivo refutación y que el mismo Borges reconoce que es absurdo, porque si el tiempo no existe ¿por qué fatigarse en la tarea de estar refutándolo una y otra vez?. Dice que aquí ya se plantea la lucha del escritor por “superar la temporalidad sucesiva para lograr una visión de la totalidad integradora y que por eso se sabe un ser imperfecto y finito” (EC, p.92). Agrega, lo que ya viene sosteniendo, que esto es una prueba e que Borges no comulga con la evasión de la realidad. Y, su último planteamiento, (que es opuesto a la teoría de Ana María Barrenechea) de que el estudio de los trece cuentos que conforman *El Aleph*, ella va a demostrar que la obra del escritor argentino va “al encuentro de la realidad”.

En cuanto a la explicación que proporciona EC respecto a la forma como está organizado el volumen de *El Aleph*, ella advierte, la proclividad de Borges de ordenar los mejores cuentos al principio y al final. Aduce que, aunque el cuento que lleva el título del libro va al final, fue el segundo en el orden de concepción y con ello se puede inducir ---- dice- que este cuento es el que “inaugura y cierra a la vez el volumen”. Conjetura que cuando Borges lo escribió (1945) “ya presentía que había alcanzado una meta deseada pero que era necesario todavía explicar su itinerario poético” (EC, p.93). Luego entonces, hace el siguiente razonamiento:

El Aleph constituía en ese momento la hipótesis de un objetivo que había que lograr, el fin de un camino que había que recorrer paso a paso. Entonces los otros cuentos marcan los jalones de esta experiencia poética excepcionalmente coherente y lúcida (EC, p.93).

Para EC, la forma como Borges ordenó los cuentos en el volumen obedece a “el análisis inmanente de cada uno de los relatos y de haber aislado una estructura significativa que les es común.” (EC p. 94). También –agrega- que es importante el hecho de que Borges, haya cambiado el título a algunos de los cuentos, siempre con la voluntad de buscar la “estructuración” (recordemos que originalmente “El inmortal” se llamó “Los inmortales” y “La otra muerte”, “La redención”.

Para ella, *El Aleph* se apoya y organiza con base en tres niveles: *El tiempo*, *El conocimiento* (sujeto y objeto, ambos encarados por la ficción) y *La estética*.

Finalmente, en este segmento, señala la relación que hay entre los libros *Ficciones* y *El Aleph*, al respecto ella apunta que “la comprensión de la totalidad de *El Aleph*, nos permitió establecer ciertas hipótesis sobre el pasaje de *Ficciones* (el libro anterior de 1944) a la estructura significativa de *El Aleph*”, (EC, p.95).

Resulta muy severa esta afirmación, pues nos obliga a subordinar la calidad de un libro (*El Aleph*) a la presencia de otro anterior (*Ficciones*) aunque esta operación nos permita entender la transición entre ambos libros y esto, como consecuencia sirva para que entendamos “la estructura significativa” en el primer libro.

No debemos descartar que el exceso de términos absolutos, macula los resultados de una investigación, por lo menos entorpece un poco el camino para llegar a una comprensión más amplia, pues da la impresión, que al mostrarse los resultados, no se puede evitar la sensación de que no hay una “comprensión total”, que cada lectura o cada nueva experiencia frente al texto o a la crítica, necesariamente van a cambiar las formulaciones iniciales. Esta y todos los estudios que resulten de ella constituyen una marcha hacia la búsqueda de abarcar el texto o el autor de una manera más completa. No obstante, la concepción de autoridad (de su autoridad) que tienen casi todos los métodos, les impide ver que no hay, que no puede haber esa “comprensión de la totalidad”, que siempre, en el mejor de los casos, será la tarea, y creo que esto busca el método que sigue la autora, la vocación de una búsqueda incesante la que nos garantice la presunción de que agotamos todas las posibilidades por donde pudiera escapárenos el texto.

Por otra parte, es incuestionable que haya una relación estrecha entre estos dos libros (para gran parte de la crítica los mejores de Borges), lo que me sorprende sobremedida es que EC pase casi desapercibido la *Historia universal de la infamia* (1935) porque toda la obra de Borges está estrechamente ligada por una serie de unidades que bien pudieran ser temáticas o lingüísticas, ética o epistemológicas y que éstas se manifiestan desde los primeros escritos de Borges. De ahí lo titánico de cualquier empresa que se proponga estudiar toda la obra de Borges.

EC, como otros críticos, dejó al margen este libro, porque confió demasiado en el prólogo de Borges, a la edición de 1954, que tantas veces he repetido y en el que afirma acerca de los relatos que “Son el irresponsable juego de un tímido que no se atrevió a escribir cuentos.” (HI, OC, p.291).

La autora parte de la forma como Borges decidió ordenar el libro *Ficciones*, recordemos que apareció en dos partes. Precisamente la primera, constituida por *El jardín de senderos que se bifurcan*, fue la que según la crítica, (los amigos y admiradores de Borges) merecía el Premio Nacional de Literatura, pero en realidad ésta es otra discusión. Lo importante es destacar que para EC, en a primera parte el libro (la que se publicó en 1941, que está formada por los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “La lotería en Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, éstos manifiestan una primacía de la preocupación literaria sobre el aspecto humano y que en el cuento que da el título al libro, y que va hasta el final, “se afirma la preeminencia de la acción y del tiempo histórico sobre las palabras, los códigos y los tiempos simultáneos que forman la materia de los cuentos precedentes”, lo cual, a mi manera de ver las cosas, constituye una contradicción respecto a la primera afirmación de la autora, pues este cuento (al final) sería el más importante del volumen. Sin embargo, para ella no hay contradicción, porque los cuentos que forman la segunda serie, que se publicó en 1944: “Funes el memorioso”, “La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe”, “La muerte y la brújula”, “El milagro secreto”, “Tres versiones de Judas”, “El fin”, “La secta del Fénix” y “El Sur” manifiestan una predilección por “la historia y la acción”, sin importar que ambas estén representadas de manera degradada.

Sin embargo, lo más importante para la autora es que en estos cuentos se traten temas como la traición, la degradación y le tiempo. Y este último ya lo había planteado Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Asimismo, que “la preocupación por el tiempo”, que es plausible en los tres primeros cuentos de *El Aleph*, (“El inmortal”, “El muerto” y “Los teólogos” es lo que une a este libro con el de *Ficciones*.

Otra vez es necesario estar de acuerdo con EC, porque cuando ella parte “El jardín de senderos que se bifurcan” en dos preocupaciones medulares, remitiendo la de “la literatura” a la primera y la de “la acción” a la segunda, olvida cuentos como “Funes el memorioso”, “El milagro secreto”, y “La secta del Fénix”, que si bien no se centran en problemas expresamente de “la literatura”, no están del todo inclinados o nada tiene que ver con “la historia y la acción”. Hay mucho críticos que comparten la opinión de que son textos movidos por las reflexiones de Borges, por temas metafísicos y fantásticos. Esto, sin

descontar “Tres versiones de Judas” que es un severo cuestionamiento que por siglos se ha hecho (Borges parte de De Quincey) al comportamiento de Judas frente a Cristo: la delación o la traición, en concreto, más ampliamente, a la imagen y la personalidad de Judas en el cristianismo, sobre todo, a la imagen que por siglos ha entregado el cristianismo acerca de Judas.

La idea de dibujar un personaje como Funes, preñado de una vasta memoria, al cual le es imposible olvidar, me parece una forma superlativa de Borges de mostrarnos algo que siempre el ser humano ha ambicionado: “guardar el conocimiento”, no importa para qué, la idea es atesorarlo. Funes, que ahora podría pasar como un caso de autismo, aunque asume que se le haya concedido ese don incluso al precio de su inmovilidad, no creo que sea una persona feliz, más bien pienso que es un atormentado. Semejante a la inmortalidad, la memoria para Borges, también es terrible. “EL milagro secreto”, contra lo que sugiere EC, que plantea que “el tiempo es inexorablemente el tiempo irreversible de la condición mortal”, pienso que se funda en un problema de tiempo, sí, pero como ya se ha explicado en páginas anteriores, es el tiempo del hombre frente al tiempo de Dios. En cuanto a “La secta el Fénix”, se centra en la ponderación de los sectarios, en oposición a los gitanos, y a los problemas de culto ritual (no olvidemos que el rito es una forma de reafirmar el mito) en este relato también Borges no desaprovecha la oportunidad para hacer una sátira en contra de García Lorca, con quien guardó una distancia prudente, pero no discreta, pues en cuanto se le presentaba la oportunidad evidenciaba su aversión hacia el andaluz. Así, nos dice respecto al volumen:

La primera lectura de *El Aleph* dejó ver un hecho muy singular: todos los relatos presentaban una estructura según la cual dos elementos aparecían como opuestos y coincidían al final. Este movimiento dialéctico recordaba el método de la *Coincidenza Oppositorum*, la obra principal del filósofo italiano del renacimiento, Nicolás de Cusa (siglo XV).

Entonces buscamos la vía para ver funcionar esta estructura de una manera más clara. Precisamente el tercer cuento nos pareció el que mejor dejaba ver este esquema estructural y por eso el análisis comenzó por él. La intuición inicial halló después su total confirmación, porque en “Los teólogos” aparece por primera vez el tiempo como historia, el lugar donde se reconcilia lo que permanece o se repite con lo que cambia y es irreversible, la eternidad y el instante.⁸⁵

⁸⁵ ob. cit. p. 98

Es muy claro, que para EC, la estructura de los cuentos de este volumen esta compuesta de dos partes, que en apariencia se oponen, pero al final constituyen una misma cosa. La disputa de Aureliano y Juan, es la disputa entre la ortodoxia y la herejía, finalmente las dos se unen, para Dios ellos son uno solo. Ella afirma que este enlace sólo es posible en “el devenir temporal” y que al juntarse, Borges nos muestra que “no hay una verdad única” en todo caso, estas verdades se encuentran sujetas al Tiempo que es también una reflexión acerca del papel que ocupa el hombre en la Historia. Asimismo, no descarta que en este cuento Borges evidencia la problemática del hombre frente al conocimiento (sujeto objeto), el lenguaje y la estética.

Sería pues este cuento, el tercero del volumen, el eje sobre el cual EC hace su análisis. Es necesario advertir que ella, antes de este libro había escrito un análisis muy completo respecto al cuento mencionado. En él descansa prácticamente la tesis de EC, porque “La coincidencia de los opuestos” tiende a buscar que Borges, por encima de las aparentes contradicciones que presenta su obra, proyecta, a través de ésta, una realidad inexorable, y es ésta la que se encuentra envuelta en contradicciones, pues finalmente para ella “la herejía es una hija de la ortodoxia” y el tiempo circular y el tiempo lineal, acción pensamiento, realidad imaginación fidelidad traición, pensamiento claro pensamiento obsesivo, etc. En este mosaico de oposiciones trágicas se encuentra cifrada la obra de Borges, y lo mismo sus ficciones, sus ensayos que su poesía son material de un mismo pensamiento, que se cifra en una profunda preocupación por mostrar los ejes de realidad en que gira la vida humana.

Ella concluye que el hecho de que sean tantos los críticos que poco o muy poco se han preocupado por estudiar el significado de la paradoja borgeana, ha contribuido a que, de manera general, se afirme categóricamente que Borges niega la realidad y la Historia, consecuentemente a estas afirmaciones surgen las que se encumbran postulando que toda la obra de este autor es un gran mosaico de evasión.

EL ANÁLISIS DE LOS CUENTOS. Tratando de respetar los criterios que rigen el análisis de EC, y para darle un seguimiento que permita mostrarlo con claridad, en cada uno de los cuentos se anotará la cronología que ella marca como la primera publicación (o la escritura) del relato, por supuesto, sin olvidar que *El Aleph* como libro, se publicó por primera vez en 1949. Otro aspecto que no puede pasar desapercibido es que ella maneja un volumen de trece cuentos, mientras que en las *Obras Completas* (1974), Borges agregó

cuatro: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “Los dos reyes y los dos laberintos”, “La espera” y “El hombre en el umbral”. Como los planteamientos de la autora descansan en ofrecer un análisis global de la obra Borges, ella tomó y respetó la primera edición del libro, lo cual me parece correcto, sin embargo, es necesario advertir, que si Borges decidió sumar estos cuatro relatos al volumen que aparece en sus *Obras Completas*, esta decisión no deja de tener un peso específico. Me parece que sería una decisión semejante a, por ejemplo, cambiar el título a un cuento que vio la luz originalmente en una revista, pero que va a aparecer como parte de un volumen de cuentos.

Intentaremos explicar el análisis que hace EC, y en cada cuento se enunciarán algunas dudas y comentarios críticos que se han hecho al respecto. Antes, por supuesto de la aparición del libro de esta autora.

“El inmortal” (1947) El primer planteamiento que hace EC, respecto a este cuento es la opción del hombre con respecto al tiempo y frente a otras disyuntivas que plantea la vida. Para reafirmar la concepción de los opuestos ella afirma que los personajes pueden “elegir”:

“ser inmortales o mortales”, “monstruos u hombres”, “durar o vivir”, “el caos irracional y el orden humano racional”, “negar el tiempo o aceptarlo”. Considera que la condición de inmortal implica “la pérdida de la identidad”.

Afirma que en este cuento, contra lo que ha dicho la crítica, los personajes son tres, pero están fundidos en uno, como si fuera una “trinidad”; supone que los “tres son Uno y son Nadie”. Ella dice que el tercer personaje es producto de los recursos que utiliza Borges para engañar al lector, y se refiere al “narrador ficticio”. Conjetura en que de ahí se desprende y se explica la decisión de Borges de cambiarle el título, porque originalmente se llamaba “Los inmortales”.

Después de leer cuidadosamente el cuento puede darse cuenta el lector de que, efectivamente, hay un tercer personaje. Al principio sólo podemos observar a Marco Falmínio Rufo y a Homero, porque son los personajes que se encuentran inmersos en la historia de “El inmortal”, creo que no se le concede mucha atención al anticuario Joseph Cartaphillus, porque se le coloca junto a la princesa de Lucinge y al narrador, como elemento contextuales o “pretextuales”, que han habitado el cuento y la fábula, desde sus orígenes. Estos personajes, que son más reales o que por lo menos tienen mayores nexos

con la realidad, retratan al lector en su condición de realidad; funcionan como un marco referencial hacia fuera del texto y constituyen un nexo entre la realidad y la ficción. Uno piensa, por ejemplo en *El libro de Patronio* y se da cuenta inmediatamente, que tanto Patronio como el Conde Lucanor, son los personajes que proyectan la realidad, mientras que los animales, los medios, los valores, etc., no dejan de ser personajes ficticios, cuando no fantásticos.

Volviendo a "El inmortal", da la impresión de que los únicos narradores son el que introduce el relato y el protagonista de éste, o sea Marco Flaminio Rufo y que la narración se refiere concretamente a dos personajes: el narrador Marco Flaminio Rufo y Homero. Sin embargo al final del cuento se puede observar la sugerencia de ese tercer personaje: Marco Flaminio Rufo, Homero y el que está narrando, que a su vez fue el que recogió el relato del primero, el anticuario Joseph Cartaphilus de Esmirna, que también, como Homero, es originario de Esmirna, muere en el mar y es sepultado en la isla de Ios. Por eso ella opina que:

Porque La condición de inmortal implica un anonadamiento, una pérdida de la identidad, la confusión de un hombre con todos los hombres (ser Todos es ser Nadie, como Ulises) y la degradación de lo específicamente humano, en especial, la facultad de crear. Por eso, al narrar la biografía de un personaje se narra al mismo tiempo y en forma confusa la de tres (notable trinidad: son tres en uno y son Nadie). Así como el personaje se desdobra en el devenir del relato pero aspira volver a ser Uno, así como las identidades se multiplican y coinciden pero se busca la unificación, el título del relato que apareció por primera vez como "Los inmortales" fue corregido "numéricamente" y quedó "El inmortal" en la versión definitiva.⁸⁶

Por otra parte, EC supone que quien hace la introducción de la historia, (lo que ella llama el prólogo) un narrador en tercera persona, es Borges, a quien, ella sólo le confiere el mérito de la traducción:

El prólogo presenta a Joseph Cartaphilus, anticuario y librero (su nombre significa "amante de los libros"), que vende un ejemplar de la *Iliada* de Pope, en cuyo último tomo se encuentra un manuscrito de la narración que sigue. Es decir que se introduce un narrador ficticio mientras que nuestro autor sólo será un buen traductor...⁸⁷

⁸⁶ ob. cit. p. 136

⁸⁷ ob. cit. p.138

EC pierde al narrador que ella llama “ficticio”, en la persona de Borges, a quien supone real, pero entonces se hablaría de dos personas diferentes. Acaso este error de EC, se deba a que Borges ya había declarado en alguna ocasión respecto a sus cuentos que forman el volumen de *Historia universal de la infamia* (1935): “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector” (HI, OC, p. 289). Es evidente que Borges gusta de jugar con el lector haciendo estos enlaces entre realidad y ficción, que crean la ilusión de que se habita un mundo (el de la ficción) cuando en realidad se está en otro (el de la realidad). Sin embargo, no debemos olvidar la teoría de Genette, quien plantea que para Borges “toda la literatura ya está escrita” y sólo somos copistas de ella.

Otro aspecto interesante es la idea de que el texto se cuente como un viaje ascendente a los infiernos, representados por la inmortalidad, porque con ello se puede ver la analogía con Ulises y *la Odisea*, así como el hecho de que la narración se le atribuya a Homero. No deja de parecerme controvertido el hecho de que el personaje busque de manera obsesiva la ciudad de los inmortales y que cuando la encuentra le parezca atroz; que ascienda a ser uno de los inmortales, pero que se alegre cuando accidentalmente vuelve a ser mortal:

En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. In crédulo, silencioso y feliz contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. (AI, OC, p. 542).

Esto porque recupera su condición humana. Esto parece muy claro, sólo hay que plantear dos objeciones al respecto:

Si el inmortal es Homero o Ulises, el ascenso a los infiernos (a la inmortalidad) tendría que ser semejante (en cuanto a viaje) el regreso de Ulises a Itaca después de la guerra de Troya. Sólo que para Ulises la llegada a casa representa el retorno a la vida, y en el cuento, la llegada a la ciudad de los inmortales es atroz, según la describe el personaje. Creo que no sería el mismo viaje. Acaso en el retorno sí: que el viaje a la búsqueda de la ciudad de los inmortales fuera análogo a la guerra de Troya. Porque entonces hablaríamos de “los retornos”: a la mortalidad y a Itaca, los cuales se relacionan con “la vuelta feliz”, sólo que esto no se cuenta en la *Odisea*.

EC afirma, al principio de su análisis de este cuento que, frente a la inmortalidad, el hombre opta por el mundo real, el de los mortales; desdén la inmortalidad porque le parece una locura. Yo creo que Borges lo lleva al terreno de lo irracional y la pérdida total del contacto con la naturaleza humana, incluso la capacidad de hablar, sentir, gustar, dormir, etc. La indiferencia total ante la vida. Los trogloditas están en esa situación, por ello no les preocupa su condición de inmortales. En cambio Marco Flaminio Rufo, a pesar de haber tocado las aguas de la inmortalidad y por lo tanto, ser inmortal, no pierde la razón; ahora especula que si existe un río cuyas aguas den la inmortalidad, necesariamente debe existir otro que las quite (la negación). Esto es lo maravilloso, el personaje lucha hasta con lo que no tiene que luchar para abandonar la ciudad de los inmortales. El encuentro y despedida con Homero casi se manejan simultáneamente.

No compartimos la idea de EC, de que "Los personajes del relato rechazan finalmente la inmortalidad, lo cual simplifica, sin duda, rehusar al pensamiento como única aspiración humana" (EC, p. 144). Porque para ella pensamiento tiene una connotación de rompimiento con la creatividad y la acción, por ello opina que para Borges en esto radica lo infrahumano. Ya que para Borges lo infrahumano es la condición de inmortalidad sin mayor explicación. Esta es la paradoja que encierra el cuento. Los hombres se fatigan buscando el infinito, la forma de combatir su precaria existencia, cuando los encuentran, les parece terrible porque atentan contra su condición humana.

Finalmente, para reforzar su teoría de "la coincidencia de los opuestos", EC, plantea la antítesis entre la acción (Marco Flaminio Rufo) y la intelectualidad (Homero), sintetizados por Cartaphilus. Asimismo se hace la conjetura de cómo estos personajes se van acercando a Borges. De hecho, éste, de estar representado por el primer narrador, sería como Cartaphilus: lector, copista, traductor, bibliófilo, etc. Solo que el narrador no presenta estas características, Borges sí. Además Borges ya había manifestado en varias ocasiones la dicotomía humana, en el sentido de que "un hombre protagonice la épica y muera en ella, mientras que otro sobreviva para contarla".

"El muerto" (1946). No es muy amplio el análisis que hace de este cuento. La mayor parte de las hojas que le dedica su libro es para parafrasear el cuento y comentar, de manera muy ligera, algunos pasajes, casi elementales, como la infatuación y arrogancia del joven, que no le teme a la muerte y desprecia la vida como desprecia cuanto le rodea.

En la búsqueda de “los opuestos”, afirma que ésta se da de manera muy evidente en los personajes Otálora y Bandeira, pero ella agrega que existe otra más importante que se maneja desde el principio hasta el final del cuento: “la oposición falsa entre la vida y la muerte”. Parte de que se le conceda a Otálora una vida en plenitud porque está condenado a muerte. Otálora nunca reconoce que todo se lo debe a otro, piensa que se lo debe a sí mismo. Ella hace alusión al *hybris* griego, (la falta de medida) que era castigado con la muerte o con la locura. Por eso ella afirma que al *hybris* se opone a *némesis*, que constituye la justa compensación (la balanza entre la infatuación y el orgullo de un hombre que cree merecerlo todo y el justo castigo). El hecho de que el narrador mencione que Otálora “murió en su ley”, lo asume la autora como un acto de justicia.

Yo considero que más que un acto de justicia, representa una condición propia que rige el destino del personaje: Otálora ama la violencia y ésta, paradójicamente le va a dar fin; se plantea la idea de traicionar a Bandeira y es traicionado por Suárez; confía demasiado en su juventud y en ella se cifra su inexperiencia, pues se entrega a Suárez cuando le confía sus planes. Finalmente presume su triunfo, cuando de todos es conocido que está derrotado. En este cuento, como en otros, Borges, aprovecha los diez primeros renglones, incluso el título para advertirnos el “hecho consumado”; el cuento sólo va a relatar los pormenores.

Creo que no es erróneo el juicio respecto al equilibrio y oposición que representan Otálora y Bandeira, (*hybris/némesis*) como lo plantea EC, sólo que algunos autores lo han visto como la refrendación del mito del Golem, (al hombre que desafía a su creador y es destruido por éste).

“Los teólogos” (1947). Es quizás éste el cuento más trabajado en el libro de EC, ya había comentado anteriormente las razones. Creo inclusive que es en donde más lucen sus postulados acerca de “la coincidencia de los opuestos”. Para plantear su teoría EC parte de la oposición entre ortodoxia y herejía, porque los teólogos que representan a la primera, Aureliano y Juan van a luchar en contra de los “monótonos”, que representan a la segunda. Lo paradójico es que el pensamiento de los dos teólogos en apariencia se opone, constituye otra contradicción que se refleja en una síntesis, pues para Dios ellos no son opuestos, son la misma persona. Ella se apoya, como en otros cuentos, en la estructura binaria, que se relaciona, como en los cuentos anteriores, con una visión de elementos opuestos o antagónicos: el ortodoxo y el hereje; el aborrecedor y el aborrecido; el acusador y la

víctima. Señalados en los niveles sucesivos: pensamiento, praxis individual y praxis social. En el primero maneja la ideología y en los siguientes la acción. La disputa entre los teólogos parte de un acontecimiento concreto (el incendio de la biblioteca monástica), la circunstancia de que se haya salvado el libro XII de la *Civitas dei* de San Agustín y la interpretación de éste respecto al manejo de la Historia, que para los ortodoxos es lineal y para los herejes es circular, forman los elementos que van a desatar la polémica y el conflicto de este relato. Con el texto de Juan el *Adversus Annulares*, parece que se termina con la herejía, pues el dogma cristiano vuelve a tomar forma. Sin embargo, en poco tiempo se encona la diferencia entre las interpretaciones de los teólogos que forma parte de una querrela personal, pues dice el narrador que:

Hay quien busca el amor de una mujer para olvidarse de ella; Aureliano, parejamente, quería superar a Juan de Panonia para curarse del rencor que éste le infundía, no para hacerle mal. (AI OC, p.551.)

EC afirma que la disputa que viene después, que es la de los teólogos Aureliano y Juan, contra los histriones o cainitas o abismales, data de los tiempos en que surgió el gnosticismo.

Ella lo remite a la disputa que se viene dando al interior de la iglesia, desde el nacimiento de las primeras sectas religiosas que buscaron interpretaciones propias respecto al dogma. La concepción herética va más lejos que la disputa aparente de la oposición entre cristianismo y helenismo.

Esto nos obliga a pensar en que la primera oposición, la de los monótonos, en realidad es superficial, porque la contradicción más importante y sustancial es la que se da al interior de la teología entre Juan de Panonia y Aureliano. Ellos, para EC, constituyen la disputa entre el gnosticismo y el cristianismo, porque ahora, cuando en apariencia ya se ha vencido la herejía, resulta que ésta se encuentra al interior de la institución:

En "Los teólogos" aparece primero una oposición entre la concepción cristiana de la historia y un renacimiento de la concepción helénica, y después entre la concepción cristiana y la concepción gnóstica. La oposición del mundo cristiano y del mundo helénico es mucho más neta que la del gnosticismo, que aparece más bien como una desviación "perversión" –según palabras del narrador– de la ortodoxia cristiana y de los libros sagrados. "Herejía" quiere decir "opinión separada" (del griego

haíresis). El herético parte del dogma pero lo modifica y lo adapta a su propia visión del mundo.⁸⁸

El problema que se plantea en la primera parte del cuento es engañoso. En apariencia asistimos sólo a la disputa de herejes y ortodoxos, pero en realidad ésta es un pretexto para centrarnos en la que protagonizan Juan de Panonia y Aureliano. Cuando el concilio de Pérgamo decide que será Juan quien defienda la verdad cristiana frente a los monótonos, y Euforbo es condenado a la hoguera, nos dice el narrador: “Cayó la rueda ante la Cruz, pero Aureliano y Juan prosiguieron su batalla secreta. Militaban los dos en el mismo ejército, anhelaban el mismo galardón, guerreaban contra el mismo Enemigo ...” (Al. OC, p.552). Entonces debemos asumir que la batalla ya no es contra los herejes, o que dentro de la iglesia se está gestando la herejía, porque los dos luchan contra lo mismo, persiguen a los enemigos de la iglesia. Sólo que hay entre ellos una diferencia irreconciliable, acaso ignorada, pero que se va a ventilar cuando hacen su aparición los otros herejes, que para EC, son los histriones (los gnósticos), que se rebelan contra el orden impuesto por el imperio romano:

Agotar el tiempo sería agotar el mal. Los gnósticos son rebeldes al yugo romano, y, a causa de esto, conciben el mundo como el reino del mal y del sufrimiento; pertenecen al mundo antiguo en disolución, y por eso se sienten lanzados en el mundo, separados del Dios verdadero y de la redención de Jesús. Si bien el Gnosticismo surgió en todas partes en el imperio romano de oriente y occidente, Borges sintetiza el conflicto como Alejandría contra Roma, es decir, el mundo helénico orientalizado contra el mundo romano cristiano.⁸⁹

Yo estoy totalmente de acuerdo con la autora, incluso cuando ella plantea que no hubo una verdadera perspectiva histórica para combatir a los histriones, parece una obviedad lo que plantea Borges a través del narrador en otro nivel del discurso: “(las herejías que debemos temer son las que puedan confundirse con la ortodoxia)” (Al. OC, p. 550) que ella cita para advertir que este narrador, que está por encima del narrador en tercera persona, “otro nivel del discurso”. No será la primera vez que Borges plantea un problema desde dentro del relato, (aun cuando lo esté narrando en tercera persona) y haga un comentario con otro narrador que en apariencia se encuentra totalmente fuera del relato. Tampoco la

⁸⁸ ob. cit. p. 163

⁸⁹ ob. cit. p.164

primera, en que se valga de una serie de alegorías para enunciar un conflicto social o histórico.

Sin embargo, con toda la trascendencia histórica que guarda esta disputa, es sólo el pretexto. El verdadero conflicto sigue siendo entre Aureliano y Juan.

Pero siguiendo con la apreciación de EC. Ella confirma su teoría de que para Borges el hombre "se salva por el conocimiento o por la iluminación, no por sus actos" constituyendo una especie de "ética del mal". Es en general una lucha en contra del creador y de toda su obra. Para ella, la disputa de los teólogos descansa en esta inversión. Si el hombre no es un reflejo del cielo, si por lo contrario, éste puede ser un reflejo de lo que piensa el hombre, entonces debe ser cambiante. La prueba más determinante para ella es la forma como Aureliano acusa a Juan con el mismo argumento que éste utilizó para condenar a Euforbo. Efectivamente, para EC, el personaje "imaginativo", brillante, pero que vive fuera de la realidad es Juan, mientras que Aureliano es un gris administrador, pero vive en la dinámica de la realidad. Sólo debido a esta perspectiva es capaz de utilizar "las veinte palabras del *Adversus Annulares*" para acusar a su enemigo. Sólo a través de un proceso dialéctico se puede entender que lo que en un tiempo tuvo una categoría de ortodoxia, en otro tiempo pase por herejía:

Detrás de la apariencia de repetición, coincidencia o regresión, hay un cambio cualitativo. Se manifiesta un movimiento dialéctico de la historia en el encadenamiento de ortodoxias y herejías. En la historia del pensamiento, las nuevas teorías nacén de la amalgama (o "perversión") de las teorías precedentes. (EC, pp. 170-171).

Así ella aprecia que la visión de la historia que tienen Juan y Aureliano es muy endeble, en tanto no alcanzan a dilucidar el proceso dialéctico a través del cual ésta se desarrolla. Para ella, lo que en apariencia es una paradoja, resulta del todo comprensible. Esto es, el hecho que la ortodoxia se convierta con el tiempo en herejía y viceversa. Por eso no comparte la idea de que los constantes cambios en los criterios respecto a los antagonismos entre herejía y ortodoxia, marquen una visión circular de la historia. Pues piensa que por encima de las constantes reiteraciones, se manifiestan "cambios notables"

Por otra parte, para EC es muy claro el juego de oposiciones que lleva Borges hasta sus últimas consecuencias: el intelectual Juan de Panonia se enfrenta al práctico Aureliano. El triunfo de este sobre el primero, consagra el fracaso del mundo espiritual o intelectual, que

es negado por la realidad. Juan desconoce el proceso histórico, por eso no puede ver los efectos de sus afirmaciones, menos puede apreciar que éstas se reviertan. Aureliano en cambio, es víctima de un rencor que ni él mismo alcanza a comprender; parece no darse cuenta tampoco- -dice la autora- de su dependencia con respecto a Aureliano, por eso descansa cuando Aureliano es ejecutado, pero, paradójicamente, lo imita en la muerte. Ella afirma que lo imita porque el narrador dice que “Un rayo a medio día, incendió los árboles y Aureliano pudo morir como había muerto Juan.” (Al. OC, p.556). A este respecto, yo considero que Borges crea la circunstancia para dejar libre al lector. Ciertamente mueren los dos bajo las llamas, pero no condenados. A menos que aceptemos la sentencia final del narrador, de que para Dios no interesan las diferencias religiosas, menos quienes las representan.

“Historia del guerrero y de la cautiva” (1949). En este relato EC sigue afirmando la estructura binaria del texto. El cuento relatado en dos partes (dos historias) le sirve de apoyo inicial, sólo que ella afirma que, como en “Los teólogos”, los personajes, en este cuento las historias son paralelas y se comportan como “especulares” porque una se refleja en la otra, sólo que de manera invertida. Ella afirma que las dos historias, en apariencia separadas, se encuentran relacionadas dialécticamente; la primera, la del guerrero Droctulf sirve para explicar la segunda. EC, por otra parte, plantea que “el principal sentido de este cuento es la comprensión de la cultura en el tiempo y en el espacio”. Es necesario entender que los procesos culturales son irreversibles y que, aunque en ocasiones parecen regresivos, obedecen a una dinámica histórica. Para la autora, el hecho de que la inglesa no quiera regresar con su gente, no implica ningún “retraso”, ni una traición, simplemente es el resultado de una “necesidad histórica”; esta razón y la del guerrero son una sola. Afirma que debido a la forma como se encuentra estructurado el texto, la mejor manera de proceder a su análisis, es “proceder como el autor”, esto es, comparar las figuras de los protagonistas y sus conductas.

Primero, a partir de los contrastes: ferocidad/dulzura, aquí no habría ningún problema. Existen otros tipos de oposición que se me ocurren y que la autora no menciona, voy a enunciar algunos para que no pasen desapercibidos y para apoyar su observación. Hombre/mujer, él viene del salvajismo a la ciudad y ella a la inversa, él recibe un homenaje de la civilización (los epitafios en latín lo demuestran) mientras que ella se asimila a la

barbarie (bebe sangre). Finalmente, él decidió cambiar de bando, en esos momentos de iluminación que caracterizan a los personajes de Borges, mientras que ella, botín de guerra o rapto, fue arrastrada violentamente al otro bando. El hecho de que se haya asimilado a los bárbaros no puede borrar la forma como llegó a ellos.

Estas observaciones en cuanto a las oposiciones, acaso no sean muy importantes, pero lo que me parece por demás extraño, es que EC, a partir de su teoría, afirme que “el guerrero era devoto de dioses primitivos y la cautiva participa de festines salvajes”. Asimismo que: el guerrero se mueva entre ciénegas y selvas y la otra en el desierto. En el primer caso, parece que la autora ignora los tiempos. Para el guerrero ese mundo primitivo corresponde al pasado, mientras que para la cautiva es el presente. De la misma forma, para el guerrero su presente es la civilización y ésta constituye el pasado para la cautiva. Tratando de ser consecuentes con la concepción que maneja la autora, respecto a “civilización y barbarie”, diría yo que Droctulf va de la barbarie a la civilización, mientras que con la inglesa sucede lo contrario. En estas condiciones, no sería difícil hacer extensivo el ejemplo a la abuela de Borges, que también estuvo casada con una militar, para, siguiendo la dinámica de la alegoría, afirmar que Inglaterra es la civilización y Argentina la barbarie. Particularmente prefiero quedarme con los conceptos de la ciudad y el campo. Esto me facilita hermanar lo que EC plantea como opuesto, la selva y el desierto. Aunque en un sentido geográfico sean opuestos, no lo son en el problema que plantea Borges y que ya había planteado Sarmiento, porque ambos pertenecerían a la barbarie.

En segundo lugar, ella alude a la forma como señala el narrador “los móviles ocultos de la conducta”. La interrogante más sustancial se refiere a las razones que mueven a los personajes a cambiar de bando. Dice que en la mujer no hay explicación, en cambio, la conducta del guerrero está avalada en razones estéticas. Aunque insisto en que la forma como llegan los dos al mundo opuesto es diferente, estoy de acuerdo, porque Borges plantea la actitud de la mujer, de no regresar a “su mundo” como una conducta muy comprensible: “Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver, juró ampararla y juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió esa noche al desierto” (Al., OC, p.559). El narrador afirmará entonces que su abuela: “pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino” (Al., OC, p.559). Es muy probable que Borges maneje la imagen

del espejo, porque aunque amabas a mujeres de ascendencia inglesa, (una casada y otra juntada con militares argentinos) les espere un destino semejante, la abuela puede pensar que son diferentes, sólo porque ella no fue violentada., Sin embargo, las dos serán, en última instancia, víctimas de esa barbarie.

Las reflexiones anteriores me llevan a explicar lo que EC plantea como "tercer propósito" del narrador, que consiste en justificar la conducta "irracional" de los personajes. En el primer caso, ella afirma que Borges lo manejó primero como parte de un proceso de asimilación de culturas, que ciertamente Borges ejemplifica en el cuento, negando que Droctulf sea un traidor, sino un "iluminado, un converso", alegando que hombres como él son los que han hecho posible la existencia de otros grandes hombres. Agrega (ella) que finalmente, entre todas las posibilidades que da Borges, las más sustantivas descansan en el proceso histórico, que es irrefrenable, en la conducta del guerrero, alusiva no a la individualidad, sino al comportamiento humano y finalmente, acaso de manera más particular, al sentir argentino, ya que es un pueblo de ascendencia europea. En este caso, creo que más que justificación a una conducta individual, hay una explicación amplia y convincente del comportamiento humano. No así con la conducta de la mujer, cuya decisión de no regresar con los suyos (ella era originaria de Yorkshire) obedece, como ya he explicado, a una razón viceral: es madre de dos hijos y es feliz. La escena final, en donde la cautiva bebe la sangre, como un desafío a la abuela, para EC. Constituye "un repudio a la civilización, a su Inglaterra natal". La interrogante acerca de ¿por qué le puede tener odio a su tierra natal? es imperativa. Para EC, hay dos posibilidades: en la primera la mujer (la cautiva) "es producto de la fatalidad y del transcurso del tiempo". En la segunda, hay en ella "una expresa voluntad de afirmación y libre elección de su destino". No descarta que la conducta de la mujer obedezca a una combinación de estas razones.

Sólo hay que hacer notar que en el relato Borges, después de dar una serie de elementos controversiales, concluye empatando la conducta de ambos personajes, en ellos destaca "el ímpetu secreto" aclarando, lo que EC afirma al principio de su análisis, que aunque parezcan antagónicos, a los ojos de Dios, son el mismo caso.

"Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" 1829-1874 (1944). Con mucho elementos semejantes al anterior, este cuento se presta para continuar con la teoría de los opuestos y de la

coincidencia entre éstos. EC. Parte de las oposiciones que se dan en el personaje Cruz, que para ellas son por demás obvias: hijo de un montonero aniquilado por quienes representaban el orden establecido, y que ahora, defiende como militar ese orden establecido; transgresor (asesino) y perseguidor de otros transgresor, (Martín Fierro, por ejemplo), desertor reivindicado a los de su clase, etc. Sin embargo ella afirma que la oposición más importante en el cuento se maneja en el tiempo, porque el pasado y el presente de Cruz son totalmente antagónicos. Relaciona estos tiempos con la transformación del personaje que le reditúa un “aparente progreso”, pues de malevo, asesino, prófugo de la justicia, pasa a ser, primero soldado y luego sargento del ejército. Ella afirma que en una primera lectura, el texto nos puede engañar, porque veríamos que la transformación del personaje es totalmente irreal, que finalmente Cruz, a pesar de haber ingresado al ejército y de poseer un status, mejor que el de su vida anterior, un día decide renunciar a éste para volver a la aventura. Dice que la convergencia entre estas contradicciones aparentes, descansa en la forma como Borges presenta este mundo de situaciones que se repiten y le dan formas simbólicas a determinadas actitudes humanas. Es importante para ella, por ejemplo, la parte introductoria del cuento en que el narrador nos habla del origen de Cruz. Posteriormente, cuando éste crece, se hace malevo y es atrapado por la policía e incorporado al ejército, ella destaca dos hechos que son trascendentes: “1) su identidad como soldado es un castigo; 2) la lucha no tiene sentido, pelea en todos los bandos sin saber por qué ni por quién.” (EC, p. 205). Asume ella que esta conducta de Cruz en realidad es falsa, que poco o nada tiene que ver con su verdadera personalidad. Si leemos cuidadosamente el relato, veremos que Borges no olvida detalle y que, efectivamente, deja ver con claridad el carácter punitivo que cumplía la milicia en Argentina y la confusión que creaba en las clases bajas la lucha por el poder, así como el hecho de que éstas sólo fueran instrumento, a menudo irracional, de quienes se disputaban la supremacía. Entendido así el análisis, tenemos que pensar que Cruz no se asimila a la ideología del estado, que siempre es un rebelde incorregible:

Hasta aquí asistimos al proceso según el cual un gaucho prófugo, perseguido, hijo de un montonero, llega a ser un soldado raso y luego un sargento de la policía rural. Sin embargo el narrador nos indica que el hombre se engañaba: creía haber corregido su pasado y que era feliz, tenía una imagen de sí ambigua y falsa. En realidad el hombre no se ha reintegrado a la sociedad. De la soledad y marginalidad del gaucho, arisco

y temeroso de la ciudad, ha pasado a una tierra de nadie, a una zona fronteriza sin autonomía, ni poder de decisión...⁹⁰.

A esto debemos agregar, por lo que afirma EC, que el mundo nuevo no es mejor que el anterior, ni siquiera es tangible para el gaucho. Luego entonces, debemos convenir en que la idea de que la transformación le trajo progreso, no sólo es falsa, sino aberrante. Esto, a simple vista, nos permitiría explicarnos la actitud de Cruz, pero siguiendo la tesis de la autora respecto a que ésta sería una "lectura ingenua", tenemos que buscar con ella razones más severas que nos permitan ver la convergencia de estos antagonismos. Ella se apoya primero en "la extraña iluminación que llegó a Cruz cuando se enfrentaron él y sus hombres a Martín Fierro en Laguna Colorada, (lugar en donde murió el padre de Cruz), las imágenes superpuestas en donde indistintamente aparecen el hombre de los montoneros acorralado por el ejército y otra que muestra a Cruz en una situación semejante. Finalmente, la aparición de Martín Fierro, a quien ella nombra como "la tercera figura de identificación, que, frente a él, le recuerda las otras dos en síntesis".

Para EC, la verdadera personalidad "transformada" de Cruz se revela en el momento en que se desprende del uniforme y de lo que representa a los soldados y asume su condición de hombre valiente y amante de la libertad: "El valor del hombre marginado, solitario, cuyo único grupo de pertenencia son los otros marginados como él". Asimismo EC, entusiasmada quizás por esta conclusión, agrega otra que hace extensiva la actitud de Cruz a la del escritor, pues deduce que esa marginalidad puede evocar el status de Borges como escritor marginado y solitario.

Esta conclusión, que acaso a Borges le hubiera gustado, a mi me parece sumamente superficial, creo más bien que la proclividad de Borges por crear símbolos en la conducta de sus personajes, lo lleva a mostrar este tipo de comportamientos, que constantemente se hacen reiterativos. Cruz, como Droctulf, cambia de bando por una especie de iluminación que está en todos los hombres y que se enciende cuando les es revelado su destino. Desde el principio del cuento el narrador advierte que va a contar sólo una noche en la vida del personaje, lo demás, debemos asumirlo como circunstancia. Efectivamente, todas las

⁹⁰ ob. cit. p. 206

correrías y aventuras de Cruz, que repiten las de otro hombre y que se van a repetir, asimismo en otro hombre, culminan en esa noche que el narrador llama “fundamental”:

Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva dentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario. Comprendió que el otro era él (Al., OC, p.563).

No se trata de descartar la interpretación ideológica y social que hace EC, sin embargo, es necesario no olvidar que para Borges es una recurrencia el hecho de que los actos son los símbolos del ser humano; de que el destino está cifrado ya y que al hombre le está permitido conocerlo en un momento clave, que ese momento clave puede ser el más sublime de su existencia, aun cuando después le sobrevenga la muerte; de que un hombre es todos los hombres y lo que le pasa a ese hombre ya le pasó a otros hombres y le pasará a otros.

Mas allá del sentimiento de “soledad” transformado en “solidaridad”, considero que para Borges Cruz y Fierro son el mismo hombre.

“Emma Zunz” (1948). Este es uno de los relatos que menos cuadran a la teoría de EC. Sin embargo, ella aduce que, a diferencia de los otros cuentos, en que la pluralidad del título y los personajes ya anuncia la estructura binaria (“Los teólogos”, “Historia del guerrero y de la cautiva”, “Los inmortales”), en este cuento, como en el de la Biografía de “Isidoro Tadeo Cruz”, el título es el nombre del personaje, “puesto que se cuentan los hechos significativos de su vida”. Más adelante podremos comprobar que otros títulos de este volumen muestran una situación semejante, y que la estructura binaria es, sino forzada, privativa de cualquier relato, porque siempre vamos a encontrar elementos análogos u opuestos. En este relato, EC plantea que la oposición se apoya en dos historias, un asesinato y dos móviles. El primero de los cuales es, al principio imaginario, pero que luego se torna real. Y el segundo, que tiene una dinámica opuesta; empieza siendo real y concluye siendo imaginario.

Las oposiciones que ella plantea se manejan así:

Móvil verdadero → móvil falso

Historia verdadera → historia falsa

Vengar al padre → vengar la violación

Oposiciones Justicia de Dios → justicia humana

Verdad esencial → verdad aparente

Realidad → lo que se dice de la realidad

Verdad → imaginación (o literatura)

Emma → Emmanuel

Es muy endeble la relación antagónica de estos elementos, incluso pueden considerarse circunstanciales. La autora advierte que “pueden dejar de ser antagónicos” e incluso que coincidan. Para ella, asumiendo lo que dicen la mayor parte de los críticos respecto a este cuento, de que es un relato un poco ajeno a las preocupaciones de Borges e incluso, de que el argumento le fue dado como un acontecimiento real, lo valioso es que el escritor se dejó seducir por la historia debido a que le daba la oportunidad de plantear en ella una de sus preocupaciones más imperiosas: “las relaciones dialécticas entre la imaginación y la realidad, la interpretación entre ellas y el falso antagonismo que las separa” (EC, p. 213).

Yo quiero insistir en que es demasiado forzada esta apreciación, más bien es una aseveración de la autora para congraciarse su teoría de la coincidencia de los opuestos, lo cual es muy válido, lo que no es aceptable es que se tenga que someter el cuento para que diga esto que sugiere la autora. En última instancia, si decimos, como en este caso que un cuento está lleno de antagonismos y que éstos se pueden transformar en paralelismos, no estamos diciendo nada nuevo porque la literatura está hecha de este tipo de relaciones. Me parece prudente la división del cuento en dos partes y las acciones que se atribuyen a cada una de ellas: en la primera Emma planea la venganza; en la segunda busca la coartada. Lo que no me parece es que EC hable de que el personaje se “autocastiga”, refiriéndose a la búsqueda del marinero que debe “violarla” para hacer verosímil su historia. Considero que esto implicaría un sentimiento de culpa en el personaje y no creo que lo haya. Coincido con la autora en que el único móvil del relato es la venganza por el fraude de que fue víctima su padre y que lo llevó al suicidio. Virtualmente Lowentall, (y así lo asume Emma) es el asesino de su padre. Si ella busca un marinero que no le inspire ternura, es, porque no quiere dejarse seducir por el placer que pudiera traerle la relación y confundir éste móvil con el verdadero, que es la venganza.

EC afirma que toda la coartada de Emma tiende a burlar la justicia humana y a que el personaje de constituya en un mediador ante la justicia divina. Es totalmente congruente el hecho de que la joven pensara que si su padre se hizo desterrar porque nadie le hubiera

creído el fraude de Lowenthal, a ella tampoco le iban a creer. Acaso, el precio que paga Emma por hacer verosímil la situación, representa para EC, el “autocastigo”, porque Emma, a sus diecinueve años, desconocía las relaciones con hombres, e incluso sentía hacia ellos “un temor casi patológico”. Es congruente también hablar de las oposiciones que se dan entre los acontecimientos, que para Borges siempre son vertiginosos y arrastran a los protagonistas, que, impedidos para vivirlos en todo su esplendor, se valen de la ficción para recrearlos. Efectivamente, hay oposiciones y semejanzas entre la ficción y la realidad, el narrador une estos dos elementos al final del cuento. Pienso que esta oposición sería suficiente para fundamentar la teoría que sustenta la autora, las otras, como ya lo he mencionado, me parecen endebles. Ahora trataremos de explicar los argumentos al respecto.

Las primeras oposiciones que plantea la autora son el móvil verdadero y el móvil falso, que serían lo que llevan a Emma a matar a Lowenthal y que yo considero que se reducen a uno, que es vengar la muerte de su padre, porque ella considera que virtualmente el ahora dueño de la fábrica es el único culpable del deceso. Cuando el narrador nos dice que:

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era lo que sería (AL., OC ,p. 264).

Estamos apenas en la primera página del texto y los acontecimientos ya se definieron, no importa en que tiempo se vayan a suscitar. Como en otros relatos, Borges muestra de manera simultánea lo que en la lógica temporal sólo puede darse de manera consecutiva. El pasado, el presente y el futuro se manejan de manera intempestiva en ese instante y el personaje tuvo tiempo para evocar los momentos gratos que vivió junto a su padre; de saber que en ese momento lo único que sucedía era la muerte de éste y de tomar la decisión de lo que haría en un tiempo posterior. Bastará que pasó esa noche, en que el personaje no pudo dormir, para que se haya definido la forma en que a llevar cabo sus planes. Creo entonces que no hay, móvil falso y móvil verdadero, sino un solo móvil.

Lo que maneja la autora como “historia verdadera e historia falsa”, ya se maneja en lo que concierne a realidad y ficción. En cuanto a vengar al padre y vengar la violación, no es muy claro. La autora se apoya en el siguiente párrafo del cuento:

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar), que su padre le había hecho a u madre la cosa horrible que ahora a ella le hacían. (Al., OC, p. 566).

Este párrafo tan controvertido y que ha sido de tanta utilidad para quienes han hecho estudios psicoanalíticos en torno al autor, se encuentra, a mi parecer, citado incompleto. EC lo toma como argumento para afirmar que:

Se insinúa que la venganza de la muerte del padre –como incentivo del asesinato- va a ser sustituida por otro móvil: vengar el propio cuerpo ultrajado. *De una motivación intelectual imaginaria, lejana y fría, pasa a una motivación real, emocional y física.*

Hay pues, dos etapas: a) planteamiento de la venganza y preparación de la coartada; b) ejecución de la venganza. Se corresponden con dos motivaciones: a) vengar la injusticia cometida con el padre y su muerte; b) vengar la propia persona ultrajada.⁹¹

EC parte de lo que ella maneja como una “insinuación” del narrador, y luego da por hecho que existe otro móvil de venganza, aludiendo quizás a la última parte el párrafo que cita del cuento, en donde se habla de que es una cosa terrible la penetración que está experimentando por parte del marinero, porque el personaje piensa que era terrible que u padre se lo hiciera a su madre.

Este pasaje, hemos insistido, ha sido pródigo botín de psicoanalistas, se encuentra sin embargo citado de manera incompleta. El párrafo termina así:

“Lo pensó con débil asombro y se refugió enseguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (Al., OC, p. 566). La omisión, premeditada o casual de este fragmento, es obvio que no nos permite ver que el imperativo es la venganza y que el marinero es sólo una circunstancia, un medio que sirve a un fin. Si la escena de la penetración es atroz, creo que se debe a que la mujer jamás había tenido una relación sexual, ni siquiera un contacto con los hombres y que está perdiendo su virginidad

⁹¹ ob. cit. pp. 216-217

en condiciones por demás precarias, pero voluntariamente, porque está espoleada por el sentimiento de la venganza. En este sentido, el concepto "violación" que sería el principal argumento de EC, para justificar la venganza, me parece bastante endeble. A menos que se maneje como una consecuencia: culpar a Lowental de que ella haya perdido su virginidad, haya sido violada, porque sólo de esa manera se podía consagrar el castigo. Si lo aceptamos de esa manera, le hacemos muy poco favor al personaje, que, si bien no era de muchas luces, sí creo que es uno de los personajes femeninos más brillantes que habitan la narrativa de Borges. Incluso, siguiendo esta afirmación de EC, se puede llegar sin problema a la oposición que ella plantea entre Emma y Emmanuel, misma que yo considero absurda, pues el cuento se ocupa primordialmente de la muerte de Emmanuel y de las consecuencias que esto trae a la hija Emma. Ya en forma secundaria aparecen estos recuerdos. Aunque todo esté ligado en el eje temporal, creo que para sostener esta oposición, tendríamos que fundamentar que Emma y Emmanuel no llevaban una relación y que sus diferencias acaso tenían origen en "lo que él le hacía a su madre".

El último punto de oposición que señalaré, es el que corresponde a las justicias, la humana y la divina, en el cual estoy totalmente de acuerdo. Para Borges la primera es ineficaz, prueba de ello es que el defraudador sea ahora el dueño de la fábrica, mientras que la víctima fue arrastrada al exilio y a la muerte.

La desconfianza de Emma en esta justicia, la hace urdir su plan que finalmente resulta verosímil a los ojos de la justicia humana, por las mismas razones. Al final sólo hay dos hechos, un suicidio y un asesinato. Que en la subjetividad del personajes representan un asesinato y un acto de justicia.

"La casa de Asterión" (1947) En este cuento, que ha dado para diferentes interpretaciones, tanto de orden biográfico como mitológico, e incluso estético, EC cifra su teoría de la estructura binaria en la forma como se encuentra organizado el cuento: un enigma que se plantea al principio del cuento y un epílogo en el cual se descifra. Aunque ciertamente no hay proporción entre ambos, la autora plantea el doble espacio en blanco que hay entre las dos parte y la doble perspectiva narrativa, pues aunque ambas partes se narran en primera persona, en a primera la voz es de Asterión y en la segunda la de Teseo. Para ella hay dos asteriones, uno real y el otro imaginario, que representan dos realidades: una hacia arriba, que sería el sol y la otra hacia abajo que representa al hombre. Ella las

relaciona con la persona y, concretamente con la ceguera de Borges, pues afirma que el mundo de arriba puede haber sido inventado por quien se encuentra abajo: "Sol, centro del universo físico. Asterión, centro del universo humano."

Los mundos que refleja Borges en éste cuento son el de fuera y el de dentro, para EC, el único contacto que tiene el personaje con la realidad exterior es la muerte, porque mata a los hombres, a los que vienen de "la realidad objetiva". Esto nos obliga a sumir que el personaje vive en una irrealidad, o en una realidad subjetiva. Parte de la teoría de Whellock, para explicar los motivos que hacen que Asterión se deje matar (dice la confusión de Asterión), pero para ella el hombre mata por sobrevivir, pero implícitamente, cuando se mata a otro hombre, se está cometiendo suicidio: Asterión mata, pero será matado. Esta afirmación tendríamos que relacionarla con lo que piensa Borges acerca del asesinato y del suicidio, asimismo, con el concepto genérico que tiene del hombre, entonces matar a un hombre sería matar a todos los hombres. En el segundo plano, la resolución del enigma, que el mismo Teseo se plantea, deja otras interrogantes, por ejemplo la autora se pregunta si la muerte de Asterión, al final del cuento puede significar el intento de dar unidad a dos realidades, aparentemente antagónicas, pero que forman una sola.

Si el personaje Asterión se aísla de los hombres y del mundo objetivo para alcanzar la verdad, puede parecer paradójica su empresa, sólo comprensible a la luz de que el mundo de fuera no sea reconocido como real. Esta interrogante sería prudente porque finalmente la aspiración del personaje es, según ella, alcanzar la verdad, pero ésta le será revelada sólo en el momento de la muerte, por eso, también sería comprensible que no opusiera resistencia.

Para EC, el verdadero oponente de Asterión es Teseo, que se diferencia de los otros hombres (los que mata el minotauro) porque posee un hilo y una espada. Para ella el hilo representa "la coherencia mental" y la espada "la fuerza" que permite al hombre salir de los laberintos, éstos a su vez son la proyección de las obsesiones y acabar con un hombre con la cabeza de toro, que en realidad no es un hombre. Sólo que aquí ella se apoya en la leyenda del minotauro, porque en el cuento no se menciona el hilo. Ella supone que cuando Teseo entra, el minotauro no lo puede ver porque lo deslumbra el brillo de la espada, aquí la espada, aun cuando estamos hablando de imágenes que se reflejan (Teseo y Asterión) ni siquiera funge como un espejo. Ella plantea la siguiente hipótesis:

El sol es la luz, símbolo de la Verdad y de la realidad del mundo físico, pero inalcanzable para Asterión. Es único como él, pero está en lo alto, sólo existe como aspiración, y por momentos también, de tan lejano, parece imaginario. Quien escribe estas páginas es un hombre condenado a la ceguera, para quien el sol es la máxima verdad pero irremediabilmente inalcanzable como no sea en la muerte. Cierta vez Carlos Peralta, en una entrevista, haciendo juegos de asociación libre en vez de un interrogatorio, le mencionó a Borges la palabra sol, y éste súbitamente respondió: Estoy podrido de literatura. No podría contestar hablando del sol. No suelo pensar directamente en el sol, sino en imágenes, textos, relatos del sol. Citado por la autora)⁹².

Es forzada la interpretación y la cita es ocasional. En última instancia hay una mezcla entre lo que dice el autor en su cuento y lo que dice el autor en una entrevista y lo que dice el cuento. En éste el sol se enuncia solamente tres ocasiones, la primera es cuando Asterión afirma que ha salido y que regresó antes de la noche “Ya se había puesto el sol”. La segunda y la tercera se refieren a las descripciones paralelas, casi simultáneas, que hace de la casa y del mundo. En la segunda habla del “intrincado sol de arriba” y en la siguiente de que quizás él haya “creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo” (Al., OC, p. 570). Yo pienso que en ningún momento el sol alcanza la plenitud como “símbolo de la Verdad y de la realidad”, creo que más bien se enuncia como parte de un universo que puede ser ajeno al personaje, aunque él le haya dado vida. Me remito a “El inmortal” cuando el narrador le pregunta al troglodita sobre La Odisea y éste contesta: “*Muy poco, dijo. Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé.*” (Al., OC, p. 540).

Ella agrega que no son estos los símbolos de Borges (como la crítica lo ha manifestado para hablar de un personaje ciego que se refugia en los laberintos que le permiten evadir la realidad), para ella el minotauro es opuesto a Borges, porque “ni siquiera sabe leer”. Desecha la teoría de Anzieu, quien sólo vio en el minotauro “el doble invertido”. Para ella el hombre que va a matar a Asterión es el cúmulo de posibilidades (con lo que yo estoy de acuerdo). Su hipótesis descansa (insisto) en que Teseo es el héroe porque vence “lo infrahumano, el pensamiento obsesivo y la fuerza irracional” representados por el minotauro. Esto, es muy claro, reafirma su teoría de que Borges no rehuye la realidad, sino

⁹² ob. cit. p. 227

que la enfrenta, sólo que crea un mundo de oposiciones que finalmente no lo son, sino que en una especie de contradicciones, habitan en el hombre.

“La otra muerte” (1949) (Antes titulado “La redención”) (nota de la autora). EC parte, como en “El inmortal” del hecho de que Borges haya cambiado el título del cuento para dejar más claro el concepto de “estructura binaria”, aunque ella aduce que Borges, como en el cuento anterior, al cambiar el título, no tenía plena conciencia de esto, al menos se sorprendió cuando se lo hicieron notar. La entrevista referida por EC data de 1972 y debió ser con...?,

Lo cierto es que esta observación es el punto de partida para el análisis, pues da la impresión de que el escritor Jorge Luis Borges, al cambiar los títulos de sus cuentos estuviera pensando, aun de manera inconsciente, como afirma ella, en satisfacer las premisas de un método de análisis:

En su primera versión se llamó “La redención”. Interrogado el autor sobre este cambio tan significativo, respondió que “La redención” era un título abstracto, con cierto tinte religioso, gris, vago, que no incitaba a leer el cuento y que, en cambio, “La otra muerte”, le pareció mejor. Sin duda, razones estéticas no conscientes, pero más poderosas le hicieron modificar el título: creemos que apuntaban a subrayar y precisar la estructura binaria del texto con un título más sugestivo y preciso como se verá más adelante a medida que se explicita el análisis.⁹³

Es un error, una equivocación que sólo puede caber en la arrogancia de quien supone que ha abrazado la totalidad de la comprensión de la obra de arte, o que el método de análisis que está manejando, no sólo es infalible, sino único. Considero que solamente en esas condiciones se puede suponer que el artista llegue (de manera inconsciente) a tomar decisiones que pueden apoyar una teoría.

El cuento, sin embargo, más que por el título, tiene, como muchos relatos de Borges, esta estructura. Aunque, como lo apunta la autora, desde el título se puede vislumbrar que si se habla de “La otra muerte”, debemos suponer que hubo una primera. También esto implícitamente nos lleva a pensar que son dos muertes posibles, más lejos aún, que son dos versiones de un mismo suceso o, como sucede a menudo en la narrativa de Borges, que hay en el cuento un hecho real y un hecho ficticio. De cualquier manera, EC parte de estos elementos que, en apariencia se oponen, pero que tienen coincidencia.

⁹³ ob. cit. p.230

El personaje, Pedro Damián es dos personajes que se oponen en la memoria de quienes lo vieron o creyeron verlo; su actitud ante la batalla de Masoller es dualmente recordada; su actitud en ella, de valiente y de cobarde y todas las contradicciones que surgen a la muerte del personaje, nos hacen pensar que hubo dos batallas de Massoller.

Para EC gran parte de la estrategia binaria del cuento se cifra en lo que ella llama “narradores múltiples” (el narrador, el coronel Tabares, el doctor. Amaro, etc.). Yo pienso que más que narradores, son testigos, no muy oportunos por cierto para aclarar un hecho real, que es lo que menos le interesa a Borges. Hay que considerar que el único narrador es el que inicia la historia; el que recibió y extravió la carta de Gammon, que es el mismo que termina el cuento exclamando: “¡Pobre Damián! La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades.” (Al.,OC, p. 575).

Borges, premeditadamente tiende una historia con una serie de escisiones que pueden terminar incluso en la negación; las pruebas son dudosas y por lo tanto resulta casi imposible avalar un acontecimiento en torno al cual hay tantas y tan visibles contradicciones. Esto hace posible que la conjetura se abra paso y permanezca como la visión más congruente. Lo más asombroso es que toda esta serie de especulaciones nos obligan a creer en la invención. Inventar una historia de Pedro Damián, ya que resulta casi imposible acceder a la verdadera.

EC sigue muy puntual el relato, párrafo por párrafo y nos indica cómo los documentos se van extraviando (la carta y la foto), así como toda huella física en el espacio que presuntamente éste habitó. Para ella es determinante que al iniciar el cuento se hable de que adjunto a la carta en donde se da la noticia de la muerte de Pedro Damián, se hable del poema de Emerson “The Past”. Afirma que en él se plantea el enigma, mismo que se descifra al final, con “el tratado de Pier Damiani”:

El poema niega la posibilidad de modificar el pasado (“ni los dioses pueden sacudir el Pasado ...arreglar o alterar hecho eterno”). Es natural que se anuncie como tema “The Past” pero su contenido —que contradice el propósito del cuento—no debe ser conocido y por eso se anuncia una traducción en español que nunca se realiza. En oposición aparece el tratado de Pier Damián que sostiene lo contrario, y que resulta posible en el relato.⁹⁴

⁹⁴ ob. cit. p.239



Es muy claro que Borges parte de un hecho, en apariencia muy particular para proyectar una visión universal y que en este aspecto, su erudición no tiene límites, por ello no es extraño de que además de estas alusiones, den lugar a otras, en las cuales se involucran a Virgilio, Santo Tomás y a Aristóteles para apuntalar una obsesión que descansa en la posibilidad de tiempos alternativos. Como bien apunta EC, este experimento ya lo había intentado en "El milagro secreto". Ella también afirma que Borges va generando las oposiciones, desde las más elementales hasta las más complejas para llegar a las que apuntan el enfrentamiento de la "imaginación todopoderosa" de Damián frente a Dios. Porque si Dios no puede cambiar el pasado, Damián tuvo que imaginar una batalla de Masoller, en el momento de su muerte, y en esta es cuando él, con sólo diecinueve años, fue muerto con el pecho atravesado por una bala enemiga. EC llega a la siguiente conclusión: "El narrador real (poeta) realiza la reunión de un todo. El tratado de P. Damián se titula *De omnipotentia*." (EC, p. 240).

Finalmente EC plantea que aun en las conjeturas hay oposiciones, las primeras ella las clasifica en la fácil, la simple y la sobrenatural (ésta no la explica). La segunda, que ella llama "verdadera" en donde se maneja que la vida ascética y de retiro que llevó Pedro Damián por más de treinta años, desde la batalla hasta su muerte, constituye "su redención". La autora se apoya nuevamente en que originalmente el cuento llevó ese título. Sin embargo, hace hincapié (estamos de acuerdo con ella) en que el relato va más allá de la reivindicación del personaje pues "dejaba de lado el conjunto del texto que va mucho más lejos en cuanto al papel de la imaginación que se opone y luego se complementa con la memoria y la verdad histórica" (EC, p. 240). Porque plantea que la memoria tiene "dos funciones" que evidentemente son opuestas, "el recuerdo y el olvido", pero ella marca una tercera, que yo no creo que difícilmente se puede atribuir a la memoria, pero que resulta de las que ella menciona, y que ella nombra como "la imaginación".

Es importante mencionarla porque vemos que a lo largo de toda la obra de Borges, siempre el autor, a través de sus personajes o narradores, juega a que están recordando o recuperando lo que presuntamente se consagró a través de la historia como un hecho real, pero que cuando no dispone de los datos suficientes o considera que éstos obstruyen el ejercicio de la escritura, simplemente los hace a un lado para dar paso a la invención. Incluso en un relato del último de sus libros de cuentos afirma el narrador:

-Así es. En el término escaso de unas horas yo había conocido yo había conocido el amor y yo había mirado la muerte. A todos los hombres les son reveladas todas las cosas o, por lo menos, todas aquellas cosas que a un hombre le es dado conocer, pero a mí, de la noche a la mañana, esas dos cosas esenciales me fueron reveladas. Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento. Tal vez lo mismo le pasó a la Cautiva con su malón. Ahora lo mismo da que fuera yo o que fuera otro el que vio matar a Moreira.⁹⁵

No resulta raro pues, que en "La otra muerte", Borges juegue a que los personajes hagan su propia historia acerca de los planteamientos que el mismo cuento hace, como contar varias historias dentro de una y darle a cada una de ellas una posibilidad de existencia, pues finalmente vemos que la famosa batalla de Masoller, como hecho histórico, sólo fue el pretexto para entregarnos un relato fantástico, que dicho sea de paso, también el narrador del cuento menciona que la historia se lo sugirió.

"Deutsches Réquiem" (1946). No es éste uno de los mejores cuentos, si nos guiamos por la hipótesis de la autora, de que Borges ubica los mejores cuentos al principio y al final (éste es el noveno de *El Aleph*). Creo inclusive que es de los menos estudiados por la crítica. EC. parte de la importancia del nazismo como un hecho que conmovió al mundo y ante el cual ningún intelectual pudo permanecer al margen, pero lo que para ella es más sorprendente es que este cuento, en el que Borges plantea la concepción del movimiento nazi, no esté hecho como un ensayo sino como un acto de ficción. Aduce que esta actitud en Borges nos permite vislumbrar la forma como se unen, en un proceso dialéctico, la realidad histórica y la creación. Para ella este relato es importante porque nos permite ver las contradicciones que dibuja Borges en un militar alemán, que también pudo ser un humanista, pues gusta de Brahmans, de Nietzsche y de Shopenhauer, pero indudablemente es un asesino que obedece y cree en las órdenes dictadas en la necesidad de exterminar a los judíos.

EC. apoya su análisis de este cuento en los aspectos contextuales: el hecho de que estos cuentos se hayan escrito cuando era casi imposible no hablar de la guerra y de sus consecuencias; la tan llevada y traída actitud de Borges frente a la política peronista y la supuesta adhesión que tenía Juan Domingo Perón a la ideología nazi, que trajeron como

⁹⁵ Jorge Luis Borges, "La noche de los dones", en *Obras Completas*, EMECÉ Editores, Bs. As., (1989), Vol. II, (1975-1985), p. 44



consecuencia el traslado del escritor, de la biblioteca Miguel Cané, a la inspección de aves y conejos, la cual también, lo digo de paso, ha sido muy controvertida. La autora cita incluso la declaración de Borges al respecto. Pero todo este análisis no pasaría de ser un anecdotario biográfico si la autora no lo relacionara con la concepción que Borges como artista tiene de estos acontecimientos y la forma como estéticamente los pinta en boca de un personaje que define, a través de una actitud individual, todo el sentir de un pueblo que de pronto se sintió elegido y capaz, no solo de gobernar el mundo, sino casi de ser, después de la guerra, el único sobreviviente.

Para ella, las oposiciones de este cuento se basan en la actitud de Zur Linde respecto a que no le importa ni su muerte ni la derrota de Alemania, porque tiene plena convicción de que la ideología nazi va a sobrevivir. Relaciona esta muerte con la de otros personajes de *El Aleph*, alegando que “todo mundo muere en su ley” (es una frase de “El muerto”) porque “Los momentos previos a la muerte son, a veces una especie de consuelo secreto cuando el hombre puede comprender el sentido de su vida y de su fin.” (EC, p.246).

Así, lo que todos vemos como la derrota de Alemania, puede ser considerada, de acuerdo a lo que afirma el personaje del cuento (no pretende ser perdonado, sino comprendido) como una victoria. En esto radica, para EC la gran paradoja que encierra el cuento. Ella afirma que la autobiografía de Zur Linde se da en tres momentos (que son los tres tiempos fundamentales): su pasado, que corresponde a las hazañas y el renombre de sus ascendientes (no lo menciona la autora, pero a pie de página se aclara la omisión de uno de los antepasados del personaje, un destacado humanista); su presente, que es el momento vital en que el nazismo está en su apogeo y que quizás conviniera asociarlo con el pasado inmediato, cuando él estaba al cargo del campo de concentración de Tarnowitz, en donde fue recluso David Jeruzalem, que para la autora es, junto con la amputación del personaje, una forma de representar la mutilación física, moral y mental del hombre. Y, finalmente su futuro, que para la EC es “como premonición amenazadora y conquista verdadera del nazismo, donde se resuelve la oposición” (EC, p. 247).

El análisis que hace EC va más allá de juzgar la opinión que tenga Borges acerca del nazismo y de las víctimas de éste, representados magistralmente en las personas de Zur Linde y David Jeruzalem. Para ella estos personajes representan las dos visiones ante el mundo, como en “Los teólogos”, dos concepciones que quizás no sean ajenas a Dios,

incluso que para él, sean una sola. Relaciona su planteamiento con el que hace Carter Whellock, quien afirma que las visiones que del mundo tienen estos personajes, son “alephicas” y “zahirísticas”, el primero sería trascendental, mientras que el segundo es nominalista. Ver el mundo desde la totalidad, o contemplarlo a partir de un objeto, como sucede en los cuentos que inspiran esta nominación en el crítico. Para este crítico, ambos personajes deben morir porque ambos se equivocan en tanto representan una concepción fanática y dogmática respecto a la guerra. Además, algo que parece obvio, que Zur Linde es una proyección del propio Borges, por sus preferencias y autores.

EC no está de acuerdo porque dice que no se puede fragmentar la historia y menos cuando se trata parcialmente la proyección de los personajes y se evade la visión totalizadora de la obra para ella:

La eliminación de lo anecdótico o temático y de la filiación de los personajes no se justifica, como lo hemos demostrado en otras ocasiones poniendo en evidencia los errores interpretativos de la crítica que analiza las obras desdeñando un punto de vista totalizante. Esta exclusión implica negarle al texto su riqueza, donde se incluyen la voluntad de opinión del autor y su relación mediatizada con la realidad contemporánea.⁹⁶

“La busca de Averroes” (1947) . Es uno de los cuentos más difíciles de *El Aleph* y en general, de la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Aunque tiene una textura muy semejante a otros relatos (“El acercamiento a Almotasim”, “Las ruinas circulares” y “El evangelio según Marcos”), la aventura que emprende el personaje está ligada a una preocupación milenaria y casi, podría afirmar que clásica: la interpretación de los textos de Aristóteles desde la perspectiva árabe, que también significa, en un sentido más amplio, el enfrentamiento entre los mundos oriental y occidental. Esto sería de entrada, pero visto el texto con mayor amplitud, podríamos vislumbrar el enfrentamiento entre la “traducción y la interpretación”, la forma como una mala traducción se puede limpiar con la invención, que también es un tema recurrente en la obra de Borges, pues nos enfrentamos nuevamente a los textos apócrifos, que bien podrían resultar más interesantes que los originales.

Ciertamente este cuento no está muy hecho al método que propone EC, sin embargo, ella plantea una serie de elementos llenos de originalidad que nos permiten empatarlo con otros relatos para confirmar su teoría respecto a las preocupaciones estéticas y filosóficas

⁹⁶ ob. cit. p. 253



de Borges. EC parte del enfrentamiento “lenguaje vs. realidad”, en el cual pierde el primero. Para la autora, Averroes, traductor de una traducción e interprete de Aristóteles representa el lenguaje, de tal forma que su derrota, es la derrota de éste. Averroes se encuentra encerrado en el mundo del Islam, en donde hay un desconocimiento total del teatro, entonces —se pregunta EC— ¿cómo podría encontrar el significado de las voces “tragedia y comedia”? El no traduce a Aristóteles, más bien lo interpreta, porque en los espacios en que no hay significado, él se concreta a poner las palabras que considera pertinentes. (EC. dice que traduce mal). EC crea una extensión de Averroes a Borges, porque afirma que éste último se encuentra en la misma situación que el primero. Se apoya en el epílogo del cuento en donde el narrador afirma que no es menos absurdo que Averroes, tratando de descifrar a éste sin otro material que no fuera “unos adarnes de Renan, de Lane, de Asin Palacios”. La relación es afortunada y no es la primera vez que Borges escritor se maneja como una extensión de las preocupaciones estéticas o filosóficas de sus personajes, como tampoco será la primera en que este autor nos lleve al infinito de posibilidades que preocuparon a un hombre hace cientos de años, pero que siguen preocupando a otro en la actualidad. Es curioso que en el relato “La otra muerte”, uno de los conflictos principales se cifre en que las versiones en torno a Pedro Danián son orales, y en este cuento en que las fuentes son escritas y de renombre (Renan, Lane, Asin Palacios y Burton) de todas formas, no resultan del todo confiables para resumir la historia en forma de libro. Esto es, como en otros cuentos, un enfrentamiento entre el acontecimiento histórico (digamos, limpio de conjeturas) y el acto de ficción, subordinado totalmente a la invención.

La reconstrucción histórica es un acto imaginativo —parece decir Borges—, en otras palabras, que el conocimiento adecuado de la realidad presente o pasada es un proceso donde se aúnan la observación y la imaginación. En consecuencia, si las circunstancias de la fábula son falsas desde el punto de vista histórico, si el mismo Averroes no hubiera existido, la causa de su error, como comentarista de Aristóteles está, sin duda arraigada en la verdad.⁹⁷

Esto se debe asumir como una ponderación del acto de ficción, sobre la capacidad de invención. Esta postulación se maneja también en otros cuentos, como “Los teólogos” o “La otra muerte”, la ficción alcanza su verdad en la propia ficción, pero siempre hay

⁹⁷ ob. cit. P. 257



problemas cuando se le enfrenta a la historia, pues por lo regular, (y esto ya lo he comentado varias veces) el lector tiende a engañarse con cierta complacencia, pensando que por el hecho de que lo que está leyendo ostente referentes históricos (falsos o verdaderos) él se enfrenta a un texto histórico. EC se centra más en la incongruencia y el encierro del personaje y esto la obliga a vislumbrar que el cuento apunta más a plantear una “crítica a la responsabilidad personal de Averroes” porque, primero desconoce que en el mundo árabe no se dio el teatro, por lo tanto ignora la actividad dramática y aun más los conceptos de tragedia y comedia; segundo, porque dogmáticamente piensa que su cultura, cifrada en el Corán, tiene un valor universal. Para ella el propio personaje es el causante de su fracaso. Ella, disiente de Whellock, quien afirma que “el error consiste en el dogmatismo”, esto es, en que Averroes piense que el Corán es el gran libro y que lo que no se encuentre ahí, no se encuentra en ninguna parte. Para EC el problema es más universal, ella considera, que Borges, más que el Corán, cifra su teoría en el Libro, es decir, en todos los conocimientos que la cultura libresca proporcionan, quizás frente a otro tipo de expresión cultural. Ella afirma que es muy claro en el texto de Borges, que si el teatro no existía en el Islam, Averroes pudo haberse dado a la tarea de imaginario basado en a realidad o en algunos indicios, pero el personaje, lejos de recurrir al acto imaginativo, prefirió fatigarse buscando un Libro. El desdeña la realidad (el mundo), que para la autora es amplia y apuesta al Libro (el lenguaje), cuya visión es estrecha.

No comparto totalmente esta visión, prefiero pensar, basado en la teoría del palimpsesto, que Averroes está cincelandando sobre un texto que no es fiel al anterior y que tampoco éste lo fue al que lo precedió. Asimismo, que el narrador del cuento está continuando esta infinita tarea.

No existe y eso es bien sabido, un libro de Aristóteles acerca de la Comedia, por otra parte, se puede dilucidar también que La Poética del escritor griego fue una obra de invención que tuvo su antecedente en otros escritores y que éste tuvo que “traducirlos e interpretarlos” para entregarnos el mencionado libro. Asimismo, no se puede descartar la premisa de que Averroes sea otra forma aristotélica en el mundo árabe español. Acaso no llegó a descifrar los significados de tragedia y comedia, ni siquiera se acercó al concepto de drama, que estaba vedado a su pueblo, pero pudo crear una forma de acercamiento al objeto

artístico. Empezó un camino equivocado y llegó a donde no quería llegar, pero al fin llegó a alguna parte.

Para EC La disputa fundamental en el texto se cifra entre la cultura y el mundo natural, pues ella piensa que no se identifican, que cada uno forma parte de un mundo y que éstos se encuentran separados. Por otra parte, para ella el litigio que tiene lugar en la casa de Farach, apunta, como lo he mencionado con antelación, a las diferencias entre “la riqueza de la realidad y la estrechez del lenguaje”. Averroes y los personajes que se juntan en esa reunión, propenden a cifrar sus conjeturas en un mundo cerrado y por lo tanto, aceptan con dificultad las noticias que vienen de fuera. Ella afirma que las oportunidades que tiene Averroes, de conocer la realidad, son siempre rechazadas, porque:

El espacio, la materia en su desconocida infinitud, atemorizan a Averroes. La vejez, la irrealidad, la inutilidad presentida anticipan su error y también su condición de aislamiento cultural. En contraposición al viajero que es el hombre que se mueve de una cultura a otra, que observa y tiene experiencias nuevas, ofrecerá -con lujo de detalles- la evocación de una representación teatral.⁹⁸

Cuando el desconocido habla de una representación teatral que vio en China, los invitados concluyen en que todo eso es una locura y -afirma la autora- prefieren hablar de temas más dispuestos al sentimiento local. Terminan hablando de “las virtudes de la lengua y la poesía árabes”.

Otro aspecto importante que se maneja en el análisis de este cuento en la relación que hay entre Averroes y Borges, se puede fundamentar en las declaraciones que el primero hace respecto a su incursión en la poesía, en las que insta a los que escuchan a seguir las enseñanzas de los clásicos y del Corán, a pesar de que confiesa que “alguna vez compartió las ideas de Abdalmálik, sobre la metáfora, pero abjuró luego de ellas”. Estas afirmaciones sirven para que la autora haga una extensión del personaje a la experiencia de Borges en el ultraísmo, lo cual no me parece mal, pero sí muy elemental, pues lo mismo se podría decir de la respuesta de Abdalmálik, que puede manejarse, sin temor a equivocarnos, como una severa crítica a los escritores argentinos del momento:

Todos aprobaron ese dictamen, se encarecieron las virtudes del árabe que es el idioma que usa Dios para dirigir a los ángeles; luego, la poesía de los árabes. Abdalmálik, después de ponderarla, debidamente, motejó de anticuados a los poetas que en Damasco o en Córdoba, se aferran a las

⁹⁸ ob. cit. p.262

imágenes pastoriles y a un vocabulario beduino. Dijo que era absurdo que un hombre ante cuyos ojos se dilataba el Guadalquivir, celebrara el agua de un pozo (Al, OC, p.586).

Lo cierto es que Borges no descuida nada, y de acuerdo a lo que dicen algunos de sus críticos, puede partir del microcosmo para enfrentarnos al macrocosmo o a la inversa. El mundo no es ajeno a su país y este tampoco se encuentra fuera del mundo. Esto lo tengo que comentar para quienes afirman todavía que Borges se perdió en el cosmopolitismo y se olvidó de la realidad de Argentina.

Finalmente EC hace alusión al pasaje el harén, en donde las esclavas de pelo negro torturaban a una de pelo rojo. Ella relaciona la equivocación de Averroes con las esclavas de pelo negro, porque para ella “en el sentido global de la obra de Borges” representan los pensamientos e ideas dogmáticas del personaje, mientras que la de pelo rojo, sería, por la relación con otros cuentos, “una aspiración”. Recordemos que en “El muerto”, la mujer de pelo colorado, junto con el apero y el caballo, forman una simbología de poder que Otálora desea. Para ella “El color rojo es símbolo de lo descado, de la vida en su esplendor de fuerza”. Esta opinión, que de ninguna manera es descartable, se relaciona más con los estudios psicoanalíticos, que bien, como lo advierte la autora, pueden formar parte de la comprensión de la totalidad de la obra borgeana, pero que en este momento me parece un poco llamado a la oportunidad, pues el cuento esta más cifrado al planteamiento de un problema estético.

“El zahir”, (1947). Sin duda es uno de los cuentos más estudiados de Borges. Pertenece, si lo podemos clasificar en esa forma, a la zaga de los relatos que plantean una obsesión cifrada en un objeto. Para el cuento y para Borges, quizás no sea muy afortunado que siempre se relacione y se compare este cuento con “El Aleph”, éste sería el principio (porque su título es la primera letra del alfabeto hebreo) mientras que “El zahir” sería el último (porque el título del cuento se inicia con la última letra del alfabeto en español). Yo creo que, visto así, ambos cuentos se relacionan con “La escritura del dios”, pero ya lo veremos más ampliamente en el análisis.

EC parte de este cuento como una propuesta que se opone al aleph. Los objetos se oponen para ella, porque a través el aleph se puede ver el universo y en cambio el zahir constituye una obsesión que sólo permite “verlo a él”:

Si el aleph permite verlo todo, el zahir se transforma en lo único pensable y obsesiona hasta el insomnio y la locura. (EC, p.266). Ella se suma a los críticos que anteriormente mencionaba, que emprenden el análisis de este cuento, partiendo de "El Aleph". En páginas anteriores de su libro sugiere estas visiones antagónicas del mundo que dan los dos objetos, asimismo, con base en su método de análisis, plantea la forma como uno de los cuentos/objeto abre las posibilidades de contemplar el universo y el otro las cierra. En cierta forma la autora tiene razón, pues podemos leer en "El zahir":

El primer testimonio incontrovertido es el del persa Lutf Ali Azur. En las puntales páginas de la enciclopedia biográfica titulada Templo de Fuego, ese polígrafo y derviche ha narrado que 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 a lo más profundo del mar, para que los hombres no se olvidaran del universo. (AL, OC, p. 593).

Aleph es, en cambio para ella, lo más cercano a la creación poética y a la perfección. Esto que ella llama "la visión alephica" abre una gama de posibilidades al hombre para encontrarse con el universo. En tanto que zahir propende a la obsesión y obstruye cualquier acto relacionado con la creación, porque el individuo no puede pensar en otra cosa que no sea el objeto.

Vemos entonces que, ya sea por analogía u oposición, el análisis de este cuento se encuentra ligado a la presencia de "El Aleph". EC no descuida, sin embargo, el carácter independiente de "El zahir" como un cuento que se pueda leer sin la presencia del otro. Hace una reflexión respecto a la forma como se va transformando el objeto frente al narrador y pasa "de un objeto, a una imagen mental y después una obsesión". La transformación del objeto zahir, moneda en un recuerdo, para ella constituye la estructura binaria del texto, porque se supone que cuando el personaje Borges se deshace de la moneda, ésta pasa a ser parte de su recuerdo para luego convertirse en una obsesión. del objeto con relación a la conducta que asume el personaje. Ella descuida sin embargo, el hecho de que el personaje esté ambiguamente obsesionado con la imagen de Teodelina Villar. Para mí esto es muy importante porque considero que, a la muerte de ésta, el personaje busca, de manera inconsciente, otras formas de practicar la obsesión. Digo de manera inconsciente, porque no hay premeditación, esto le quitaría lo enigmático y la espontaneidad al relato.

EC advierte la importancia de que en la parte medular del relato, cuando el objeto ya se estacionó en la vida del personaje, éste se da a la tarea de escribir un relato fantástico. Piensa que es una forma de luchar contra la obsesión enfermiza que produce la moneda: "Vemos que la creación tiene una función específica: permite al hombre olvidar sus obsesiones, sus insomnios y, en fin sus desdichas." (EC, P.268). Pero reflexiona que esta propensión al relato no es sólo escribir un cuento sobre otro cuento, en su afán de amalgamar toda la obra cuentística de Borges, establece una relación entre este relato creado dentro de "El zahir" con "La casa de Asterión", afirmando que en ambos casos los personajes viven alejados en un encierro y esperan la espada que cortará su vida, incluso, el hecho de que los dos tengan su origen en la mitología, refuerza para ella la homología. Así, a partir de una secuencia lógica, que parte de su primera premisa de que "el alivia las obsesiones", su razonamiento apunta a que, de la misma manera que el personaje Borges crea un relato fantástico para olvidarse del zahir, el cuento real, "La casa de Asterión", "cumple idéntica función para liberar al hombre Borges". De esta manera, para ella resulta sencillo convertir al Minotauro y al asceta Fafnir en un solo personaje, lo que trae como consecuencia la fusión de Borges personaje y Borges hombre.

No se puede descartar esta teoría porque cumple con los propósitos que plantea el método de análisis propuesto por esta autora, no obstante, y en prestigio del cuento, debo decir que tiene otros alcances que pasan desapercibidos a la autora porque, como he mencionado anteriormente, ella se abraza de todas las posibilidades que ofrece el cuento a su teoría. Por ejemplo, para mí, la creación de un relato dentro del relato, es un ejercicio que viene realizando Borges en toda su obra cuentística, y en este relato sólo constituye una de las tantas formas de apararse del objeto/zahir, porque incluso ni siquiera se plantea como alternativa que busque el personaje. Primero recibe la moneda y cuando ésta le provoca cierto mareo que pudiera entenderse como un principio de persecución, él piensa en diferentes monedas:

Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en los dracmas de la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Efeso; en las claras monedas del hechicero de las 1001 Noches, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florin irreversible de Leopold Bloom; en el uis cuya efigie

delató, cerca de Varennes al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño, el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia. (Al., OC, p.591).

Como se puede apreciar, ocuparse de otras monedas cuya importancia en la historia y en la cultura es irrefutable (y además que son accesibles al personaje por su vasta cultura) le permiten dilucidar que no hay ninguna razón para pensar tanto en la moneda que le dieron de cambio cuando compró una caña, aunque esta moneda (zahir) esté relacionada con la muerte de la mujer y con su embriaguez perentoria. Además él hace la reflexión e que “nada hay menos material que el dinero”. Piensa en que el dinero por sí solo carece de existencia, pues ésta se subordina a lo que se puede hacer con él: “ya que cualquier moneda (una moneda de veinte centavos digamos) es, en rigor, un repertorio de futuros posibles.” Finalmente, al día siguiente el personaje resuelve que “había estado ebrio” resuelve también deshacerse de la moneda. Debemos notar que hasta ese momento, si bien la moneda se plantea como una amenaza, aún no se constituye como una obsesión. El personaje se deshace de la moneda e inmediatamente, en el siguiente párrafo dice que “Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico”, EC relaciona fines de Junio con seis de junio (fecha en que muere Teodelina y en que Borges recibe el zahir) para suponer que ya estaba incubada la obsesión y que la tarea de elaborar un relato fantástico es una forma de curarse de ésta. Sin embargo, en la secuencia narrativa no se plantea así.

En cuanto a la personalidad y el papel protagónico de Teodelina Villar, EC la relaciona primero con Beatriz Viterbo en tanto se manifiesta en ambas, en contraste con su belleza, cierta flojedad de pensamiento o de inteligencia; en Teodelina dice estolidez, que quiere decir estupidez, en Beatriz afirma que había en ella “una graciosa torpeza al caminar”. Para esta autora el hecho de que el narrador Borges haga patente que está enamorado de Teodelina, descansa en la propia confesión de éste, subordinándolo al “esnobismo”; sólo que aquí yo advierto que más allá de la ironía, Borges deja en claro que este enamoramiento es, además de superficial, gremial, pues no pasa desapercibido el hecho de que él califique el esnobismo como “la más sincera de las pasiones argentinas”. Esto se debe también a que, a diferencia de Beatriz Viterbo, Teodelina era una mujer “pública”, en el mejor sentido de la palabra; estaba a la vista de todos y su vocación profesional de ser

bella, la obligaba a adoptar posturas y actitudes en que se sacrificaba, incluso se borraba su persona. Para EC Teodelina, por sus características representa un zahir. Es evidente que la autora lo maneja en una categoría menor (no solamente opuesto) a aleph, pues para ella:

Buscar lo absoluto en lo momentáneo es hacer de cada perspectiva, de cada hecho singular, un dogma fijo. Teodelina iba de fijación en fijación, ensayando continuas metamorfosis para huir de sí misma. Esto significa que la afirmación de la propia identidad (el "sí misma"), podría haber hecho de Teodelina un ser más valioso, una totalidad significativa, es decir, un ser integrado y total, o sea, un aleph. En vida, tal vez, hubiera podido completarse y por eso el autor, que quiere mostrar a través de su figura un perfecto zahir, presenta su cadáver. Teodelina fue un zahir o una suma de zahires, es decir, de "perspectivizaciones" momentáneas y nunca pudo ser una totalidad simultánea. De ahí que su cadáver recupera una sumatoria de rasgos sin integración posible.⁹⁹

Es evidente que la apreciación de EC se debe, por una parte a la idea de centrar su teoría de opuestos en la concepción de zahir, relacionando a la mujer con la moneda, sólo en el sentido obsesivo que tiende a cegar la creación. Por otra parte, la autora ignora o parece ignorar la imagen pública y farandulesca que representa Teodelina. Este tipo de mujeres no están hechas para reivindicarse ni para ser "más valiosas" en el sentido espiritual, que es como lo apunta la autora. Su vocación es de un deslumbramiento momentáneo, de una belleza profesional, pero fugaz y de una serie de actitudes superficiales y casi estúpidas que contrastan con su belleza y refuerzan la imagen oximorónica que proyecta el autor. Considero que para Borges, este tipo de dibujo constituía un placer, pues, a decir de algunos de sus críticos, él, con esta actitud, se vengaba de algunos desdenes amorosos que le propinaban algunas mujeres célebres.

La relación que hace EC entre el zahir y la imagen de Teodelina, tiene pertinencia en las constantes metamorfosis y en la forma como ambos pasan de una estado a otro y de una mano a otra. Creo, en todo caso que ambas son "pequeñas obsesiones" que van creciendo en la vida del personaje y que éste las hace extensivas a otros para disimular su patología. Aquí la diferencia es notoria, pues la imagen de Teodelina, que como ya lo he mencionado, pertenece a la farándula, está sujeta a un tiempo, a un momento, que son dictados, primero por la moda y luego por la juventud (ella se retira porque no quiere competir con chicuelas insustanciales). En cambio la moneda sufre diferentes transformaciones de acuerdo a la

⁹⁹ ob. cit. p. 271

historia y a la cultura en que encuentre. Yo creo que aquí se explican las connotaciones que da el narrador al principio. Los destinos de ambos fetiches se encuentran ligados y, sobre todo temporalmente fijos en la vida del narrador, sólo que el de la mujer sirve como pretexto y la moneda parece un fin. Sin olvidar que, al principio la moneda puede constituir un medio para olvidar a la mujer.

“La escritura del dios”, (1949). Este relato, muy parecido a “El Aleph” y “El zahir”, pues plantea la posibilidad de encuadra la imagen del universo en un objeto, es, o parece ser, una continuación de los ya mencionados. Para EC, aunque se homologa con algunos cuentos, también se opone a otros. Uno de los cuentos, que le serían antagónicos es “Funes el memorioso”. Ella afirma que la oposición se maneja en los personajes Funes (“una especie de monstruo”) representa el fracaso de la inteligencia frente a El mago Tzinacán, que proyecta el triunfo de la inteligencia. Los opuestos serían también, “memoria contra raciocinio”. Independientemente de que esta afirmación se preste para una polémica, es evidente que, en “Funes el memorioso”, de pronto el lector se percata de que en realidad no se puede hacer mucho con la memoria en ausencia de la inteligencia o de la creatividad. EC lo maneja como “la memoria separada del pensamiento”, de ahí hace el planteamiento de que es “el fracaso de la inteligencia”, mientras que en “La escritura del dios”, es “el triunfo de la inteligencia”, aunque, advierte que es una primera instancia, pues el relato para ella apunta a la conjunción de la “divinidad y el universo”. Quiero entender esto, como la unión entre el dios y su creación, que es el personaje Tzinacán. Asimismo, que esta unión se personaliza en el momento en que el protagonista accede a la verdad. Pensemos en un mago todopoderoso y suficiente, que por circunstancias de la guerra se ve postrado ante el conquistador; enceldado, humillado, inmovilizado y abandonado, atina, como algunos de los personajes de Borges, a la reflexión y a la búsqueda de Dios o de una razón superior (algunos de los personajes acceden al sueño, Tzinacán no es la excepción). Puede ser, como el caso de Benjamín Otálora, que se ilumine con la verdad porque va a morir. EC lo ve así:

La toma de conciencia de la identidad, de la condición real en que vive, es el hecho que posibilita el éxito de la inteligencia. Sólo adquiriendo clara conciencia de los propios límites, de la condición finita y degradada de su ser, Tzinacán accede a la verdad. Sólo una vez aceptada su condición de prisionero, una vez abolida su omnipotencia, desde la posición más humilde, puede unirse a la divinidad.¹⁰⁰

¹⁰⁰ ob. cit. p. 279

Además de la reflexión, ella plantea la humildad y el conocimiento de las condiciones en que se encuentra. Abolir la omnipotencia es también descartar el pasado; hacer a un lado cualquier tiempo que no sea el que se está viviendo y una especie de purificación que lo haga merecedor al encuentro con la divinidad. Sin embargo, como ella maneja los contrastes en el relato, estos juicios podrían ser débiles, pues la humildad que manifiesta el personaje por su condición de prisionero, es totalmente opuesta a la actitud de éste cuando se siente capaz de descifrar la escritura. EC advierte que le produce al personaje una angustia. Es evidente que hay una contradicción y también lo es que el personaje no la ignora, pero ella simplemente la ata al carro de los opuestos, porque en apariencia parece inexplicable. Yo creo que él está saliendo de su cuerpo, como en los procesos místicos, él está abandonado o siendo abandonado por los sentidos; en adelante serán otras las formas, que no los sentidos, las que lo pongan en contacto con el exterior, sin descontar que ahí está la divinidad. Exactamente después del párrafo que cita la autora en donde los granos de arena se multiplican en los sueños y el protagonista, preso de la confusión ignora que despertó a otro sueño, podemos leer:

Un hombre se confunde, gradualmente con la forma de su destino; el 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.

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. (Al. OC., p.598)

El párrafo es más amplio, pero hasta aquí podemos observar que el prisionero se encuentra en una transición para la cual es necesario que renuncie a sus malestares, a su inconformidad, a sus sueños de fuga y a todo lo que pueda representar un nexo con la realidad. Al despedirse de su cuerpo, ignora incluso que está en una prisión. Como afirma EC, estas imágenes son totalmente opuestas a las que nos muestra al principio del relato, por lo tanto, podemos comprender que el prisionero asume su realidad, aunque lo que está viendo, "ya no forma parte de la realidad", sino de una iluminación. Ella lo maneja como el

que Tzinacán “acepte una realidad que es irreversible”. Yo no estoy de acuerdo, porque parecería que el personaje se resigna a padecer porque no hay otro remedio. Considero que el prisionero cambia sus sueños de libertad y de grandeza, incluso su vida, (deviene en la humildad) por la posibilidad de descifra la escritura el dios. El sabe que todo lo que ha visto lo hace tan poderoso que podría tronchar la prisión y acabar con su cautiverio. Sin embargo no lo hace porque ya no le interesa, ha pasado a otra fase en donde la vida y todo lo que se relaciona con ella, carece de importancia. El incluso se ha olvidado de sí mismo:

“...Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.” (Al., OC, p. 599). Más adelante, casi en la conclusión del cuento: “Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardiente designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él” (Ib. Id.).

Hay un juego en Borges que nos obliga a manejar relatos como éste en la ambigüedad, pues por una parte podemos pensar como hasta el momento se ha manejado en el análisis de EC, que el personaje alcanza la sublimación en la medida en que asume su realidad, pero también podemos atribuir a que esta situación ya estaba escrita en su destino y que él la presintió, por ello se sometió a un proceso de “autohumillación”.

“El Aleph” (1945). Es este quizás el cuento más famoso que escribió Jorge Luis Borges, por lo menos es el que más atención ha recibido por parte de la crítica y el que ha merecido los análisis más diversos, que van desde la perspectiva eminentemente biográfica, hasta la lectura secreta basada en los textos cabalísticos. En el análisis que hace EC lo ubica como el principio y el fin del volumen. Por una parte, aleph, como se ha dicho, es la primera letra del alfabeto hebreo; por otra, es la que cierra el texto que lleva este nombre. Para EC, uno de los puntos fundamentales del cuento es el poema en prosa en que se describe el aleph:

“La trama de la narración incluye un poema en prosa que es tal vez una de las páginas más memorables que haya escrito Borges : la descripción del aleph, el punto del espacio que contiene todos los puntos , la visión del <inconcebible universo>.” (EC, p. 286). Es indudable que para ella, este momento es el más sublime del cuento, por eso afirma posteriormente que el primer obstáculo que se nos presenta al analizar el cuento, es la forma cómo se pueden justificar las dieciocho páginas de la narración, “ante las dos muy

breves donde el poeta describe su visión del aleph, y además cómo ponerlas en relación.” Ella piensa que si se encuentra la justificación de esas páginas, resulta más fácil entender el cuento. Pero sin olvidar que estas dos páginas representan el núcleo de la narración.

Yo considero que es un juicio muy apresurado, pienso que el cuento es una amalgama y que puede tener varias lecturas, cada una fundamentada en algunas de las partes o en la conjunción de éstas. Precisamente por eso este cuento es de los más controvertidos de Borges. Hemos visto, a lo largo de este trabajo, otros análisis que se han hecho de este cuento. Son innumerables los comentarios que ha merecido este cuento, pero es imposible llevarlos a un terreno de consenso. Por eso es más factible centrar su importancia en las dos páginas que menciona EC, pues para ella el relato adquiere importancia cuando Borges recibe la llamada telefónica en que Daneri le anuncia la existencia del aleph. Lo que ella llama “el punto de fractura de las dos partes”, es cuando el narrador afirma que “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor.” (AI, OC, p. 624). Ella considera que el objetivo principal del cuento es mostrar el universo a través el aleph, en contraposición de los intentos: “Canto Augural” de Carlos Argentino (1.^a parte) y el poema en prosa que el narrador-protagonista Borges, también escritor, nos hace leer como parte de su narración (2a parte) porque ella afirma que “A partir de ahí se comprenderá la minuciosidad con que se describen los hábitos poéticos de Carlos Argentino y su poema que –después sabremos- se ha inspirado vanamente en el Aleph” (EC, p. 287). Sin embargo, esta afirmación invalidaría todos los juicios que hace el narrador desde que Carlos Argentino lee los primeros cuartetos y que contrastan radicalmente con la opinión que de ellos tiene el poeta:

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros (AI, OC, p.621).

Si bien es cierto que Daneri tiene en muy alta estima su poesía y juzga que, como el aleph, es una ventana al universo, resulta muy evidente que, desde el principio, Borges/narrador se burla, no sólo ésta, sino de la forma cómo la exalta el poeta.

Para EC, por otra parte, es importante toda la historia de Beatriz Viterbo, pues ella constituye “el objeto idealizado del amor de Borges”, esto justifica que el cuento se prolongue a través e los aniversarios en que éste asistía a acompañar al padre y a Carlos Argentino, y en los cuales hay un acercamiento a través de las confidencias poéticas que el primo hace al narrador. Ella encuentra cierta analogía en la comparación que hace Borges, del poema de Carlos Argentino, con el Polyolbion de Michael Drayton, asimismo, de este autor inglés, en oposición con Shakespeare:

Carlos Argentino Daneri → Michael Drayton

Canto Augural → Polyolbion

Borges ==→ Shakespeare

Hay una dedicada intención de la autora por establecer la relación entre dos autores contemporáneos, de la misma nacionalidad, pero cuya suerte histórica es totalmente diferente: Shakespeare y Drayton, asimismo, de relacionar estas personalidades inglesas con las argentinas que protagonizan el cuento: Borges y Carlos Argentino. En ambos casos se presume una distancia abismal, sólo que en el primero la historia se ha encargado de mostrarla, mientras que en el segundo, está por verse:

Si Michel Drayton y Shakespeare vivieron en el mismo mundo, si tuvieron igual oportunidad de contemplar el universo desde el mismo ángulo, entre el Polyolbion y Macbeth hay un abismo. También un abismo separa el “Canto Augural” del poema de Borges, aunque ambos autores hubieran visto “cada cosa desde los puntos del universo”. Así como el significante Drayton remite a Shakespeare sin nombrarlo, el “Canto Augural” y Carlos Argentino remiten a Borges, autor real, que nos ofrece su visión real del aleph sin inventar razones para ser admirado, con autenticidad, con esfuerzo, debatiéndose en su desesperación de escritor.¹⁰¹

Aquí la autora aprovecha para mostrar la forma en que Borges apunta, a través de una exposición de personajes opuestos, su visión de la realidad.

Sin embargo, aunque el narrador nos muestre estas diferencias tan radicales, tanto en los ingleses como en los argentinos, ella afirma, fundamentada en su teoría de “la coincidencia de los opuestos”, que Carlos Argentino Daneri es una parte del Borges escritor, el autor de El Aleph. Ella se basa, como otros autores ya lo han hecho, en las coincidencias contextuales: Borges empleado de la biblioteca Miguel Cané, que no es precisamente una de las más importantes en Buenos Aires; los rasgos físicos de Argentino son parecidos a los

¹⁰¹ ob. cit. p. 290.

de Borges real y la erudición libresca, así como la presunta pedantería del poeta, EC los remite a la juventud ultraísta del Borges real. De esta forma considera (se pregunta) si no será esta una autocrítica de Borges.

Con respecto a Beatriz Viterbo, a quien la crítica no ha escatimado en relacionar con la Beatriz Potinari de Dante, EC conviene en que es la mujer “idealizada por el amor”, sin embargo advierte que todas las analogías que se realicen entre el texto de Borges y el de Dante, deben estar al servicio de comprender más profundamente el primero, y no como una forma de mostrar la erudición del autor o de la crítica. A partir de la voz narrativa, en que se maneja a Beatriz como el amor inalcanzable (“mi vana devoción la había exasperado”) y con cuya muerte el narrador pretende cerrar una etapa de humillación: “muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación” (AI, OC, p.617), EC plantea que esta mujer idealizada casi inefable, vista a través del aleph, en una Beatriz real: “prostituida y corrupta”. Esta visión se debe, no a que Beatriz se transforme después de muerta, sino a que el aleph, que permite una visión simultánea, deja ver a la mujer desde todos los ángulos. Para EC Beatriz tiene mayor importancia de la que le ha dado la crítica en general, que la mayoría de las veces la coloca, sino como una pretexto, como una especie de evocación con tinte romántico o sólo como parte de una referencia.

La función de Beatriz en el relato es fundamental. Ella es la portadora de la *verdad*, objeto último del conocimiento. Su presencia es el único elemento de la primera parte el texto que incluye el poema en la segunda parte, donde se describe la visión alephica. Borges iba a la casa de Carlos Argentino, que había sido también la morada de Beatriz, en pos del recuerdo melancólico de la desdeñosa mujer. Su búsqueda pues, se sintetiza en Beatriz y sólo para realimentar su recuerdo soporta la poesía de Carlos Argentino. Pero finalmente debe descender al sótano para cumplir su propósito, para alcanzar todas las imágenes de Beatriz. Ha de ver a la mujer real y verdadera porque es completa, total.¹⁰²

Es muy clara la referencia y los cambios que sufre el personaje en la visión de Beatriz; hay incluso una transformación en la mujer que se describe en la primera página y la que nos muestra antes de entrar al sótano. En la primera se hace énfasis, a partir de una serie de fotografías, de los distintos rostros, (en diferentes tiempos) de la amada. En cambio en la segunda, es una revelación solitaria ante una sola fotografía el narrador repite varias veces el nombre de Beatriz, con diferente adjetivación, con el otro nombre, con el apellido. Todo esto se mueve como parte de la impotencia de sentirse frente a una Beatriz que para él “ya es intemporal”, pero también como una irreverencia ante la muerte.

¹⁰² ob. cit. P. 294

Sin embargo, particularmente, me cuesta mucho trabajo asumir los adjetivos de “corrupta, degradada y prostituida” que le coloca EC, con una connotación quizás de realidad o de crudeza.

La analogía que hace entre la Beatriz de las fotos con la del *Paraíso* de Dante, corresponde a la que Borges ve a través del aleph, y una Beatriz que remotamente estaría representada por Francesca porque:

“La Beatriz del *Paraíso*” y la de las fotografías, la que está en lo alto, es sugestiva e ideal y por lo tanto incompleta; la Beatriz del aleph, en el sótano o la Beatriz diabólica, es verdadera porque es total. Además si Borges sintió que Dante inconscientemente envidiaba la suerte del amante Paolo, tal vez también el Borges del cuento, sin saberlo, tiene celos de su rival que ha podido recibir, al menos, las “cartas obscenas, increíbles, precisas” de Beatriz. Nada dice de esto, pero concibe una venganza: va a hacerle creer a Carlos Argentino que nada ha visto, que el aleph es una proyección de su locura¹⁰³

EC se fundamenta para esta afirmación, más que en el cuento, en un ensayo de Borges que se titula “El encuentro en un sueño”¹⁰⁴, el cual plantea, está muy relacionado con el cuento. Efectivamente, hay frases en el cuento que se repiten en el ensayo, sólo cambian de Dante a Borges, de Viterbo a la Portinari. Las analogías entre el sótano y el Paraíso y el Infierno de Dante también me parecen acertadas; la Beatriz del aleph como “portadora de la verdad” es también una apreciación sostenible, incluso la idea de que el hombre desciende a los terrenos de la humillación para conocer la verdad, es una concepto que se viene repitiendo en varios relatos e Borges. Sin embargo, relacionar los celos que “pudo tener Dante” hacia Paolo con los que se sugiere tuvo Borges/narrador hacia Carlos Argentino, me parece muy endeble. Agregar a esto, que en ello se cifre la venganza del narrador, es una propuesta todavía más débil. Al respecto Juan García Ponce ha dicho:

...La estupidez es tal que Borges concibe de inmediato su venganza: fingirá que no ha visto nada y que Carlos Argentino está loco. Sin embargo esa venganza oculta otra imagen invertida de la realidad. El Aleph de Carlos Argentino, fingirá Borges, no existe; pero el Aleph de Borges tampoco existe para Jorge Luis Borges más que como literatura, y esa literatura es la única verdad a nuestro alcance, pero todo lo contamina

¹⁰³ Ib. Id.

¹⁰⁴ Se publicó en *La Nación*, en octubre 3, (1948); es parte del prólogo que hizo Borges *La Divina Comedia* (1949) y apareció en *Otras inquisiciones* (1952), pero fue suprimido en las ediciones posteriores y reapareció en *Nueve ensayos dantescos* (1982).

de falsedad. En el campo de lo "real", después de su conocimiento del Aleph, al abandonar la casa de Carlos Argentino Daneri, cuando ya lo ha abrazado cariñosamente y le ha repetido con malvada conmiseración que "el campo y la serenidad son los dos grandes remedios", Borges, quien entre la infinita visión de todas las cosas acaba de ver en el Aleph "la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo..."¹⁶⁵

Al parecer, las rivalidades y los celos que siente Borges/narrador hacia Carlos Argentino, se debaten entre la cercanía de éste con Beatriz y con la capacidad de "creador". Si Borges aprovecha casi todo el relato para burlarse de él, debemos asumir que lo hace en los dos aspectos. Acaso Borges piense que el acercamiento que tuvo hacia Beatriz, es tan fatuo como el que tiene a la poesía. Aquí lo incuestionable es que, en el plano real la presunción de Carlos Argentino tiene fundamento. Finalmente él obtiene el segundo Premio Nacional de Literatura, mientras que *Los naipes el tahúr*, no figura. Este acontecimiento, aunque sea desdeñado por el autor y por los lectores; aunque se asuma como una visión convencional del valor de la obra literaria, tiene el prestigio que le da la realidad, como lo tiene el hecho de que Carlos Argentino haya estado siempre más cerca de Beatriz Elena Viterbo.

Otras elucubraciones que se hacen respecto a los símbolos que se mueven en este prodigioso cuento, apuntan a las oposiciones entre aleph y zahir, uno como la visión constructora y el otro como una visión destructora:

Aleph y Zahir son dos formas concebibles de la comprensión de la realidad: visión trascendente y perspectiva significativa. Pero la comprensión que proporciona el Zahir es incompleta y, por lo tanto, falsa: por esta vía puede llegar a ser dogmática. La verdad, entonces, sólo se da a través de la visión alephica, simultánea y total. (EC, p. 298).

No obstante, casi al final ella afirma que aleph y zahir no son estrictamente antagónicos, sino que son "los extremos de una serie que supone infinitas posibilidades combinatorias", como si estableciéramos una relación entre las letras del alfabeto, de la *a* a la *z*, y, a través de ésta, encontraríamos las infinitas posibilidades de combinación, primero de letras y posteriormente de palabras.

Para EC es importante que Borges haya puesto la *z* en los apellidos de quienes quieren destruir la casa en donde se encuentra el aleph, (Zunino y Zungri) así como la del célebre abogado (Zunni) porque son las letras de zahir y con ellos concluye la existencia del aleph.

¹⁶⁵ Juan García Ponce *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, pp 30-31

Asimismo, ella, como otros críticos, plantea también la existencia de dos alephs, uno el de la calle Garay, que es el falso y otro verdadero que encuentra el personaje Borges:

Si el Aleph de la calle Garay fuera verdadero y persistiera, sería posible la poesía; por eso la casa del Aleph es finalmente destruida.

El poeta ha de ir siempre persiguiendo otro aleph, el verdadero, dudando siempre de haber dicho la verdad definitiva, de haber escrito el mejor poema. Por eso, el verdadero aleph es invisible y está en lo íntimo de la piedra pero aguzando los sentidos se puede percibir su rumor.¹⁰⁶

Sólo que aquí tendríamos que dar un salto mortal de la ficción a la realidad, que si bien no resulta extraño en la narrativa de Borges, si nos comprometería a inferir que el verdadero aleph se encuentra dentro del cuento, digamos en la parte en que se describe la visión del sótano y en que ésta se ha transformado en palabras “sucesivas” que humildemente pretenden dar cuenta de una visión simultánea. Entonces debemos asumir que el verdadero aleph es el texto literario, como una proyección del universo, pero que no le está dado a cualquiera, sólo a los iniciados, pues forma parte de un proceso místico que Borges explica así:

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparte; ¿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 alguna manera 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 tienen con el Aleph.) Quizás los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. (AI, OC, pp. 624-625).

Como en los procesos místicos, el hecho de que el poeta alcance la sublimación, implica la pérdida de los sentidos, la renuncia a todo aquello que pueda constituir un nexo con la razón, porque está asistiendo a un proceso de sublimación; el alma es incorpórea y etérea. Sin embargo, resulta paradójico que el poeta, en el regreso a la realidad, tenga que contar su experiencia y para esto deba valerse de una serie de recursos que se encuentran inscritos en el lenguaje, aunque el poeta siempre, como en este caso, va a desconfiar en que lo que está contando, “esté contaminado por la realidad” y por lo tanto sea muy lejano a lo que vivió.

¹⁰⁶ Estela Cédola, ob. cit. p.300

Sabemos que no es la primera vez en que Borges nos ubica en el caos visual, en donde el que está viendo se encuentra limitado por los alcances de la vista. Sólo que, a diferencia de otros cuentos en que el escritor nos obsequia con descripciones de ésta naturaleza, pensemos por ejemplo, en “El espejo de tinta” (*Historia universal de la infamia*), en “El Aleph” EC plantea que el verdadero aleph no es un objeto especular, y por lo tanto no aspira a reflejar la realidad. Es más bien “una construcción del espíritu”, por eso es invisible. Sólo le estaría permitido conocerlo al poeta y, en ese momento de sublimación porque: “El poeta que vive en la sucesión temporal y es mortal, sólo accede, como el místico, por breves instantes a la vivencia de la simultaneidad temporal –que es la Eternidad- y de la totalidad empírica.” (EC, p. 301). EC justifica que ambos escritores (Carlos Argentino y Borges) tengan acceso al aleph, porque considera que “se les dan las mismas posibilidades para contemplar el universo”, pero no todos lo comprenden y menos saben transmitirlo. En el momento la gloria es para Carlos Argentino, pero sólo el tiempo juzgará la calidad de cada obra, como parece constatarlo (otra vez) la distancia que hay entre Shakespeare y Michel Drayton; entre el *Polyolbion* y *Macbeth*.

Esta reflexión nos lleva a pensar que si *El aleph* es un libro, a través del cual se puede contemplar el universo, éste nos puede dar una imagen ilusoria o ficcional, de la realidad, pero no del libro en cuestión, que tiene su propia realidad, como ha afirmado Maurice Blanchot:

Borges, hombre esencialmente literario (lo cual significa que está siempre dispuesto a comprender según el modo según el modo de comprensión que autoriza la literatura), se enfrenta a la mala eternidad y a la mala infinitud, tal vez las únicas que podamos experimentar, hasta ese glorioso voltearse que es el éxtasis. Para él, en principio, el libro es el mundo y el mundo es un libro. He aquí lo que debería tranquilizarlo sobre el sentido del universo, porque pueden tenerse dudas respecto a la razón del universo, pero el libro que hacemos, y en especial, esos libros de ficción diestramente organizados, como problemas perfectamente oscuros a los cuales convienen soluciones perfectamente claras, tales novelas policiacas, sabemos que están compenetrados de inteligencia y animados por es poder de disposición que es el espíritu. Pero si el mundo es un libro, todo libro es el mundo, y son terribles las consecuencias que resulten de esa inocente tautología.¹⁰⁷

Podemos descreer en que en “El Aleph” haya un planteamiento de que el aleph sea un libro, pues el que escribió Carlos Argentino está fundamentado en la visión de un aleph

¹⁰⁷ Maurice Blanchot, “El infinito literario: *El Aleph*”, en *El libro que vendrá*, p.110

falso, además el narrador Borges, en todo momento le niega mérito alguno y, por si todo esto fuera poco, lo compara con el *Polyobion*, afirmando que éste “es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino” (AI, OC, p. 620), y nos dice que fue desarticulado para su publicación porque: “la Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de <trozos argentinos>.” (AI, OC, p.626). Al final del cuento, incluso el narrador plantea que “hay o hubo otro aleph” y que el de la calle de Garay es falso y para fundamentar su afirmación nos lleva a la consideración de un manuscrito descubierto por Pedro Henríquez Ureña en 1942, en el que nos remite a una vasta bibliografía en la que se habla no de uno, sino de varios alephs y nos obliga a preguntarnos si alguno de ellos será el verdadero, pero nos desanima con la afirmación que pone en boca del investigador dominicano acerca de que todos los supuestos alephs son falsos, además de que “son meros instrumentos de óptica” (AI. OC. p. 627).

Finalmente, plantea que “El Aleph” va a cerrar una etapa en la vida de Borges cuentista, esa época en que escribe cuentos que tienden a confundirse con el ensayo. Considera que este cuento inaugura una nueva aventura en la vida del escritor en que va a dejar el relato hermético para “ir al encuentro de una escritura más clásica, más personal, más despojada, menos ambiciosa.” (EC, p. 291). Apoya su tesis que se cifra en afirmar una supuesta sencillez de Borges en sus libros posteriores, en el prólogo que éste hace para *El informe de Brodie* (1970), sólo que hay varias afirmaciones que hace Borges en ese prólogo y yo ignoro a cuál se refiere la autora. Él dice al principio que: “...alguna vez pensé que lo que ha concebido y ejecutado un muchacho genial, puede ser imitado sin inmodestia por un hombre en los lindes de la vejez, que conoce el oficio. El fruto de esa reflexión es este volumen.” (IB, OC, p.1021). Más adelante: “No aspiro a ser Esópo. Mis cuentos, como los de La Mil y Una Noches, quieren distraer y conmover y no persuadir.” (Ib. Id). En la siguiente página: “Fuera del texto que da el nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura de hoy en boga.” (IB, OC, p.1022). Y concluye:

He renunciado a las sorpresas de un estilo barroco; también a las que quiere deparar un final imprevisto. He preferido, en suma, la preparación de una expectativa, o la de un asombro. Durante muchos años creí que me

sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz. (Ib. Id.).

Efectivamente, cualquiera de estas afirmaciones serviría para fundamentar la afirmación de EC que nos señala la metamorfosis del escritor, pues en ellas y en general, en todo el prólogo se muestra la idea de hacer llegar, a través de la humildad, una serie de relatos relacionados con la realidad, no la del momento en que se escriben, sino la de fines del XIX y principios del XX. Debo señalar que cinco años después, Borges publicaría otro libro de cuentos, *El libro de arena* (1975), un volumen, no casualmente, de trece cuentos, algunos de ellos de corte fantástico, otros realistas, pero en todos, reaparecen las obsesiones del escritor que se hicieron presentes desde 1935 en que publicara la *Historia universal de la infamia*. Esto permite ver que en realidad la carrera cuentística de Borges, como la que reúne su poesía, se encuentra marcada por la imagen del palimpsesto; imágenes, reflejos, obsesiones, alusiones al infinito, espejos, laberintos, etc., que vienen reapareciendo en distintos momentos de su vida, y que él se ha dado a la tarea de hacerlos literatura, pues son inherentes a su vocación artística y, creo que debemos asumir, que el ejercicio literario le ha servido a Borges para exorcizar esas "obsesiones" que lo han perseguido desde siempre.

Sólo así podemos entender que su carrera cuentística que, aparentemente se vio interrumpida cuando perdió, casi en su totalidad, la vista, nunca en realidad se detuvo. Asimismo, que sus obsesiones en este renglón, siempre estuvieron presentes. Si bien es cierto que no volvieron a verse relatos de la estatura de los que conforman *Ficciones* y *El Aleph*, no creo que sea por la razón que aduce EC.

CONCLUSIONES

El libro de Estela Cédola, publicado casi treinta años después del de Ana María Barrenechea, nos presenta (quizás en gran parte por eso) un panorama más amplio en torno a la obra de Borges. Aunque se ocupe sólo de un libro de cuentos, la autora no desestima el resto de la obra y no duda en acudir a ella, como ya hemos apuntado, para fundamentar sus hipótesis. Independientemente de que el método que Cédola utiliza sea el más adecuado para analizar la obra de Borges (creo que a fuerza de utilizar tantos y tan novedosos métodos de análisis, el lector normal debería aprender a prescindir de ellos), lo que yo considero más valioso de este libro, es que nos permite dialogar con gran parte de la crítica

que se ha ocupado de Borges; un diálogo, por lo demás, alentador y eficaz, en donde se vierten las premisas sustantivas de cada uno de los críticos para luego plantear sus objeciones y sus limitaciones; en donde se puede advertir plenamente que en ocasiones leemos un texto de manera maniquea, sólo para que su lectura sirva a los fines que nos llevaron a él. O, para decirlo en términos más llanos, cuando ya de antemano tenemos las premisas y el texto sirve para justificarlas, como es el caso de Jitrik.

Sin embargo, independientemente de que comulgemos o no con los críticos, de que estemos en desacuerdo con ellos, el libro de Estela Cédola nos plantea que no existe, por adversa que sea, una crítica del todo vacía, pues en cada uno de los estudiosos que ella cita, también pondera sus virtudes y sus aciertos. Una de las pruebas más irrefutables respecto a que los métodos sólo deben servir para abrirnos las puertas de la obra literaria, sería que este libro plantea premisas casi opuestas al libro de Ana María Barrenechea. Sin embargo, ambos constituyen dos instrumentos eficaces para conocer y conocernos al interior de la obra de Borges.

Es probable que el lector de este estudio vea con cierta frecuencia que la teoría de la autora es rebasada por la práctica cuentística que se manifiesta en *EL Aleph*, no obstante, es innegable que el trabajo es meticuloso, las fuentes en que se apoya sólidas y sus juicios acertados. Aun cuando no estemos de acuerdo con el método utilizado por la autora, debemos reconocer que a través de este libro, podemos leer de otra forma los cuentos de Borges.

CAPÍTULO V

LECTOR PERSEGUIDO

Aunque Jorge Luis Borges es un escritor cosmopolita, en su obra narrativa abundan las historias regionalistas que nos permitirían ubicarlo dentro de la corriente denominada criollismo. No obstante, los criterios clasificatorios son por demás frágiles e inconsistentes, pues muy por encima de que la obra de un escritor va cambiando con el tiempo, debemos tomar en cuenta también el dilema en que se encuentran quienes hacen las clasificaciones, pues hoy obedecen a criterios académicos, mañana a intereses editoriales y, probablemente después, a la expresión literaria. En lo que se refiere a este escritor, hay quienes ni siquiera le otorgan la carta de latinoamericano,¹⁰⁸ pues aducen que la mayor parte de su obra voltea hacia Europa y el Oriente, pero eso no es para alarmarnos, pues cosas semejantes se han dicho de Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Lezama Lima. Pero regresando a las clasificaciones, baste decir que por ejemplo, Seymour Menton incluye a Borges dentro de los narradores “cosmopolitas” y selecciona en su antología¹⁰⁹ “El jardín de senderos que se bifurcan”, que el propio Borges reconoce como un relato policiaco:

“Las siete piezas de este libro no requieren mayor elucidación, la séptima (El jardín de senderos que se bifurcan) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los

¹⁰⁸ En el primer capítulo de un estudio titulado *Borges: una estética del silencio* (1980), Gabriela Massuh, sintetiza el comportamiento de la crítica en torno a la persona y a la obra de Jorge Luis Borges, en él podemos observar las imputaciones que se le hacen al escritor, desde diferentes tribunas, incluso la literaria. Otro libro fundamental que nos ayuda a entender las diferentes posturas de la crítica argentina en torno a la obra de Borges, es el de María Luisa Bastos, titulado *Borges ante la crítica argentina* (1974), que he citado reiteradamente en este trabajo.

¹⁰⁹ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*.

preliminares de un crimen cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo.” (Fi, OC, p.429). Y como un cuento representativo del género policial que, entre otras cosas, buscó trasladar las preocupaciones narrativas del campo a la ciudad, asimismo, ampliar el horizonte de estas preocupaciones hacia tópicos más universales, podemos entender, sin mayor problema que se le coloque en la corriente cosmopolita. Sin embargo, el propio Seymour Menton en su más reciente libro, que abarca parcialmente la narrativa latinoamericana¹¹⁰ ubica a Borges dentro del realismo mágico.

Para un investigador de la talla del escritor norteamericano, las clasificaciones no son producto del juicio espontáneo o de la ocurrencia genial, sino de un estudio minucioso como lo demuestra en este libro. Su tesis, aunque no agradó a muchos, es sostenida y fundamentada, pues se apoya, tanto en las teorías que dieron origen al realismo mágico, como en algunos relatos de Borges, que la crítica había encerrado, sin mayor discusión, en el baúl de los cuentos fantásticos. Para Menton, realismo mágico y relato fantástico se encuentran en polos totalmente opuestos:

Según la visión magicorrealista del mundo, la realidad tiene una cualidad de ensueño que se capta con la presentación de yuxtaposiciones inverosímiles con un estilo muy objetivo, ultrapreciso y aparentemente sencillo. El cuadro, cuento o novela magicorrealista es predominantemente realista con un tema cotidiano, pero contiene un elemento inesperado o improbable que crea un efecto extraño, dejando asombrado al espectador o al lector.

En cambio la literatura (el término “fantástico” no se aplica normalmente a la pintura) de lo fantástico parece conformarse con la definición de fantasía que da el diccionario inglés de Random House: “an imaginative or fanciful work, especially on dealing with supernatural or unnatural events or characters” (“una obra de mucha imaginación o fantasía sobre todo si se trata de sucesos o personajes sobrenaturales o contrarios a la naturaleza.”).¹¹¹

No se pretende discutir el acomodo de Borges dentro de una corriente, simplemente se trata de mostrar que autores como él, son efectivamente, inclasificables. De hecho, todos los grandes escritores los son, no obstante, debemos asumir que los criterios de clasificación van siempre asociados a la voluntad de ordenar una serie de fichas de autores que se manejen a través de una serie de características semejantes. Un momento histórico, un movimiento social, un régimen, etc.

¹¹⁰ Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*.

¹¹¹ ob. cit. pp. 36-37



Por lo demás, existen otros escritores que declaradamente plantean la ubicación de Borges dentro de esta corriente, lo cual no le resta méritos en cuanto a pionero. Menton afirma, por ejemplo que ya en los primeros cuentos de Borges se nota el realismo mágico, pero que los textos más sobresalientes al respecto, aparecieron en la década de los cuarenta, tanto en lo que concierne a la narrativa como al ensayo. Cita “Magias parciales del *Quijote*”, en donde el autor juega a comentar el realismo del *Quijote*, pero a la par “se refiere a la visión del mundo que nos da Joseph Conrad que concuerda con la de Borges y con la de los pintores y literatos mágicorealistas...” (Seymour Menton, Ob. Cit. p.99)

En 1962 apareció en Estados Unidos un libro titulado *Labyrinths*, editado por Donald A. Yeats y James E. Irby, con un prefacio de Andre Maurois, se pensó que éste podría ser el libro representativo del realismo mágico. El libro contenía veintitrés narraciones, todas ellas habían aparecido en dos volúmenes de cuentos : *Ficciones* y *El Aleph*, para algunos críticos, los dos libros más consistentes de Borges en lo que a prosa narrativa se refiere. Además diez ensayos entre los que destacaban “El escritor argentino y la tradición”, “Los precursores de Kafka”, “La esfera de Pascal” y “Una nueva refutación del tiempo”. Casi todos estos ensayos habían sido publicados en *Otras inquisiciones* (1952). Finalmente ocho parábolas: “Infierno I, 32”, “Paraíso, XXXI, 108”, “Ragnarök”, “Parábola de Cervantes y El Quijote”, “El testigo”, “Un problema”, “Borges y yo” y “Everything and Nothing”. Todos estos textos formaban parte de *El hacedor*, a decir de Borges, su libro más personal y quizás el mejor¹¹² y como epílogo, un poema titulado “Elegía” que aparecería en *El otro, el mismo* (1964). La publicación de este libro en la Unión Americana, sumada al hecho de que Borges hubiera compartido con Samuel Becket el premio Formentor, que otorgan las casas editoras más famosas de Europa, le abrían al escritor argentino las puertas al mundo y para muchos lo ponían en contacto con la “civilización”.

Lo más curioso de todo, es que Borges se convertía tentadoramente en una moda descubierta y evidenciada en la Unión Americana. A decir de Woodall, quien hace un juicio muy acertado al respecto, el fenómeno distaba mucho de colocar a Borges en el sitio más representativo de la literatura latinoamericana, y no era por falta de méritos, sino porque se le colocaba como un escritor encasillado en una corriente:

¹¹² Jorge Luis Borges, *Un ensayo autobiográfico*, p. 31

La idea en que se basaba *Labyrinths* había sido tomada de un libro originalmente compilado y publicado en Francia por Roger Caillos en 1953, aunque los *Labyrinthes* en francés eran muy diferentes de la colección inglesa, pues contenían sólo cuatro narraciones. La aparición en traducción inglesa de *Labyrinths* en 1962 (que seguía a la versión inglesa de *Ficciones* publicada en ese mismo año y en honor de Borges o haber ganado el premio Formentor) fue el primer acontecimiento publicitario en la vida de Borges fuera de la Argentina: el libro se vendió bastante bien (a diferencia de *Ficciones*) y comenzó a leerse a ambos lados del Atlántico en la lengua más difundida del mundo. Aunque se trataba tan solo de una miscelánea de Borges y como tal no resultaba representativa de su obra de cuarenta años, *Labyrinths* llegó a ser la piedra de toque de la literatura latinoamericana en la década de 1960, el libro se puso de moda y llegó a ser el texto rector de una escuela que pronto habría de llamarse "realismo mágico" (...)

... Borges se adelantó cronológicamente al realismo mágico y se encuentra fuera de esa corriente tanto por su condición de genuino argentino como por la singularidad de sus innovaciones. Sin embargo, durante toda la década de 1970 se le aclamó como el padre fundador del realismo mágico; pero esto equivalía a confundir su verdadera importancia como autor decididamente argentino que había producido una nueva literatura austera nacida de múltiples tradiciones¹¹³

Aunque la cita es muy amplia, espero que sirva para explicar lo que se opinaba acerca de Borges en la década de los sesenta y su relación con el realismo mágico, asimismo, para constatar que si bien García Márquez y concretamente, *Cien años de soledad* fueron considerados la suma y síntesis de esta corriente en Latinoamérica, no fue por mucho el escritor colombiano, el único precursor, aunque sí el más promovido.

Por otra parte, es muy importante la flexibilidad de la crítica, sobre todo cuando se habla de autores como Borges, cuya obra llena casi tres cuartas partes de un siglo. Sin embargo, debemos asumir que, con todas las variantes que ofrece la narrativa borgeana, es necesario reconocer que los textos regionalistas aparecen a lo largo de toda su obra. "Hombre de la esquina rosada", publicado en *Crítica*, (1933) y que posteriormente formó parte de *Historia universal de la infamia* (1935) sería un ejemplo categórico para clasificar a Borges junto a los escritores regionalistas, aunque se puede aducir que ninguno de los restantes relatos que forman este volumen se desarrolla en América Latina.

No obstante, los cuentos con temática, personajes y escenario provinciano siguen apareciendo en los libros posteriores de Borges. Una prueba irrefutable es "Historia de Rosendo Juárez", que forma parte de *El informe de Brodie* (1970) y que es una especie de

¹¹³ James Woodall, ob. cit. pp. 30-31

continuación nada velada de la historia que se cuenta en el relato aludido anteriormente.. Una explicación por demás elegante y justificada, aunque no muy común y menos convincente en la mentalidad de los cuchilleros.

Amén de esta historia, los compadritos continúan poblando la obra borgeana hasta el último volumen de relatos, que es *El libro de arena* (1975) en donde aparecen cuentos como “Avelino Arredondo” o “La noche de los dones”. En el primero se relata un acontecimiento que data de 1897. No obstante que el personaje, que lleva el mismo nombre del cuento, no es propiamente un compadrito, salvo por la extracción, pues se dice estudia Derecho. Sin embargo, tanto los que le rodean como el ambiente y el tono e incluso el lenguaje del relato, lo son (las circunstancias y los hechos también lo son, diría Borges). Asimismo se ventila en el cuento esa resonancia de la política en las zonas marginales que tanto molestaba a Borges, pero que la abordó, casi siempre con la intención de buscar una extensión entre los matones y los jefes políticos, o por lo menos, de los sicarios utilizados por los políticos, sobre todo en vísperas de elecciones. En el segundo cuento, un hombre septuagenario salta a una discusión de taberna para recordar el momento en que, siendo niño, le fue dado “hacerse hombre”, a través de contemplar la muerte y haber estado con una mujer. Aquí, aunque el escenario, los personajes y la anécdota están ligados al mundo de los orilleros, creo que la preocupación del cuento descansa en una poética de la ficción. Borges, como en gran parte de sus cuentos, inicia con un tema que parece trascendente, pero luego lo desplaza con otro que él considera de mayor importancia, de tal suerte que el primero queda subordinado, como si sólo fuera un pretexto.

Todas estas conjeturas nos conducen a una pregunta por demás interesante pero que para algunos escritores, por ejemplo el propio Borges, resultaría impertinente: ¿cuáles son los relatos más elementales de Borges?. Podemos seleccionar aquellos cuentos planteados desde una sencillez proverbial, aquellos que presumiblemente se puedan comprender en una primera lectura. La lógica nos obligaría a pensar en los primeros, esto es, los se publicaron originalmente en la revista en *Crítica* y que posteriormente aparecieron en el volumen titulado *Historia universal de la infamia*. Esta aseveración la haríamos acaso cobijándonos en la ilusión de que, por ser los primeros, Borges no estaba muy ejercitado en el trabajo narrativo, o que su ambición no iba más allá de contar o, como él afirma, traducir una historia. Sin embargo, por ese camino fracasaríamos porque ningún cuento de Borges

es elemental y menos para él. No obstante, si nos empeñamos en asumirlo de esta manera, estaremos obligados a pensar, más que en una *escritura elemental*, en una *lectura superficial* o, desde un punto de vista casi unívoco, apoyados en una premisa, que bien pudo ser, antes de la investigación y la fundamentación, sólo una creencia, pero que apunta frontalmente a la idea de una escritura que persigue y que posteriormente puede transformarse en una lectura que persigue.

Esta pequeña disertación obliga las preguntas siguientes: ¿De qué manera el lector se encuentra identificado con los problemas que aquejan al personaje y que pudieron ser los que aquejaron al escritor? ¿Cómo es factible que se siente perseguido por ellos?

Estas preguntas son sólo el preludio de una serie de obsesiones que acosan a quien se plantea la tarea de canalizar en la escritura una serie de males que le acosan, asimismo, de la posibilidad de que un lector encuentre también la forma de expiar sus pecados en el ejercicio de la lectura. Esto que se ha denominado, no sin cierta ingenuidad, la escritura y la lectura psicoanalítica y que todavía aterra a muchos.

De algunas de estas inquietudes e interrogantes nació el concepto de “El lector perseguido”, que bien puede ser no el lector que opta por un texto, sino que es seleccionado por éste debido a una serie de características que acusa y que empatan con algún personaje o idea del cuento, que implica también una señal de identidad con el autor del mismo.

Para tratar de contestar estas preguntas pensamos que era conveniente buscar un libro de análisis que apuntara a la personalidad del escritor, por eso este capítulo se apoya en la crítica que se ocupa de Borges, desde una perspectiva psicoanalítica. Concretamente en el estudio que hizo Mary Lusk Friedman en 1990¹¹⁴ (en lo sucesivo MLF).

El libro se divide en cuatro capítulos: I El paradigma borgiano, II Orígenes del paradigma, Historia universal de la infamia, III Orígenes del paradigma: Irrealidad y IV El duelo: ¿catalista del sueño? En este trabajo sólo se abordarán los dos primeros capítulos, primero, por razones de espacio, segundo, porque el tercer y cuarto capítulos del libro de MLF se centran en una justificación de las razones que llevaron a Borges a sumergirse en universos irreales. Básicamente, en las influencias que recibió de sus mentores (Jorge Guillermo Borges y Rafael Canssinos Asséns) y de algunos miembros de su generación

¹¹⁴ Mary Lusk Friedman, *Una morfología de los cuentos de Borges*.

(Brandán Carraffá) ciertamente no desmerecen en cuanto a las formulaciones que hace la autora acerca de la obra borgeana, pero pensamos que la parte sustantiva, esto es, el análisis, se perfila en los dos primeros capítulos.

Ella señala “un subtexto” en la obra narrativa de Borges, a través del cual se plantean una serie de constantes que permiten exhibir un modelo paradigmático reflejado en cuentos que son, en apariencia diversos, pero que, gracias a este común denominador, se pueden conjuntar. Otra vez nos encontramos frente a la infatigable, pero no poco meritoria tarea de explicar la obra de Borges en su conjunto, apuntalando la crítica a partir de una serie de elementos que indistintamente reaparecen en la carrera y en la obra del escritor.

Esta tesis fue de gran ayuda en gran medida, para consolidar los planteamientos de nuestra investigación, sobre todo en lo que se refiere a la visión palimnésica en que se encuentra envuelta la escritura borgeana y que se ha tratado de sostener a lo largo de este trabajo, con base en otros estudios críticos de diferente naturaleza e interés.

Distantes en el tiempo, en sus referencias espaciales y hasta en la calidad de sus protagonistas, los cuentos de Borges exhiben, con base en el paradigma mencionado por MLF, las obsesiones del escritor. La pretensión de este estudio es demostrar cómo en Borges siempre hay una escritura oculta, una historia escondida que se encuentra con base en hacer una serie de investigaciones acerca de los móviles personales que se encuentran apuntalando cada uno de los textos del escritor argentino.

Las tesis sustentadas por MLF, resultan útiles también para demostrar que las inclinaciones o preferencias borgeanas o de cualquier autor, llegan a ser, con el tiempo y una lectura más o menos constante, “inclinaciones de lector”. Por eso se dio a este capítulo el nombre de “El lector perseguido” pues finalmente el texto, entre su multiplicidad de formas, adopta la del espejo que permite al lector verse parcial o totalmente, aun a pesar de él mismo; en esta revelación, que no se nada gratuita, el lector, espoleado en gran medida por sus inclinaciones, se convierte, hablando en términos borgeanos, en “el que retira el velo” y adquiere “una visión penetrante”. De esta manera, si Borges hace que sus personajes se vean en sendos espejos que los reflejan de diversas formas. ¿por qué le vamos a regatear la posibilidad de que el lector también se refleje en los textos?.

De ninguna manera se intenta en este capítulo hacer un análisis de la crítica borgeana, mucho menos buscar un estudio psicoanalítico del lector, pues esa pretensión nos llevaría a

una tarea tan ingrata y poco edificante. La pretensión es más modesta y consiste, como ya se ha mencionado, en mostrar cómo, en el universo de ideas que propone un autor, sólo algunas logran permear al lector pero a través de ellas se establece un diálogo que permite hacer más dinámico el texto. Precisamente, plantear una serie de señas de identidad que se mueven entre quien está escribiendo un texto, esperando enlazarse de manera mediata con alguien que pretenda descubrir lo que hay detrás de ese texto.

La idea de la persecución nace de un razonamiento que nos permite suponer que si un escritor como Borges canaliza sus obsesiones a través de la escritura, ¿qué le impide a un estudioso de su obra, o a un lector común y corriente canalizar las suyas con base en la lectura?

Se deben tomar las premisas de este libro como apoyo, pues es innegable que es un acucioso estudio de la obra narrativa de Borges y que constantemente involucra al lector, ya que su autora, de manera inteligente va centrando su tesis en una serie de constantes que, reiterativamente aparecen en la narrativa de nuestro escritor y nos hacen pensar que efectivamente, toda ella, la narrativa borgeana, está al servicio de una idea, misma que se enuncia cuando explica el método de su investigación.

Asimismo, cómo en este proceso, en que compromete al subconsciente borgeano, se involucra también al lector. Esto constituye, de alguna manera un asedio que me hizo pensar en un “lector perseguido”.

Una aclaración infaltable es que el estudio de MLF, merece una lectura más detenida y profunda que la hecha en esta ocasión, asimismo, que la discrepancia con los conceptos y afirmaciones de esta autora, de ninguna manera nos lleva a la desestimación de su obra, antes merece un reconocimiento pues llega a horadar de tal manera la cuentística borgeana, que de pronto casi nos obliga a creer que “el subtexto borgeano” (como lo llama ella) o “hipertexto para Genette, no tiene mayores secretos.

Se ha tratado de demostrar, no sabemos si se ha logrado, cómo la obra de Borges, que bien se puede considerar, en los términos de Umberto Eco, como “obra abierta” soporta diferentes tipos de análisis, incluso aquellos que en apariencia nos dan visiones opuestas, como en los estudios de Ana María Barrenechea y de Estela Cédola, así como en otros, de corte sociológico o estructuralista, incluso, como en este caso, psicoanalítico. Se hace mención de esto con la firme voluntad de mostrar que la obra de arte siempre va a estar por



encima de la crítica o los estudios que en su transcurrir histórico propicie, y que estos deben manejarse como una serie de posibilidades que nos ayudan horadar el texto.

Para ilustrar un poco estas consideraciones buscaremos fundamento en los criterios que utiliza Luis Gregorich¹¹⁵, que a su vez se apoya en el libro de Umberto Eco titulado *Obra abierta*.

Gregorich enuncia cuatro características fundamentales en la obra abierta, mismas que a continuación se enumeran:

1. Trama estructural que implica códigos o formas organizados de diversas maneras de acuerdo a la intervención del lector. Vemos que los cuentos de Borges son, en apariencia diversos y cosmopolitas, pero también podemos observar que las preocupaciones de sus personajes no son muy diferentes, antes, de manera recurrente se alude, a través de ellos a "preocupaciones universales". Asimismo, vemos una serie de elementos reiterativos y casi imprescindibles que nos obligan a pensar que son inherentes a la preocupación estética del autor.
2. Ambigüedad de sentido consciente y deliberada. Esta, y así se advierte, se opone a cualquier sistema cerrado de alegorías, símbolos o significaciones. No obstante que se debe reconocer la obra de Borges como llena de símbolos y significaciones, éstos no son cerrados en el sentido unívoco del término, sino universales y por lo tanto invitan a una interpretación plural.
3. Utilización reiterada de repeticiones, superposiciones y repeticiones de elementos del lenguaje específico en cada arte. Esta con el fin de instrumentar la ambigüedad y reforzar la estructura multívoca. Esto es reconocido ampliamente por la crítica borgeana, a tal grado que casi se han manejado como lugares comunes, por ejemplo hablar de espejos, laberintos, fetiches, sueños, máscaras, etc.
4. Forma de comunicación inagotable en la relación que se establece entre el texto y el lector, que permite un diálogo, a través de la obra, con el autor. Es quizás este el aspecto más importante, por lo menos para los intereses de este trabajo, ya que tiene relación con el diálogo infinito entre el escritor y el lector a través de la obra del primero.

¹¹⁵ Luis Gregorich, "Tres tristes tigres, obra abierta" en *Nueva novela latinoamericana*, compilación de Jorge Laforgue, pp.241-261



Parafraseamos e interpretamos los cuatro puntos que utiliza Gregorich en un análisis que hace de la novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, aun con el riesgo de que él se refiere a un solo texto, abundante y complejo como lo es la novela, mientras que el compromiso de esta investigación está centrado en un conjunto de relatos cuya suma constituyen la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Más de setenta cuentos, algunos de los cuales fueron apareciendo en diferentes revistas, pero que fueron reunidos, con el consentimiento y cuidado del autor en cinco significativos volúmenes¹¹⁶, espaciados en más o menos cuatro décadas.

Estos cuatro puntos tienen pertinencia, pues van a aparecer reiteradamente en la cuentística borgeana y en esa conjunción, forman lo que llama MLF “el paradigma borgiano”, que de alguna manera se relaciona con la tesis que sustentan la mayoría de sus críticos, y que el propio Borges reconoció, respecto a que son, a lo sumo seis o siete temas los bastidores en que descansa su obra. Aunque estos incluyan los libros de poesía y ensayo.

No comulgamos totalmente con idea que plantea esta autora respecto a que, a través del paradigma borgiano, en *Historia universal de la infamia*, el autor intenta resolver conflictos apremiantes y que algunos de ellos se centraban en la relación con su padre:

En esta etapa de nuestra discusión parece posible proponer la hipótesis de que al escribir los textos de *Historia universal de la infamia*, Borges expresaba y trataba simbólicamente de resolver un problema psíquico: cómo reconciliar su deber como hijo con su ambición literaria. Pero para estar convencido de que cuestiones de rivalidad épica se sitúan en el centro de estos relatos, se debe analizar con mayor profundidad cómo utilizó Borges sus fuentes. Estudiando sus métodos de elegir y elaborar sus materias primas, es posible averiguar si esta hipótesis es correcta.¹¹⁷

Naturalmente que para MLF “analizar con mayor profundidad, la forma en que utilizó Borges sus fuentes” implica llegar a las conclusiones deseadas, sin importar que los relatos del propio Borges se vean alterados o limitados a una visión casi unívoca, mediante una interpretación más preocupada en los aspectos contextuales que en el propio texto. La tarea de analizar la obra de un autor a partir de un estudio serio y concienzudo del uso que éste dio a sus fuentes, es sin duda laudable, solo que, esta labor es posterior a la obra. Así como

¹¹⁶ No puede pasar desapercibido que *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Artificios* (1944) aparecieron como textos separados, pero luego el autor los unió en *Ficciones* (1944)

¹¹⁷ Mary Lusk Friedman, ob. cit. pp. 98-99

ella afirma que Borges trató sus fuentes, se debe reconocer que Borges estaba creando unos relatos de ficción, que él en ningún momento de este libro afirma que intente reproducir la historia y menos estudiarla. Aunque el libro se titule, no sin cierta arrogancia, como lo ha reconocido el propio autor, *Historia universal de la infamia*, no debemos apartarnos de la firme convicción de que el autor está elaborando una serie de relatos de ficción, sin importar que juegue con datos presuntamente verdaderos. Sólo que MLF está haciendo un estudio que pretende abarcar, más que las preocupaciones poéticas del autor, una serie de conflictos familiares irresueltos. Conflictos que la autora pretende zanjar a partir de una hipótesis. Así ella afirma:

Estamos de nuevo en el reino del conflicto entre el padre y el hijo. Sin lugar a dudas algunos de los textos de *Historia universal* - "El espejo de tinta", por ejemplo- relatan que en un espejo se ve la imagen de un castigo inflingido por un padre simbólico a un hijo simbólico.¹¹⁸

¿Quién es el padre? ¿Quién es el hijo?, todos los relatos que pertenecen a este volumen hablan de seres atroces y carentes de escrúpulos, sólo dignificados por una especie de confusión, ambigüedad o presencia oximorónica que el autor se encarga de reiterar, no sin cierta ironía: Tom Castro termina dudando si es Tichborne; Lazarus Morell es, indistintamente un redentor y un canalla; Monk Eastman es un héroe o un asesino; lo mismo se podría decir de la viuda Ching; Hákim de Merv, un impostor o un santo y el propio Yakub, que cita la autora, una persona que sufre con las atrocidades que él mismo propicia (acaso por eso le decían "El doliente"). Considero, por lo demás que en relatos como "El espejo de tinta", están cifradas muchas de las posibilidades simbólicas que explotó Borges en toda su obra narrativa; una de ellas es el propio espejo que para el escritor constituyó una de las tantas formas inquisitivas de que es víctima el individuo o de la "abominable multiplicación" que tanto le angustiaba, incluso, el espejo se sublima en no pocas ocasiones como el retrato del alma. En este sentido es necesario reflexionar en que todo el universo visto por Yakub en el espejo de su mano ahuecada, no es otra cosa que el cúmulo de sus anhelos, pero también el reflejo de su perversión, y como ésta es ilimitada, lo conduce a su propia demolición.

¹¹⁸ ob. cit. p. 126

Particularmente debo confesar que me he esforzado pero no logro ver, por lo menos en este relato ese castigo de un padre simbólico a un hijo también simbólico que afirma esta autora. Resulta poco menos que imposible abrir una conjetura respecto a los sentimientos que Borges le Profesaba a Jorge Guillermo, su padre y luego inferir que el autor trasladó esos sentimientos al relato, para lo cual utilizó una serie de personajes, ajenos en el tiempo, en el espacio y en la cultura, que pudieran expresarlo sin que el escritor lastimara las relaciones familiares.

Por otra parte, el hechicero encargado de revelar a Yakub los secretos de la magia, recordemos, es un insurrecto frustrado al cual se le aplazó el castigo sólo bajo la condición que instruyera al monarca en el conocimiento de la magia, pero cuyos días están contados:

Le mostré los soldados con los tambores, la piel de becerro estirada, las personas dichosas de mirar, el verdugo con la espada de la justicia. Se maravilló al mirarlo y me dijo: es Abu Kir, el que ajustició a tu hermano Ibrahim, el que cerrará tu destino cuando me sea deparada la ciencia de convocar estas figuras sin tu socorro. (HI, OC, p. 342)

Posteriormente ella afirmará que es la muerte de Jorge Guillermo Borges (1938) “lo que instó al joven narrador a transformar esquemas expresivos que había empleado antes. así creando el paradigma definitivo que da forma a sus mejores obras.”. Otros autores inclinados al estudio psicoanalítico de la obra de Borges, se han esmerado en apoyar sus teorías en los presuntos conflictos del autor con su padre, asimismo, han visto que la muerte de Jorge Guillermo marcó una tregua en la presunta rivalidad épica de Borges. Esta lucha se va a marcar desde el inicio de la década de los treinta, en que Borges seguía dependiendo en muchos aspectos, tanto de la figura paterna como de la materna.

Por ejemplo Didier Anzieu¹¹⁹, quien afirma que el año de 1938 marca un parteaguas en la obra de Jorge Luis Borges, también se empeña en querer demostrar que la narrativa de Borges posterior a la muerte de su padre, es, de alguna manera, un autocastigo por haber rivalizado con éste, al grado de llegar a desear eliminarlo para disfrutar solo las atenciones maternas. Incluso, hay quienes establecen una estrecha relación entre la muerte de Jorge Guillermo, el accidente que sufre Jorge Luis Borges y la publicación de “Pierre Menard autor del Quijote”, cuento que inauguraba un nuevo estilo narrativo en la obra de Borges. Naturalmente que el propio escritor, lejos de desmentir estas hipótesis, daba pábulo a que se

¹¹⁹ Didier Anzieu, ob. cit.

reprodujeran, no sin cierta complacencia. El propio autor, cada vez que tenía oportunidad, mencionaba el accidente como un suceso que había sido trascendente en su vida, pero, sobre todo, que le había dado la oportunidad de escribir un relato fantástico (se refiere a Pierre Menard..., y es una de las versiones acerca del origen de este cuento, que más ha cultivado).

Borges ha dicho que de las cosas más terribles que le han sucedido en la vida, es precisamente este accidente. A Rodolfo Braceli le comentó lo siguiente, cuando éste le preguntó si había una experiencia que pudiera rescatar como la más intensa en su vida (la entrevista se realizó en 1965):

Si, el haber estado once días y once noches, de espaldas, y con los ojos vendados, en una habitación a oscuras, con una temperatura de treinta y tantos grados, sabiendo que si me movía podía quedarme ciego. Esto, que fue terrible, lo recuerdo de un modo abstracto. Pero esos once días y once noches que fueron de algún modo terribles no han dejado, que yo sepa mayor marca en mí. Y ahora todo aquello se ha fundido en un recuerdo, quizás de un minuto alargándolo mucho. Sin embargo, debe de haber sido bastante terrible cuando ocurrió.¹²⁰

Es evidente que al paso del tiempo, Borges fue cambiando su visión respecto al accidente, lo es también que él manipulaba en mucho, la explicación de las consecuencias. Con todo esto, el autor no pudo escapar a los juicios y teorías que elaboraron otros críticos especialistas en el psicoanálisis. Julio Woscoboinik ha dicho al respecto:

El accidente de navidad de 1938, representa un hito de relevancia en la vida y la obra de Jorge Luis Borges.
Los psicoanalistas accidentólogos suelen enfatizar que las posibilidades de accidente se acrecientan frente a situaciones de cambio. ¿Cómo podríamos comprender esta herida, este accidente que se complica con una septicemia, a pocos meses de la muerte del padre?
¿Es simplemente la expresión de su ansiedad frente al encuentro con una mujer?
¿Sería esta herida como una auto-circuncisión que le permite el ingreso a la vida adulta y autónoma? Y en esta dirección, este corte -en la frente- ¿podría ser interpretado como un simbólico desplazamiento de otro corte que no se dio en su momento por ausencia del padre como función? Lo cierto es que <alguna cosa, como dice Doña Leonor, cambió dentro de su cerebro>.¹²¹

Es claro que se deben respetar estos estudios, por su carácter científico y por sus aportaciones a la comprensión, no sólo de la obra literaria, sino también de los responsables

¹²⁰ Rodolfo Braceli, *Borges-Bioy, Confesiones-confesiones*, pp. 24-25

¹²¹ Julio Woscoboinik, ob. cit. p.52

directos de que ésta exista. No obstante, resulta difícil asumir que un estudioso de esta rama haga toda una teoría para sustentar las razones que hicieron cambiar a un escritor, a partir de un deceso en su familia; recurrir a expertos en accidentes para que expliquen la razón que lleva a ese individuo a sufrir un percance, y al final remate dándole crédito a la madre del escritor, que por muy respetable que sea, y por mucho que conozca su hijo, no es precisamente una autoridad en la materia. Por lo demás, es inobjetable que los siete últimos años de la década de los treinta, a partir de que empezó a publicar sus primeros relatos en la revista *Crítica*, hasta la aparición de "Pierre Menard autor del *Quijote*", (*Sur*, 1939), van a representar una fuente bastante potable para los estudios en torno a Borges. Asimismo, todo esto parece comprensible a la luz de que la mayoría de los críticos se han apoyado de manera frontal en el deceso de Jorge Guillermo Borges y en el accidente de nuestro escritor; algunos incluso, como hemos visto, marcan el segundo como una posible consecuencia del primero.

Es innegable que Borges, un escritor de alta sensibilidad y de agudeza hiperbólica, tenía que canalizar, a través de la literatura, este tipo de situaciones que tanto lo violentaban interiormente. Emir Rodríguez Monegal, explica las consecuencias del accidente así:

Al dar otros detalles de las circunstancias del accidente real Madre agrega un dato significativo que falta en las descripciones de Borges. La joven a la que había ido a buscar queda reducida en "El Sur", a una cara horrorizada y anónima, y no es mencionada siquiera en su autobiografía. La expectativa sobre el almuerzo prenavideño queda transferida (muy adecuadamente, habría observado Freud) a la excitación de Dahlmann tras descubrir un raro ejemplar de la traducción de Weil. Si se conoce la reticencia de Borges en temas románticos, se hace comprensible que suprimía toda referencia a esa joven en la autobiografía y que sólo la aluda brevemente en el cuento.

La joven fue identificada por los biógrafos de Borges como una amiga chilena. Era hermosa y aparentemente a Borges le gustaba, pero a él le gustaban prácticamente todas las jóvenes hermosas. Ella es importante dentro del accidente porque constituye el elemento reprimido que da una clave del cuento y su verdadera fuente.

Lo que debe recordarse es que Borges había ido a la casa de esa mujer para llevarla a almorzar con Madre. Al apresurarse, adoptó una decisión fatal que provocó el accidente. La prisa por llegar escaleras arriba, el ambiente emocionalmente cargado de la situación, es lo que hace revelador al accidente. La reticencia de Borges sobre la mujer hace imposible determinar si la ocasión tuvo para él otro significado ¿estaba presentando a esa chica a Madre por primera vez? ¿Se preveía un compromiso?

Si en verdad la llevaba ante Madre por primera vez, todo el accidente adquiere un distinto significado. Puede ser visto como una forma de escapar a la responsabilidad de ese tipo de situación, lo que

simbólicamente suponía avanzar otro paso hacia la madurez. (...) Pero ignoramos las circunstancias exactas de aquel almuerzo frustrado. Y sería mejor no especular demasiado. Lo que sí sabemos, es que el accidente llevó a que Borges dependiera de Madre más que antes. Tuvo asimismo otras consecuencias: lo liberó para siempre, simbólicamente, de la tutela de padre. Para comprenderlo, debemos examinar el accidente desde un punto de vista distinto.¹²²

Para Emir Rodríguez Monegal, la forma como Borges canaliza el accidente y la muerte de su padre, se va a reflejar de diferentes maneras, pero sobre todo, este reflejo se va a manifestar en la literatura que hace Borges, que para el crítico uruguayo siempre será “una manera de ocultar”.

En lo que respecta a los recursos más frecuentes que utiliza Borges para proyectar sus obsesiones, MLF alude a una serie de objetos que no han sido cabalmente tratados por los estudiosos de la obra borgeana y que sin embargo, aparecen con tanta frecuencia, que bien merecen una reflexión más profunda. Por ejemplo los objetos de hierro, sean escaleras, ventanas, monedas, barras o puertas; los ladrillos y algunos colores, entre los que destaca sobremanera el rojo. Estos objetos aparecen con tanta insistencia que obligan al lector a preguntarse respecto al significado profundo de esta presencia, le hacen interrogarse respecto a una serie de representaciones o símbolos que persisten y muestran “un relato detrás del relato”. El lector de Borges debe atenerse a una realidad “más literaria” que rebasa en mucho su propia realidad y que se constituye como el cúmulo de obsesiones que presenta el autor argentino para enlazar el mundo real y el mundo de la ficción. No obstante, estos objetos, como lo afirma MLF pasan por lo regular, desapercibidos a la crítica y con más razón al lector común y corriente que, deslumbrado a veces por la trama, desvía su atención de ellos.

Ella afirma que son “homologías textuales” cuyo fin es mantener la relación entre diferentes textos, sea de un autor o un grupo de autores, a partir de una serie de constantes, mismas que bien pueden constituirse como un común denominador de la obra en su conjunto.¹²³

¹²² Emir Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*, pp. 292-293.

¹²³ Esta autora relaciona el criterio narrativo con el de los anatomistas, que clasifican los organismos del mundo natural en dos estructuras: una análoga y la otra homóloga. En la segunda, que es la que nos interesa, se habla de funciones que guardan relación con un tipo de morfología, pero cuyo desempeño es diferente en

La obra de Borges mantiene, desde el principio, una consistencia en tanto su pretensión de proyectar una serie de ideas con respecto al comportamiento humano. Luego entonces, es necesario puntualizar que en cada uno de los relatos, estos objetos de determinado material (el hierro por ejemplo) desempeñan una función totalmente diferente o se asocian con un estado de ánimo o una actitud que no son los mismos. Aunque en ocasiones estas alusiones parezcan del todo naturales. Así Borges logra que el lector vaya acostumbrándose a esas situaciones que no violentan la realidad pero de pronto lo sorprenden, pues lo ubican frente a un objeto que se encuentra fuera de lugar, está en donde “no debería estar” o por lo menos en donde no parece muy natural que esté. Pensemos en el significado de las ventanas, las puertas o las hendiduras, perforaciones o grietas que permiten a los personajes ver hacia el exterior o el interior de algo.

La mano ahuecada de Yakub, que hace el espejo de tinta a través del cual se ve el universo en “El espejo de tinta”; la ventana cuyas cortinas corre el negro Bogle y que junto con las lágrimas cubren la verdadera personalidad del impostor de Tichborne en “El impostor inverosímil Tom Castro” o la ventana por donde arroja el cuchillo Rosendo para, significativamente rehuir el pleito con el hombre que está provocándolo en “Hombre de la esquina rosada”, e incluso, la estrecha ventana que se disimula por un espejo, a través de la que descubren a Kira Kotsuké no Suké en “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no suké”. Todos estos orificios permiten ver o muestran algo cuya importancia descansa en el instante que están viviendo los protagonistas y que acaso, en otras circunstancias carecería de importancia; son trascendentes, tanto el orificio, como la acción emprendida en torno a él. Conste que estamos haciendo referencia sólo a los cuentos de *Historia Universal de la infamia*, porque es el texto aludido originalmente por la autora, pero es claro que estas visiones van a reaparecer indistintamente en los cinco volúmenes de cuentos que escribió Borges.

Así, partiendo de la teoría de estos objetos como “homólogos textuales” de MLF, parecería que Borges contara una sola historia continuada, que va cambiando de ambiente, de personajes y de espacios, pero que se mantiene con base al “paradigma”. Esta historia, de acuerdo a la tesis de MLF se dosifica en cuatro fases: a) Desgracia motivadora, b) Viaje

diferentes criaturas. por ejemplo, las extremidades en los animales y en los seres humanos (ella utiliza el ejemplo de las aletas en los pingüinos y las alas en el águila)

empobrecedor, c) Encierro y d) Aniquilamiento de la personalidad. Cada una de estas fases se manejan a través de un vocabulario de leitmotivos.

Ciertamente son varios los relatos de Borges que parten de una desgracia que cae sobre el protagonista, misma que sirve como un impulso, que obliga al personaje a una búsqueda, lo remite a un encierro y finalmente lo aniquila.

En algunos relatos la desgracia cristaliza en la muerte de alguien muy cercano al narrador protagonista, muy querido por éste o que guarda de alguna manera una relación estrecha con él, aunque el personaje no lo reconozca, como en "El espejo de tinta", en que una rebelión frustrada propició el encierro, con promesa de ejecución, del brujo que narra la muerte de "El doliente". Al parecer no se le da mucha importancia a la rebelión y tampoco a que en el sometimiento de ésta sea ejecutado Ibrahím, hermano del hechicero. Sin embargo, es notorio el odio que éste le profesa al rey. En "El muerto" en cambio, se parte de una muerte "una puñalada feliz", sólo que en este caso el protagonista, Benjamín Otálora, es el responsable de la muerte; ésta se encuentra cerca de él, a la par que la víctima, porque él mismo pudo haber sido el muerto. Además, el narrador aclara que a Otálora "no le inquieta la muerte de su contrario, tampoco la inmediata necesidad de huir de la República." (AI, OC, p. 545). No obstante, es obvio que el personaje es arrancado de una estabilidad y lanzado a una violencia expresada en la llanura, completamente ajena a él.

Entonces vemos que la muerte como desgracia motivadora, en algunos relatos es casi obvia, como en "Emma Zunz" pero en otros aparece revestida de nostalgia ("El Aleph") o de un resentimiento velado por la ironía ("El zahir") e incluso de incertidumbre ("El muerto"). Hay relatos en donde la muerte obliga al narrador a revivir una historia que se plantea a partir de la ambigüedad en lo que concierne a la identidad del muerto ("La otra muerte"). La muerte, como se puede observar, como desgracia motivadora, tiene variantes que pueden ser inexplicables a la luz de esta teoría, pues puede darse como el acontecimiento inicial o bien estar tejida en la narración como un antecedente del mismo. Por lo menos en los cinco cuentos que he citado se parte de la muerte como un suceso pasado, pero reciente, incluso en "El zahir" el narrador sale del velorio de Teodelina Villar a la búsqueda ¿de qué?, si el deceso de la mujer le aclaró algunos enigmas que quedaban pendientes, y se da el lujo de comentar con una pronunciada ironía: "Más, o menos pensé: ninguna versión de esa cara que tanto me inquietó será tan memorable como ésta; conviene

que sea la última, ya que pudo ser la primera. Rígida entre las flores la dejé, perfeccionando su desdén por la muerte.” (AI, OC, p. 590). Mientras que en “El muerto”, Benjamín Otálora acaba de matar a un compadrito y por eso debe huir hacia las zonas prohibidas, pero en “El Aleph”, parece que la muerte de Beatriz Viterbo es un poco más lejana, aunque el relato se inicie cuando el narrador, Borges, recuerda la fecha del acontecimiento luctuoso: “La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió...” (AI, OC., p.617) y que las visitas a la familia (el padre y el primo) sirven para alimentar su convalecencia (del narrador personaje), pero también para reinar sobre el desdén que la mujer siempre le manifestó: “...alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado” (AI, OC, p. 617). Ciertamente, esta muerte da inicio a lo que llama MLF el viaje empobrecedor, sólo que aquí el encierro sería anual, y estos “aniversarios y vanamente eróticos, recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri” (AI, OC, p.618) Se puede ver claramente que en este relato se maneja como una paradoja, que el personaje Borges acuda a la casa, que fuera de Beatriz, para evocarla, como si con ello entablara una lucha frontal con la muerte, aunque se debe reconocer que esas visitas que para el narrador sean tristes e inútiles, son, de alguna manera, empobrecedores, porque el personaje se ve obligado a soportar las impertinencias de su rival. Sólo que aquí yo agregaría que son “pretenciosamente empobrecedores”, porque le sirve a Borges para encontrarse con el Aleph y, si nos atenemos a la teoría de Maurice Blanchot, con la literatura.

En estos casos la muerte aparece como un móvil del cuento, pero hay otros más extraordinarios en que Borges relaciona la muerte con el nacimiento, como es el caso de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” que parte, primero del sueño de un hombre y, al día siguiente, de su muerte, para relegar toda la historia en la vida del hijo de este hombre (Isidoro Tadeo Cruz) que es el sargento Cruz, quien cambia al bando de Martín Fierro cuando éste sostiene una lucha desigual con la policía. En un tiempo de cuarenta años Borges nos obliga a voltear el rostro hacia la misma tierra en que caía el hombre víctima de un sable de los montoneros, sólo para explicarnos la aparición del hijo de ese hombre, uniéndose a un malevo débil y casi mítico (obvio es decir que él no sabe lo segundo). Si bien este relato se inicia con una muerte, ésta no alcanza un significado inmediato, sino hasta el final del cuento en que el lector puede ver que son los mismos lugares, casi las mismas personas, los mismos hechos, no importa que las circunstancias

sean diferentes. Aquí estaríamos hablando de una transmigración, pues lo que parece una revelación de la noche en que Cruz fue atrapado por el ejército, también es la evocación en que murió su padre, “partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú”.

Esta situación del hombre que cambia de bando, se va a plantear también en “Historia del guerrero y de la cautiva” que son dos historias cuya temática es análoga.

Si bien la muerte es un constante en lo que llama MLF “desgracia motivadora”, en ocasiones aparece como una revelación o un fin esclarecedor. En “La intrusa”, el mayor de los hermanos Nielsen mata a Juliana Burgos para reencontrarse con su hermano menor; Herbert Ashe, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” muere poco después de recibir, del Brasil, un paquete en donde se encuentra el volumen IX de la *Primera Enciclopedia de Tlön*; la ejecución de Kilpatrik, en “El tema del traidor y del héroe”, es el preámbulo (necesario) para el estallido de la rebelión. Con estos ejemplos se pretende agregar que para Borges la muerte también es reveladora y reivindicadora. En otros cuentos, el hombre recibe la iluminación cuando está a punto de ser ejecutado, como en “El muerto”, “La escritura del Dios” o “El milagro secreto”. Incluso, a veces la muerte permite que el personaje cumpla su destino.

En estos casos, se presume que la historia concluye con el deceso del personaje y que así se cerraría el cuento, pero es plausible que no se realiza, porque, aunque no está en ella cifrada la intención fundamental del relato. En “El muerto” casi escuchamos el balazo que hace Ulpiano Suárez sobre Otálora, pero en “La escritura del Dios” o en “Deutsches réquiem” por eso, aunque estas acciones constituyen el final de la historia, nos obliga a pensar que es el principio de otra que cíclicamente va permitiendo al hombre emprender o continuar empresas que fueron antes emprendidas y continuadas (nunca concluidas) por otros hombres. En “El magro secreto”, es claro que el tiempo se detiene y con ello, la muerte, aunque también se puede conjeturar respecto a un tiempo subjetivo (el tiempo de Dios frente al tiempo del hombre).

Por otra parte, en el viaje que emprenden los personajes de Borges, lo que se puede reconocer como una búsqueda incesante, no siempre resulta empobrecedor.

Si bien la teoría de MLF está fundamentada, no es aplicable a todos los relatos, aunque algunos, los personajes alcancen el comportamiento que ella expresa, como Yut Sun, en “El jardín de senderos que se bifurcan”; el estudiante en “El acercamiento a Almotásim” el

detective Lönnrot en “La muerte y la brújula” o el narrador del “Tlón, Uqbar Orbis Tertius”. Estos protagonistas, cuyas búsquedas difieren radicalmente y cuyos fines de éstas también se encuentran separados por las circunstancias que los apremian. En algunas ocasiones, el viaje que emprenden les resulta revelador y quizás “enriquecedor”.

De esta manera, en el código de la “homología textual” que propone MLF, podemos tratarlo como una búsqueda, que no siempre es sinónimo de “viaje empobrecedor”. En algunos cuentos, como en “El impostor inverosímil Tom Castro”, podemos ubicar, aunque de manera contrapuesta, la búsqueda de lady Tichborne, de su hijo, extraviado hace catorce años, sólo que aquí tanto los impostores, Bogle y Tom como la mujer son los que buscan, aunque no lo mismo, pero todos van al encuentro y perentoriamente satisfacen sus necesidades, aunque la muerte, la de lady Tichborne y la de Bogle dejen al personaje “tarambana”. Como lo llama el narrador, en el llano de la ambigüedad y la confusión.

Asimismo, se debe asumir que los motivos del aislamiento son diversos, MLF menciona los siguientes:

- a) La búsqueda creativa (“En busca de Averroes”, “Las ruinas circulares”).
- b) La circunstancia natural (“El Evangelio según San Marcos” y “La forma de la espada”).
- c) Malestares físicos (“El sur”).
- d) Temor (“La espera”).
- e) Cumplimiento de una misión (“Avelino Arredondo”).
- f) Encierro involuntario (“El milagro secreto” y “Deutsches Requiem”).

Hay que entender que en estos ejemplo, el viaje empobrecedor (voluntario u obligado) revela muchos matices en la simbología borgeana, pero no siempre arroja a los protagonistas al encierro y mucho menos al aniquilamiento de éstos, sino que en ocasiones los reivindica y hasta los sublima, veamos los casos de “Emma Zunz”, “El acercamiento a Almotásim”, y “Avelino Arredondo”, por ejemplo. Hay otros cuentos en donde el encierro es la plenitud y los protagonistas alcanzan la sublimación con base en una revelación. Pensemos en “Deutsches Réquiem”, hasta cierto punto orgulloso de la derrota del nazismo, porque tiene la certeza de que “Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo hombre. Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden. Ahora sabemos que

Alemania era una de esas cosas.” (AI, OC, p.580); en “La escritura del Dios”, en que Tzinacán contempla el universo a través de la Rueda.

En cuanto a los escenarios que pinta Borges en estas búsquedas, es acertada MLF cuando afirma que éstos son por lo regular sitios indefinidos, con escasa luz y en ocasiones hasta sórdidos, asimismo, la forma como estos espacios contribuyen al empobrecimiento de los héroes borgeanos:

En raras ocasiones los héroes de Borges atraviesan ambientes mágicos y agradables, como el paisaje inglés que Yu Tsun cruza para ir a la casa de Stephen Albert. La mayor parte de los paisajes borgeanos, son, sin embargo, misteriosamente inhóspitos. Bibliotecas tenuemente iluminadas de techo bajo donde los lectores dormitan apoyados en los gabinetes; pegajosos (o lluviosos) desiertos; y jardines obstruidos por la maleza y esparcidos de estatuas rotas pueden citarse como típicos ambientes borgeanos. El barro y el polvo, los colores que se han apagado y tienen matices grisáceos, y un silencio poco natural pueden combinarse para comunicar el vacío degradado de mundos en los que la conciencia se hunde en una sensibilidad parcial. El viajante borgeano, con los sentidos embotados de fatiga, borrachera o sueño, se encuentra, en estos difíciles ambientes, con sujetos que no parecen humanos en su totalidad.¹²⁴

En este escenario el lector no puede no pensar en la degradación del héroe y tampoco evitar relacionarlo con una pena que está purgando. Es necesario aquí hacer hincapié en la fuerza con que los escritores simbolistas dibujaban el ambiente, a tal grado que el lector no podía sustraerse del escenario, que era un bastidor en el que descansaba la trama. Sólo por citar algunos de los más caros representantes de esta corriente, podemos hablar de Poe, Hawthorne, Villiers o Schwob, pues considero que los cuatro influyeron de manera sustancial en la narrativa borgeana.

Estos escenarios, por otra parte se manifiestan, de manera tan pronunciada, que llegan a constituirse como parte de una irrealidad “la irrealidad del empobrecimiento” que, a decir de MLF, Borges no describe, pero de la cual Ana María Barrenechea¹²⁵ habla ampliamente, sólo que la escritora Argentina, sustenta que la irrealidad del mundo de Borges está edificada a partir de cinco temas que son *el infinito, el caos, la personalidad, el tiempo y la materia*.

Lo sorprendente en la tesis de MLF es que para ella Borges no describe directamente la progresiva desrealización que van sufriendo sus personajes, sino que esta tarea se la deja al

¹²⁴ Mary Lusky Friedman, ob. cit. p.23

¹²⁵ Ana María Barrenechea, ob. cit.

lector, quien paulatinamente ve el proceso en que los personajes van siendo arrancados gradualmente de la realidad:

El viaje del héroe borgiano debe entenderse como una excursión a la *irrealidad*. Pero como aún no hemos examinado las connotaciones contradictorias de las que Borges dota este término, no podemos utilizar de momento una palabra tan polémica. El empobrecimiento afectivo que acosa al héroe borgiano y que, progresivamente, reduce su sentido de la existencia, es un aspecto importante de la segunda fase del paradigma, un concomitante crucial de la degradación física del ambiente borgiano y de la degradación cultural de sus habitantes. Con el tiempo llamaré a esta disminución gradual de la conexión emocional "la irrealidad del empobrecimiento". Pero Borges rara vez describe directamente la desrealización que sufren sus héroes (hacerlo sería en contra de la misma atenuación interior de la condición humana que él trata de representar). Más bien, y aquí reside la genialidad de su arte, él *transmite al lector* el aplacamiento de la afectividad -la "desrealización", tal y como la llamaremos en adelante- a la que sucumben poco a poco los protagonistas de sus cuentos. A falta, de momento, de terminología y estructuras conceptuales que nos permitan entender mejor el empobrecimiento afectivo de esta fase, debemos contentarnos con reconocer el empobrecimiento observando nuestras propias reacciones frente al texto.¹²⁶

Esto obliga a pensar, a creer y a aceptar que el lector entiende y asume este empobrecimiento cuando se plantea sus propias reacciones frente al texto. Acaso el lector tenga que desprenderse paulatinamente de una realidad que le era frontal e inevitable, para fundirse en el mundo irreal que plantea Borges, esta reacción sin duda, motivada por la idea de encarar las propias fugas del personaje. Sólo de esta manera comprenderá la forma en que Borges ubica a su lector en los terrenos de lo que varios de sus críticos llaman "la irrealidad". En el prólogo de *Corazón doble*¹²⁷ Marcel Schwob afirma que en la tragedia griega, el poeta buscaba que el espectáculo se desarrollara en la sala más que en el escenario: "Le preocupaba menos la emoción que el actor sentía que lo que su interpretación provocaba en el espectador". Así se puede entender cómo Borges casi obliga al lector, no sólo a compartir estos ambientes inhóspitos, sino las reflexiones y angustias que llevan a sus personajes ahí, incluso su degradación y aniquilamiento. Esto condiciona al personaje y al lector, a plantearse una reflexión profunda acerca de la forma como el ser humano, a lo largo de la historia, ha enfrentado los conflictos que le aquejan, que son finalmente los que han avasallado, por siglos, a la humanidad.

¹²⁶ Mary Lusk Friedman, ob. cit. pp. 24-25

¹²⁷ Marcel Schwob, *Corazón doble*.

Borges ha afirmado en varias ocasiones “que un hombre es todos los hombres y que lo que le sucede a un hombre ya otro lo ha padecido”, a tal grado que hay una “confusión” entre el hombre del presente y el del pasado, a quienes sólo separa el tiempo, pero que están amalgamados por el destino, pero también por un concepto de la realidad que no le permite al hombre evadirse, sino resignarse a cumplir una misión que va a comprender, a veces, cuando ha llegado al fin de su existencia. Los personajes femeninos de “La historia del guerrero y de la cautiva” tienen historias muy semejantes, Isidoro Tadeo Cruz y Martín Fierro alcanzan a comprender sus señas de identidad respecto al el malevaje, el asesinato y la persecución.

Pocos en realidad son los personajes que van a entender con cierta lucidez ese “apartarse de la vida” para cumplir una misión, Avelino Arredondo es uno de ellos, pues sin mayor explicación renuncia a sus amigos, que lo tienen en muy poca estima, a su novia que verdaderamente lo ama, a sus estudios, etc., para cumplir la misión de matar al Presidente porque “no cumplió”. Sin embargo, si comparamos este retiro con el de Yut Sun, veremos que son totalmente diferentes. Contra lo que afirma MLF, que en el caso del personaje de “El jardín de senderos que se bifurcan” sí hay empobrecimiento, el juicio no cabe en el caso de “Avelino Arredondo”, aunque en ambos cuentos el personaje cumple su misión, aun a pesar de la ejecución en el primero y del encierro en el segundo.

Por otra parte, para reafirmar esta idea de que el hombre sólo está repitiendo lo que otro ya hizo, quiero recordar algunos versos del “Poema de los dones”:

Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra azar, rige estas cosas;
Otro ya recibió en otras borrosas
Tardes los muchos libros y las sombras.

Al errar por las lentas galerías
Suelo sentir con vago horror sagrado
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado
Los mismos pasos en los mismos días¹²⁸

Este poema tiene su origen cuando Borges fue nombrado Director de la Biblioteca Nacional, en un momento paradójico para él, pues el poeta se había quedado casi ciego (recordemos que el gobierno peronista lo destituyó eufemísticamente del puesto que tenía

¹²⁸ Jorge Luis Borges, *El hacedor*, en *Obras Completas*, pp. 809, 810

en la Biblioteca Municipal Miguel Cané). Sin embargo, el poema rebasa la particularidad y alcanza su grandeza si vemos que su antecesor, Paul Groussac, también había perdido la vista. Borges decidió incluso ocupar el mismo escritorio redondo que había sido de Groussac, agregando la circunstancia de que, como su antecesor, “no quería golpearse”. No obstante sabemos que esta decisión era parte de una condescendencia de Borges con sus símbolos. Alguna vez habría afirmado el propio Borges que después de los cuarenta “no hay nada en nuestros actos que no sea simbólico”. Recordemos asimismo, que otro poeta, José Mármol, (1817-1871) disidente de la dictadura de Juan Manuel de Rosas, perseguido político y autor de la controvertida novela *Amalia*, fue también director de la Biblioteca Nacional, y padeció, los últimos años de su vida, la pérdida de la vista. Borges logra, a partir de un suceso particular, proyectar una realidad general porque su visión es universal.

En la cuarta fase MLF plantea la forma cómo Borges exhibe, de diferentes maneras, la “fulminante experiencia” que sufren sus protagonistas. Es necesario advertir que en esta fase el héroe borgeano se encuentra con quien lo va a aniquilar; la angustia del protagonista es doble, pues se manifiesta, en primera instancia en la actitud del personaje, que parece entender su fin como ineludible, no obstante pretende huir de su perseguidor y en ese intento de escapatoria de lo que parece inexorable, se cifra la “otra angustia” generada por la persecución. “El jardín de senderos que se bifurcan”, es un claro ejemplo, pues el relato va creciendo en intensidad en la medida en que se hace más corta la distancia entre Maden y Yu Tsun, además porque el espía oriental debe cumplir la misión de comunicar la ciudad que debe ser bombardeada por los alemanes, antes de ser alcanzado, de modo que es una carrera que no sólo se desarrolla en un espacio geográfico, sino que está regida por el factor tiempo, que tanto fascinaba a Borges. Sólo que, como en “El milagro secreto”, hay un tiempo cronológico, que es el que marca la tensión del relato, y otro “mágico”, que, como ya lo hemos mencionado anteriormente, puede ser el tiempo de Dios. Otro ejemplo muy significativo puede verse en “La espera”. Sin embargo, se maneja también la paradoja de que el protagonista vaya, sin saber, en busca de su victimario, como es el caso de “La muerte y la brújula”, o estar totalmente ajeno a él, como en “El espejo de tinta”.

MLF afirma que por lo regular los encuentros no suelen ser gratos, sino que por el contrario, son hostiles y que en no pocas veces el protagonista o héroe se va a encontrar con “su doble”, consagrando así un aniquilamiento que rebasa lo físico, como en “El otro” o en

“Ulrica”, en que los encuentros ventilan el alter ego, en el primero, proyectado hacia la juventud del narrador, mientras que en el segundo, a la relación sexual. Asimismo, hace hincapié en que el encuentro puede ser también con una divinidad, lo cierto es que, de manera recurrente sucede que los personajes se encuentran cara a cara con quien los va a eliminar (Yakub el Doliente, Lönnrot o Villari). En “El espejo de tinta”, al rey Yakub le está dado, por medio de la magia, todo aquello que le causa placer: cuerdas, castigos mutilaciones y ejecuciones, estos eventos dignos sólo de una mente obsesionada en la perversión. Pero, en la medida en que la historia va creciendo y se hace más intensa, son más degradantes los espectáculos, de tal suerte, confiesa el hechicero, que “los dos solíamos quedar extenuados”. Borges en este relato enfrenta a su personaje con su otro yo, que es el de la crueldad. “El Doliente” también es “el cruel”, el hombre enmascarado que empieza a aparecer en las primeras visiones y que después se convierte en un imprescindible en todas las posteriores, que aparece indistintamente con traje sudanés o con uniforme, pero siempre cubierta la cara con un paño, y cuyo rostro será entregado al Doliente sólo en el momento de su ejecución, es en ese instante cuando el rey descubre que la cara del enmascarado no es más que la suya. Es en el momento de la sublimación cuando asiste también a su aniquilamiento.

Hay sin embargo relatos en que este viaje ingrato y “empobrecedor” se ve suavizado por una promesa, de dinero, de sublimación o de poder, esto sin importar que el resultado sea el mismo, es decir, que el héroe borgeano sea aniquilado. No olvidemos que Borges, en la *Historia universal de la infamia* incluyó el relato de “Los dos que soñaron”, un ejemplo de estos encuentros gratos y reconfortantes, tomado de *Las Mil y una Noches*. En este relato, el sueño es el protagonista, pero lo importante es que después de un viaje de El Cairo a Persia (espoleado por un sueño) el personaje se ve apaleado y vituperado, no obstante, cuando el capitán, representante de la autoridad, le inquiriere respecto a la razón que lo llevó a hacer un viaje tan largo, él responde que el único móvil fue el imperativo del sueño, a lo que el capitán ríe sin piedad, mientras que le menciona que él ha soñado tres veces que en El Cairo, en una casa en cuyo fondo hay un jardín, en éste un reloj de sol, una higuera y una fuente, y bajo la fuente un tesoro... todos los referentes acusan la descripción de la casa en donde vivía el hombre de El Cairo, por lo que regresa inmediatamente y rescata el tesoro. En este caso, aunque la paternidad del relato no sea de Borges, el encuentro es feliz.

Es importante aludir a la situación que se da en "El muerto", en donde se cubren cabalmente las fases que menciona MLF, pero en el cual el personaje, Benjamín Otálora, desde el principio se mueve por una promesa y quizás un destino, los cuales, al parecer, él ignora, pues si bien piensa que puede llegar a ser jefe de contrabandistas, su simpleza de razonamiento le impide siquiera reconocer los méritos que ha hecho Acevedo Bandeira para llegar a ese puesto y por lo tanto él piensa que basta hacerlo a un lado para ocupar su lugar. En lo referente al destino, lo descubre, como ya se ha dicho reiteradamente, cuando va a morir. Por lo tanto Otálora ignora el fruto de la primera y el fin del segundo, por eso es comprensible que cuando el joven de extracción vasca se encuentra celebrando su ascenso a jefe de contrabandistas a expensas del casi aniquilamiento de Acevedo Bandeira, éste interrumpe la celebración para castigar al insubordinado. Es el capanga de Acevedo Bandeira, Ulpiano Suárez, quien "casi con desdén hace fuego" y lo mata de un balazo. Entonces dice el narrador: "Otalora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el amor y el triunfo porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto" (AI, OC p. 549).

Aunque de manera diferente, se cumple el aniquilamiento de la persona. Es probable que en una mentalidad civilizada como la de Yu Tsun, pueda entenderse, sin mayor problema, el cumplimiento del destino, ya que el personaje es capaz de enfrentarse consigo mismo a través de un autoconfesional monólogo en el que se impugna su condición de traidor, pero en el cual también se reflexiona respecto a que "todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora". En oposición, nos resulta casi imposible creer que la forma de asumir el destino se pueda dibujar en un compadrito, esto es, que lo comprenda Benjamín Otálora, un personaje más hecho a la acción que a la reflexión y cuyo destino empezó a tejerse quizás desde que la puñalada feliz le demostró que era un hombre valiente y partió en busca de la promesa y se fatiga por alcanzarla; empezó a creer en su fortaleza en el momento en que se dio cuenta de que le había salvado la vida a Acevedo Bandeira y por ello decidió romper la carta de recomendación, pero vino a entender el tamaño de su destino poco antes de ser ejecutado.

Por otra parte, la muerte para Otálora constituye el fin de su sueño, lo matan irónicamente cuando se sentía en la cúspide, no es así con la muerte que espera Yu Tsun,

después de haber cumplido con el gobierno Alemán, dando el nombre de la ciudad que deberían bombardear, pero lastimando algo que debiera estar más ligado a su persona, pues Albert, el hombre que debe ser sacrificado, es un sinólogo, estudioso de un antepasado del propio asesino, y ésta es otra constante en los cuentos de Borges: el hombre civilizado siempre vivirá envuelto en innumerables conjeturas, que lejos de hacerle más feliz, lo conducen al reconocimiento y quizás a la “intelectualización” de su desgracia. En este cuento, se debe hacer hincapié, un poco en contra de la teoría de MLF, que también Albert es una víctima, sólo que él está inscrito en el destino; es probable que él lo sepa y por eso no opone resistencia aun cuando sabe que va a ser victimado por el espía oriental.

Otro personaje que se puede trabajar ampliamente bajo esta teoría, es Lönnrot, en “La muerte y la brújula”, pues él se entera de que es la cuarta víctima de Scharlach, precisamente en el momento en que va a morir, por lo que dice el narrador: “Es verdad que Erik Lönnröt no logró impedir el último crimen pero es indiscutible que lo previó.” (Fi, OC, p. 499).

En realidad se puede afirmar, en contra de la teoría de MLF, que el segundo espacio que en el viaje empobrecedor, habita Yu Tsun, en “El jardín de senderos que se bifurcan”, es más amable: apenas ha abandonado el tren, aparecen el jardín y el camino que lo conducen a la casa del sinólogo; la casa de éste acentúa más aún el conflicto, pues obliga al futuro victimario a verse en el rostro de su antepasado y a mostrarse ahí, como un verdadero traidor. Esta traición descansa (borramos la parte que me parece circunstancial) no en ser espía alemán, sino en matar al continuador de la obra de su antepasado, que implica volver a matar a éste. Con esto Borges desprende el suceso del momento y le da una carácter universal, pues aunque parezca una simpleza, los hombres podrían dividirse en dos: uno gasta su vida en edificar un laberinto y escribir una novela que parece insensata (después, como vimos en capítulos anteriores, va a resultar que novela y laberinto son lo mismo), y el otro es el que se va a encargar de ejecutarlo. En “Deutsches réquiem”, Dietrich zur Linde, habla, casi con orgullo, de la forma como el régimen orilló a David Jeruzalem al suicidio.

Al principio de este capítulo se hablaba del asedio al lector. Ahora, después de parafrasear los planteamientos de MLF, Es necesario explicar las formas que, de acuerdo con su teoría, utiliza Borges para lograr que el lector mantenga su atención en el relato. Resulta perogrullesco afirmar que estamos frente a un escritor de tramas intrincadas. Un

escritor que exige la máxima atención del lector y que incluso reta a éste a seguir las pistas y los planteamientos que le permitirán descifrar los enigmas que se ventilan en la narración. No obstante, debemos ver más a fondo los recursos borgeanos.

MLF afirma que Borges “disfraza” el paradigma (la desgracia motivadora, el viaje desrealizador, el encierro y la aniquilación de la personalidad) al lector, para este efecto, utiliza una serie de “trampas” que se vislumbran con base en la búsqueda de una variedad de constantes que el lector, sólo con el trabajo de varias lecturas, podrá localizar. Una de estas formas de disfraz aparece cuando las cuatro fases del paradigma no se presentan secuenciadas, lo es también, la múltiple representación de una sola fase del paradigma. Asimismo Borges recurre al sueño, al recuerdo vago o a la referencia incompleta y algunas veces confusa. Parece ser, a la luz de un estudio psicoanalítico, que el artista está urgido por revelar sus obsesiones, por ello se apresura a materializarlas en el quehacer narrativo; les pinta personajes, escenario un tiempo y lo que pudiera denominar el propio Borges, “circunstancia diferentes”. El lector agudo, estudioso, perspicaz (que siempre será una presunción de lector) no se deja convencer fácilmente e indaga los motivos más profundos del escritor, busca encontrarlos en lo más recóndito de su narrativa. Lee cuidadosamente, desconfía, investiga, intuye, escucha o lee otras opiniones (la crítica por ejemplo), regresa a la lectura, que sigue siendo la misma, pero que ya es otra, porque le ve con ojos diferentes, provistos, quizás de tiempo, de otros referentes o de una nueva reflexión.

El escritor Borges, más adelantado que el lector, había previsto estas contingencias, él también es lector y sabe que ahora los lectores ya no son ingenuos, sabe también que utilizan una variedad de recursos para horadar el texto y hasta al escritor. Luego entonces, toma sus precauciones, se cuida, utiliza otros recursos y pone constantes trampas a su oponente lector.

Hay que suponer que lo que MLF llama el proceso de ocultamiento borgeano se da en esta forma y que por ello algunos críticos y estudiosos de su obra apuntan categóricamente que Borges “disfraza el paradigma”. Sería más sencillo, tomando las palabras del propio Borges y de la tesis de Maurice Blanchot, afirmar que “lo hace literatura”. Recordemos que una de las primera formulaciones que tiene frente a ésta es la de lector. Rodríguez Monegal ha dicho que “la primera máscara de Borges frente a la literatura es la de lector y

traductor”¹²⁹, él afirma que son tres las máscaras que utiliza Borges (lector, poeta y prosista) y que “El perfeccionamiento de la tercera máscara importante, la de narrador, obedece a una segura y casi invisible progresión...”.

Lo que particularmente parece asombroso y que ha permitido la edificación de una serie de estudios psicoanalíticos en torno a la obra de Borges es atribuir el nacimiento de la narrativa borgeana propiamente dicho, al fallecimiento de Jorge Guillermo Borges, asimismo, involucrar el tantas veces mencionado accidente que sufrió Jorge Luis Borges al golpearse con una ventana con el descubrimiento por parte del autor, de un destino narrativo, que es el que finalmente conocemos.

La hipótesis que sostiene esta investigación es que Borges, desde sus primeros trabajos narrativos, tuvo muy claro el objetivo que le dictaba el quehacer literario; asimismo, las consecuencias que implicaba este tipo de trabajo. Por lo tanto, desde esos primeros cuentos que publicó en *Crítica* y que luego aparecieron en *Historia universal de la infamia*, hasta *El libro de arena* (1975), mantiene, no sólo las mismas obsesiones, sino los mismos recursos e incluso, en ocasiones pone en personajes distintos, frases muy semejantes, y hasta en los narradores. Hay frases que son recurrentes, aun cuando se encuentren espaciadas por más de una década: “...porque el hombre vive en el tiempo y en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante” (“El Sur”). “...nunca se le ocurrió pensar que el tiempo del sapo, que linda con la eternidad, era lo que buscaba” (“Avelino Arredondo”).

Rodríguez Monegal (siguiendo con estos acontecimientos) piensa y afirma el carácter significativo y casi simbólico de estos sucesos, y para fundamentar este carácter se apoya mucho en el “sentido común”. Se pregunta que cómo es posible que Borges, conociendo su cortedad de vista haya subido una escalera casi a oscuras de manera tan apresurada y sin ninguna precaución. Esto nos obliga a creer que Borges buscó “inconscientemente” ese accidente que el escritor uruguayo calificó como “expiatorio” para liberarse de la “tutela generosa” ejercida por el padre. Estas conjeturas merecen, como se ha dicho, la atención de los estudiosos del psicoanálisis, pero en lo concerniente a la creación, deben tratarse con mucha cautela.

¹²⁹ Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*.

Por otra parte, es necesario apuntar que todas estas afirmaciones serían intrascendentes si no estuvieran respaldadas en la sustentación que hacen quienes se han dedicado a estudiar la obra borgeana a partir precisamente del psicoanálisis y que sostienen que estos sucesos constituyen un parteaguas de la obra del escritor argentino, entre *Historia universal de la infamia* y el resto de su narrativa, (aunque alguno estudios, por ejemplo, el de Drei Anzieu, no alcanzan *El libro de arena*, que es el último volumen de narraciones que escribiera Borges) y esto permite la especulación acerca de que efectivamente los textos que Borges escribió en el primer libro son relativamente ingenuos y carentes de esplendor literario, por lo menos en comparación de los textos posteriores. Sólo que aquí, también se deben tomar en cuenta las opiniones de otros críticos, como Estela Cédola, quien sostiene que hay tres etapas en la narrativa de Borges y que la tercera, como se vio en el capítulo anterior, se encuentra definida en el prólogo a *El informe de Brodie*.

A lo largo de este trabajo se ha manifestado el desacuerdo con esta teoría, porque uno de los objetivos del mismo, consiste en demostrar, que ya en los primeros textos de Borges se encuentra una poética bien definida. Inclusive, como lo afirma el propio Rodríguez Monegal, en "Pierre Menard, autor del Quijote" ya se advierte la enunciación de Borges de una poética de la lectura, misma que había planteado en un ensayo seis años antes¹³⁰.

Hay que convenir, con estas aclaraciones, en que el paradigma Borgiano, como lo afirma MLE, está, en todo caso convertido en literatura, Sabemos que un escritor no puede proyectar algo que no se encuentre cabalmente declarado en su vida, pero con esta afirmación también tendríamos que convenir en que todos los escritores son autobiográficos y que todos plantean, directa o indirectamente, un problema que les aqueja. Llegaríamos sin duda a la feliz conclusión de que toda manifestación literaria es una expiación. Creo que en el estudio de la escritura borgeana esta conclusión no agregaría nada nuevo, ni siquiera para ponderar la originalidad y la grandeza de Borges. En todo caso, debemos acudir al propio Borges, quien en varias entrevistas ha manifestado el origen de algunos cuentos, tan célebres por biográficos como por su consistencia narrativa; pensemos en "Pierre Menard, autor del Quijote" "El sur", "Historia del guerrero y de la cautiva", incluso "El zahír" y "El Aleph". En todos estos relatos y en otros que ahora

¹³⁰ Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Hacia una interpretación*, p. 46

omito, no nos costará mucho trabajo identificar los pasajes biográficos del autor, pues en la mayoría de los cuentos Borges coloca nexos muy bien definidos entre la ficción y la realidad, su propia realidad, mismos que, el propio autor reconoce y, que de acuerdo con MLF, disfraza hábilmente.

Ciertamente el propio Borges ha declarado que los cuentos que él escribe versan sobre su persona. Veamos lo que dijo a Ronald Christ cuando éste le impugnó el hecho de que algunos lectores opinaban que sus cuentos eran fríos e impersonales:

Si esto ha sucedido, se debe puramente a la hosquedad. Pues he sentido esos cuentos profundamente. Los he sentido tan profundamente que los he relatado, bueno, utilizando símbolos extraños de manera que la gente quizás no pueda descubrir que todos son más o menos autobiográficos. Los cuentos son sobre mi persona, mis experiencias personales. Me imagino que de ahí viene la desconfianza de los ingleses, ¿no?¹³¹

No se puede, por consiguiente, negar la existencia de este paradigma, pero creo que merece un trabajo más profundo que nos permite ver una serie de variantes bordadas enfáticamente en torno a la persona de Borges.

Es evidente que por lo menos, a manera de constantes, se dan estas cuatro fases que menciona MLF, pero como ella misma lo advierte, estas fases no lleva un orden en la historia, en ocasiones son simuladas y en otras no aparecen. Tampoco debemos olvidar, en respeto a la crítica y a la inteligencia, que ésta es sólo una forma de ver la obra de Borges, que por lo demás resulta funcional en la medida en que vamos descifrando cada uno de los relatos y encontramos las diferentes formas en que se manifiesta el paradigma.

Conclusiones al libro de MLF. Las aportaciones que hace este libro al estudio de la obra de Borges son invaluable, el sólo hecho de buscar en la persona y en la personalidad del autor, los móviles artísticos, ya constituyen en sí un mérito. Sin embargo, con relación a mi estudio, la parte fundamental se maneja en función de que la autora elabora una teoría a través de la cual se puede leer la obra de Borges. La búsqueda de la comprensión de la narrativa primera, a partir de lo que ella considera como el paradigma borgiano, así como la enunciación de las constantes que aparecen en dicha obra y que, a lo largo de la trayectoria del narrador, van edificando el modelo narrativo y “el subtexto”, representan los alcances

¹³¹ Ronald Christ, entrevista con Jorge Luis Borges, en *Conversaciones con los escritores*, The Paris Review, p.120.

lectores de lo que yo considero como el arte de perseguir en la literatura. Es incuestionable que a partir de la lectura de este libro podemos ventilar toda una serie de conjeturas que parten del lector y que, en el menos grave de los casos alcanzan a empatar los sueños y las obsesiones de quien escribe con los del que está leyendo. Si Borges teje un mundo en el cual sus personajes no pueden escapar de sus obsesiones, con la lectura del libro de MLF, nos alcanza la certeza de que esta trampa esta bien condicionada para hacerse extensiva al lector. Luego entonces, los problemas que enfatiza el psicoanálisis en el acto creativo, se encuentran presentes en la visión receptiva.

Otro de los aciertos incuestionables de este libro es que nos obliga a desmenuzar los cuentos, advirtiendo en cada momento una serie de constantes que reiterativamente aparecen a lo largo de la obra borgeana y la forma como éstas constituyen una de las tantas formas que tiene el autor, de canalizar problemas que presuntamente no fueron superados. De esta manera, "Lector angustiado", "Lector obsesionado" y "Lector enloquecido", que serían los futuros temas que buscarían continuar este trabajo, tienen que apoyarse necesariamente en el significado de un "Lector perseguido".

Si tuviéramos que reprochar algo a este estudio, no sería muy ajeno ni diferente a lo que se imputa a la mayoría de los estudios de esta naturaleza, esto es, que crecen en gran medida en la especulación y en la conceptualización y amoldamiento de una serie de hipótesis, en apariencia rigurosas que entran con cierta desmesura en la obra del autor.

CONCLUSIONES

Al llegar al final de esta investigación, no son menos las interrogantes que me asediaban en torno a la obra de Borges, creo por cierto que se han multiplicado. No obstante, los objetivos que se plantearon al principio se cumplieron, tanto en lo que se refiere a la búsqueda del lector, como en demostrar los diferentes matices que va tomando la obra de Borges a través de diferentes lecturas. Es evidente que queda mucho camino por recorrer, pues el escritor argentino, con todo lo prolífica que ha sido la crítica en torno a su obra, tiene aún mucho por estudiarse. Es necesario incluso, detenerse a realizar una clasificación de los diferentes enfoques que se han dado a su obra. Este sería un estudio más ambicioso, que, partiendo de la teoría de la percepción, buscara los perfiles lectores en la obra de Borges.

Ahora se intentó un diálogo con distintos críticos cuya perspectiva e incluso, disposición hacia Borges son diferentes y hasta opuestas; esta empresa nunca soslayó el objetivo de mostrar cómo una obra tan plural puede proponer una diversidad de enfoques y de propuestas críticas tan polarizadas. Tratamos, a toda costa, de reproducir los juicios enfoques y críticas, respetando hasta sus últimas consecuencias las propuestas de sus autores. Acaso no se logró del todo, pero siempre buscamos que la interpretación que hacíamos de ellos fuera lo más objetiva posible; siempre, con la férrea voluntad de quien tiene la certeza de que está aprendiendo, procuramos llegar a los puntos de contingencia, porque en ellos se abría la polémica.

Ciertamente los capítulos en que se dividió el trabajo pueden parecer desproporcionados; esta falta de equilibrio se hace más patente que en algunos, como en el caso de *Borges y la nueva generación*, en el que se hace tanto énfasis respecto a la opinión de la crítica que mereció a este libro. Esta actitud obedece básicamente a que a mí, particularmente el libro no me pareció sustantivo en cuanto a los juicios que emite en torno a la obra borgeana; sin embargo, tratamos de que la aversión de Prieto hacia Borges no se hiciera extensiva de mí hacia la persona de Prieto. El ejercicio de la crítica implica una serie de riesgos, y el más frecuente es que quien lo ejerce adopte posturas viscerales que lo lleven a olvidarse del texto. Buscamos, por esa razón, respaldar nuestras opiniones en el apoyo de otros estudiosos que vieron y juzgaron el libro de Prieto, tanto a favor como en contra. Finalmente, con todo lo que se pueda tener en contra de *Borges y la nueva generación*, no se debe descontar que fue uno de los primeros intentos de mostrar el perfil de Borges a partir de un enfoque que cuestionara si el valor de este autor descansaba sólo en la comodidad de quienes se dedicaban a estudiarlo o verdaderamente la propuesta borgeana era digna de llevarse a terrenos más serios. La polémica que despertó este libro contribuyó a que se emprendiera una revaloración del autor argentino.

En el caso del libro de Ríos Patrón, que Gabriela Massuh trata como una monografía, no había necesidad de polemizar tanto, pues es un trabajo más bien enfocado a exaltar la personalidad de "El magíster", como lo llama el propio autor. No consideramos necesario abundar en los juicios y comentarios que acerca de él se han hecho, porque es claro que la crítica se ha ocupado de él en menor grado, pues es un texto que no invita a la polémica, salvo cuando el autor hace afirmaciones desmesuradas que lo convierten en un apologista

de Borges. No obstante, ni en esas afirmaciones se puede llegar a la controversia, pues es obvio que más allá de tener fundamento en las realidades literaria y filosófica o literaria y social, son manifestaciones del entusiasmo que envuelve al autor.

Los tres últimos estudios me parecieron demasiado complejos, en el primero de ellos, *La expresión de la irrealidad...*, se abundó en las citas, precisamente para no macular los juicios de la autora; en otros, cuando el marco teórico era muy abundante. Ciertamente este estudio, a decir de varios autores, se ha convertido en un clásico para seguir la huella de Borges, pero eso no lo hace más accesible, pues está lleno de referencias concernientes a varias disciplinas, e incluso, como se puede ver en los análisis que la autora hace de textos como "La lotería en Babilonia", a una historia extraoficial de Argentina, el cual se juegan las costumbres del pueblo, concretamente de la sociedad bonaerense, de llevar el juego de azar a las peluquerías. Asimismo se puede observar que la autora no escatimó en su investigación, el hecho de incursionar en lo más íntimo de la vida de Borges, para descubrir sus secretos y conflictos más arraigados. Sin proponerse pues, hacer un estudio psicoanalítico de su obra, esta investigación va deshojando la flor borgeana para tratar de ponernos lo más cerca posible del escritor argentino.

La condición de los opuestos, tuvimos que abreviar; el marco teórico que presenta este libro es denso y en ocasiones de difícil acceso, acaso porque la teoría sustentada por él es abarcante, ya que lo mismo se ocupa del psicoanálisis, que de la sociología. Fue una tarea titánica, por otra parte, buscar y leer los críticos que cita la autora, todo para tener una visión más amplia de los bastidores en que se apoya este estudio. Sin embargo, aunque, aunque tuvimos acceso a estos trabajos colaterales, tratamos de llegar a ellos sin prejuicios y con la misma voluntad con la que hemos leído a otros estudiosos de Borges, incluso tratamos, hasta donde nos fue posible, de evitar la reproducción de sus trabajos, para evitar la triangulación.

Finalmente, el último de los estudios no se trabajó en su totalidad (Morfología de los cuentos de Borges) porque el tiempo ya no lo permitió. Tenemos la certeza de que es un trabajo serio y meticuloso que cuenta sobre todo, con un cúmulo de estudios de diversa naturaleza que se han hecho en torno a la literatura borgeana; esto no lo hace menos controvertido, pues una de sus piedras angulares es el psicoanálisis, que de suyo lo es. Hay críticos que quisieran que la literatura sólo se viera y se analizara a partir de la propia

literatura, pero los hay también, que buscan incorporar la historia, la filosofía, economía, etc., al análisis del texto. Luego entonces, *Una morfología en los cuentos de Borges* es el resultado de una investigación acuciosa que la investigadora realizó a partir de lo que ella bautizó como el paradigma borgeano y que finalmente representa otra puerta de entrada a la narrativa de Borges. En este caso, tratamos de polemizar con la autora, apoyándonos más en los cuentos de Borges, que en los críticos. Primero, porque era más sencillo hacer alusión a los relatos en que no funcionaba la fórmula de la autora, o en que aparecía de manera diferente. Segundo, porque este libro y el de Estela Cédola, quizás por ser relativamente recientes, casi no son mencionados por los críticos. Es muy probable que todavía no se les ha concedido la importancia que merecen, como también lo es, que no hayan sido lo suficientemente difundidos.

Debo decir que después de diez años de estar trabajando con la obra de Borges y de compartir esta labor con otros que también lo han hecho, debería uno sentirse saturado. Sin que me haya invadido esa sensación, ya deseaba concluir con mi investigación, quizás en un futuro no muy lejano, decida continuarla, con nuevos bríos, una nueva disposición, pero sobre todo, sin la presión que me acuchilló en esta ocasión. Es probable que el último lector sea el lector enloquecido, nunca lo descarté. Sin embargo, por ahora, es todo lo que puedo dar y la pretensión de agregar algo, resultaría reiterativa y hasta redundante.

En un trabajo de esta naturaleza, los subjetivos, así como las observaciones apresuradas son frecuentes, casi inevitables; en su favor se puede decir que estuvieron movidos por la pasión y el gran entusiasmo que acompañaron el trabajo hasta sus últimas líneas. En este sentido, ni las presiones ni el cansancio lograron desmotivarnos, la obra borgeana es infinito; infinitos son también todos los intentos de abordarla. Si se pretende ser consecuente con Borges, tiene que verse su obra como un infatigable laberinto que nos hace circular un sinnúmero de veces por la misma ruta, en el desconocimiento total de que eso senderos ya se caminaron, o bien, como una conjunción de espejos de diversa naturaleza, a través de los cuales vamos viéndonos los diferentes rostros, Dice Adriana González Mateos, en un excelente estudio acerca de las obras de Borges y de Escher, que los espejos no siempre distorsionan la realidad; algunos, los planos, devuelven la imagen casi idéntica, es el espectador el que ve su figura invertida; sin embargo, algunos otros, los cóncavos y los convexos, si adulteran la imagen; tendríamos que preguntarnos que tipo de

espejo es el que vimos en la obra borgeana, para entender si la realidad está cifrada en las conjeturas que se hacen los personajes que aparecen en los relatos; críticos que intentan correr el velo de los personajes que protagonizan esos relatos; el propio Borges, o nosotros como lectores.

Por otra parte, siguen apareciendo libros en torno a Borges; estudios de ocasión, como en el caso de los que aparecieron con motivo del centenario de su nacimiento; otros que surgen de la vocación de quienes le siguen admirando o denostando al escritor argentino; trato de asistir a su aparición, los leo casi con la misma vehemencia que leí a los primeros críticos, quizás porque en el fondo conservo la certeza de que esta carrera nunca llegará a su fin. Los juicios subjetivos que aparecen en este trabajo son entonces, producto de la emoción, por eso son casi inevitables; pronto, al estar escribiendo los resultados de esta investigación, fuimos obligados por los rasgos emotivos. Finalmente, uno de los vehículos que impulsaron este trabajo fue precisamente la emoción.

Culhuacán, mayo 2002.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Jorge Luis Borges

1. Borges Jorge Luis, *Obras completas*, EMECÉ, Bs. As., 1974, 1161 pp.
2. Borges Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, EMECÉ, Bs. As., 1974, 989 pp.
3. Borges Jorge Luis, *Obras completas*, EMECÉ, Bs. As. 1989, vol. 2, 510 pp.
4. Borges Jorge Luis, *Narraciones*, Edición de Marcos-Ricardo Barnatán, Cátedra, Madrid, 1984, 280 pp.
5. Borges Jorge Luis, *Textos cautivos, Ensayos y reseñas en El hogar*, (1936-1939), Ed. de Enrique Sacerio Gari y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1990, 338 pp.
6. Borges Jorge Luis, *Obras, reseñas y traducciones inéditas, Diario Crítica* (1933-1934) Ediciones Atlántida, Bs. As. 1999, 309 pp.
7. Borges Jorge Luis, *Un ensayo autobiográfico*, Galaxia Gutenberg, / Círculo de lectores / EMECE, Barcelona, 1999, 157 pp.

BIBLIOGRAFÍA

Obras sobre Jorge Luis Borges

1. Aizenberg Edna, *El tejedor del aleph, Biblia, cabala y judaísmo en Borges*, Altalena, Madrid, 1986, 153 pp.
2. Alazraki Jaime, (compilador), *Jorge Luis Borges, Estudios en torno a su obra*, Taurus, Madrid, 1976, 363 pp.
3. Alazraki Jaime, *Versiones, inversiones, reversiones, el espejo como modelo estructural en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid, 1977, 156 pp
4. Alazraki Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1974, 436 pp.
5. Alifano Roberto, *Borges, Biografía verbal*, Plaza & Janés, Barcelona, 1988, 235 pp.
6. Albert Robatto Matilde, *Borges, Buenos Aires y el tiempo*, Edit. Río Piedras, Puerto Rico, 1972, 190 pp.
7. Barnatán Marcos-Ricardo, *Borges Biografía total*, Temas de hoy, biografías, Madrid, 1995, 519 pp.
8. Barrenechea Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, El Colegio de México, 1957, 189 pp.
9. Barrientos, Juan José, *Borges y la imaginación*, INBA, México, 1986, 147 pp.
10. Bastos María Luisa, *Borges ante la crítica argentina*, Edit. Hispanoamericana, Bs. As. (1923-1960), 1974, 208 pp
11. Blanchot Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Ávila editores, Caracas, 1991, 283 pp.
12. Blanco González Manuel, *Jorge Luis Borges , Anotaciones sobre el tiempo en su obra*, Ediciones Andrea, México, 1963, 106 pp.
13. Block de Behar Lisa, *Al margen de Borges*, Siglo XXI, Bs.As., 1987, 219 pp.
14. Bosco Angélica María, *Borges y los otros "Los libros del mirasol"* Compañía General Fabril Editora, Bs. As. 1967, 169 pp.
15. Braceli Rodolfo, *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo*, Galerna, Bs. As., 1971.189 pp
16. Burgin, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, trad. de Manuel Coronado y Roberto Yahni, 1974, 161 pp.
17. Canto Estela, *Borges a contraluz*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, 286 pp.
18. Cédola Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, EUDEBA, Bs. As. 1987, 309 pp.
19. Charbonier, George, *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI, 1976, 97 pp.

20. Echeverría Arturo, *Lengua y literatura en Borges*, Ariel, Barcelona, 1983, 233 pp.
21. Fernández Moreno César, *Esquema de Borges*, Edit. Perrot, Colecc. Nuevo Mundo, Bs. As. 1957, 65 pp.
22. Flores Ángel, (Compilador), *Expliquémonos a Borges*, Siglo XXI, México, 1984, 309 pp.
23. Friedman Lusky Mary *Una morfología de los cuentos de Borges*, Espiral, Hispanoamericana, Bs. As. 1990, 220 pp.
24. García Méndez Javier, *Espejos abominables*, a propósito de la escritura de Jorge Luis Borges, Universidad Autónoma de Querétaro, 1984, 264 pp.
25. García Ponce Juan, *La errancia sin fin*, (Borges, Musil y Klossowski), Anagrama, Barcelona, 1981, 85 pp.
26. Gasio Guillermo, *Borges en el Japón*, EUDEBA, 1988, 155 pp.
27. Golobof Gerardo, *Leer Borges*, Huemul, Bs. As., 1980, 347 pp.
28. Gugliemi Nilda, *El ego de la rosa y Borges*, Bs. As., 1988. 202 pp.
29. Gutiérrez Giradot Rafael, *Borges, ensayo de interpretación*, Insula, Madrid, 1959, 120 pp.
30. Jurado Alicia, *Genio y figura de Borges*, EUDEBA, Bs. As., 1966, 191 pp.
31. Kancyper Luis, *Jorge Luis Borges o el laberinto de Narciso*, Paidós, Bs.As.,1989, 155 pp.
32. Lafforgue Martín, (compilador) *Antiborges*, Javier Vergara Editor, Barcelona, 1999, 383 pp.
33. Malachino, R. Justo y Jorge Mejía Prieto, *En torno a Borges*, Ediciones Ciclo, México, 1983, 191 pp..
34. Massuh, Gabriela, *Borges, una estética del silencio*, Belgranos, Bs. As. 1980, 269 pp.
35. Matamoro Blas, *Jorge Luis Borges o el juego trascendente*, Peña Lillo, Bs. As.1971, 205 pp.
36. Molly Silvia, *Las letras de Borges*, Sudamericana, Bs.As., 1979. 259 pp.
37. Mosca Stefanía, *Jorge Luis Borges: utopia y realidad* Monte Ávila, Caracas, 1983, 157 pp.
38. Nuño Juan, *La filosofía de Borges*, FCE, México, 1986, 146 pp.
39. Olea Franco Rafael, *El otro Borges, el primer Borges*, FCE-El Colegio de México, México, 1993, 300 pp.
40. Olea Franco Rafael (editor), *Borges : desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1999, 312 pp.

41. Parodi Roberto Ángel, *La poesía de Borges*, Concepción del Uruguay, Entreríos, 1962, 57 pp.
42. Pérez Alberto Julián, *Poética de la prosa de Borges*, Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura, Gredos, Madrid, 1984, 303 pp.
43. Prieto Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Bs. As. 1954, 89 pp.
44. Rest, Jaime, *El laberinto del universo, Borges y el pensamiento nominalista*, Ediciones literarias Fausto, Bs. As. 1976, 202 pp.
45. Ríos Patrón José Luis, *Jorge Luis Borges*, Edit. La Mandrágora, Bs. As., 1955, 179 pp.
46. Rodríguez Monegal Emir, *Borges por él mismo*, Monte Ávila Edit. Caracas, 1980, 247 pp.
47. Rodríguez Monegal Emir, *Borges, una biografía literaria*, FCE, colección Tierra Firme, México, 1978, 470 pp.
48. Rodríguez Monegal Emir, *Ficcionario, Jorge Luis Borges, una antología de sus textos* (Edición, interpretación y prólogo de Emir Rodríguez Monegal), FCE., México, 1985, 483 pp.
49. Rodríguez Monegal Emir, *Borges, hacia una interpretación*, Guadarrama, Madrid, 1976, 127 pp.
50. Sábato Ernesto, *Jorge Luis Borges*, Diálogos, EMECÉ Editores, Bs. As., 1976, 193 pp.
51. Sabino R. Osvaldo, *Borges, una imagen del amor y de la muerte*, Corregidor, Bs. As., 1987, 93 pp.
52. Sacerio Garí Enrique, *Borges, Una literatura intertextual*, Tesis de doctorado, Yale, 1978, 145 pp.
53. Sosnowski Saúl, *Borges y la cábala*, La búsqueda del verbo, Paredes ediciones, Cuadernos del arcoiris, Bs. As. 1986, 83 pp.
54. Sucre Guillermo, *Borges el poeta*, Monte Ávila editores, Caracas, 1967, 157 pp.
55. Teitelboim Volodia, *Los dos Borges. Vidas, sueños, enigmas*, editorial Hermes, México, 1996, 341 pp.
56. Vázquez María Esther, *Borges, imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila, Caracas, 1977, 289 pp.
57. Vázquez María Esther, *Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996, 355 pp.
58. Verdugo Fuentes Valdemar, *En voz de Borges*, EOSA, Serie alternativa, México, 1986, 215 pp.
59. Woodall James, *La vida de Jorge Luis Borges*, El hombre en el espejo del libro, Gedisa editorial, Barcelona, 1998, 377 pp.
60. Woscoboinik Julio, *El secreto de Borges*, indagación psicoanalítica de su obra, Tieb, Bs. As., 1988, 263 pp.

BIBLIOGRAFÍA

General

1. Anderson Imbert Enrique, *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila editores, Caracas, 1992, 203 pp.
2. Blanchot Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Ávila editores, Caracas, 1991, 283 pp.
3. Buxó Pascual, *Las figuraciones del sentido*, FCE, México, 1980, 220 pp.
4. Cobo Borda Juan Gustavo, *Visiones de América Latina*, Tercer mundo editores, Bogotá, 1991, 309 pp.
5. Genette Gerard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, 519 pp.
6. Goldman Lucien, *Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid, 1975, 280 pp.
7. Gordon Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, Antología de ficción y crítica, selección y bibliografía de Samuel Gordon, UNAM, México, 1989, 240 pp.
8. Harss Luis, *Los nuestros*, Hermes, México, 1984, 465 pp.
9. Jitrik Noé, *La vibración del presente*, Trabajos, críticas y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos, FCE, colección Tierra Firme, México, 1987, 181 pp.
10. Lafforgue Jorge, *Nueva novela latinoamericana*, 2 vol., Piados, Bs. As., 1972, 383 pp.
11. Risco Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, edit. Alambra, Madrid, 1980, 282 pp.
12. Ruffinelli Jorge, *Crítica en marcha, Ensayos sobre literatura latinoamericana* Premia, La red de Jonás, México, 1981, 137 pp.
13. Sucre Guillerme, *La máscara y la transparencia, ensayos sobre poesía hispanoamericana*, FCE, colección Tierra Firme, México, 1985, 394 pp.
14. Xirau Ramón, *Poesía hispanoamericana contemporánea*, Sepsetentas, México, 1979, 182 pp.