

Tesis para obtener el título de maestro en Letras Iberoamericanas

**TRES ACERCAMIENTOS A LA OBRA DE JORGE LUIS
BORGES**

Elaborado por:

Pablo André Rodríguez Cabello



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.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I . LO CÓMICO EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES	
1.1 Hacia una definición de lo cómico.....	8
1.2 Las posibilidades cognoscitivas del humor.....	18
1.3 La ironía como juego de espejos que se iluminan mutuamente: narrador, autor y lector.....	31
1.4 La sátira: equilibrio entre la indignación y la literatura.....	39
CAPITULO II. METÁFORAS Y ALEGORÍAS EPISTEMOLÓGICAS	
2.1 La metáfora como herramienta cognoscitiva.....	50
2.2 Diferentes teorías sobre la metáfora.....	51
2.3 El sentido alegórico en “Tlön, Uqbar, <i>Orbis Tertius</i> ”.....	57
2.4 Metáfora sobre metáfora: Ideas sobre el infinito en “La biblioteca de Babel” y en otros cuentos.....	69
CAPITULO III. TEORÍA DEL ARQUETIPO, IDEAS PANTEÍSTAS Y TEORÍA CLÁSICA DE LA LITERATURA	
3.1 El arquetipo platónico en Borges.....	81
3.2 Tema y variaciones panteístas.....	88
3.3 Hacia una teoría clásica de la literatura.....	98
CONCLUSIONES.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	118

INTRODUCCIÓN

Quizás ningún otro escritor del siglo XX ha provocado un alud de estudios críticos tan grande como Borges. Hacer una revisión exhaustiva de la bibliografía crítica de su obra condenaría al estudioso a personificar el mito de Sísifo. Desde la década de los sesenta, que marca el principio del reconocimiento internacional, la proliferación de estudios académicos, congresos y homenajes en todo el mundo provocaron una especie de boom crítico que parece crecer con el paso del tiempo. Hace años, la bibliografía sobre su obra ya era inagotable e inevitablemente reiterativa. Sin embargo, este hecho no ha sido una razón para frenar a quienes se empeñan en aumentar esa montaña bibliográfica que, sin duda, seguirá creciendo. Esto es una prueba de la profunda impresión que este autor provoca en sus lectores.

Harold Bloom, autor de *El canon occidental*, afirmó que la obra de Borges encarna los valores estéticos necesarios para la supervivencia de una literatura canónica universal. Es cierto que Borges anheló y procuró convertirse en un clásico reescribiendo algunos de sus textos con esa finalidad, pero lo hizo desde una concepción de la lectura que deja la obra abierta para que se transforme con cada lector. En ese sentido no hay lectura que no sea nueva, incluso cuando los hallazgos de un lector ya hayan sido descubiertos previamente por otro. Siempre hay un matiz nuevo.

Dada la abundancia de estudios parece inevitable que la crítica sobre la obra del argentino adquiera cierto carácter metacrítico: los estudiosos no sólo dialogan con la obra de Borges sino con los autores de otras interpretaciones ya sea para polemizar o para confirmar las intuiciones propias. Tal es el camino que hemos elegido.

Permítasenos contar brevemente cómo surgió nuestro interés en la obra de Borges pues esto explica en parte la manera de abordarla en este trabajo. La

primera lectura de *Ficciones*, en la época del bachillerato, nos causó una mezcla de estupor y rechazo que impidió cualquier acercamiento durante varios años; la segunda vez, cursando ya la carrera de letras hispánicas, nos produjo nuevamente una gran perplejidad, pero también la necesidad de desenmarañar los problemas filosóficos implícitos en relatos como “Tlön, Uqbar, *Orbis Tertius*”. Esto nos llevó a estudiar filosofía con un marcado interés en la teoría del conocimiento, pues en buena medida es hacia este campo a donde apuntan los juegos del autor de *El Aleph*. En años más recientes asistimos a un diplomado de lógica-matemática, en donde se fueron afinando algunas ideas del segundo capítulo. Estas incursiones en la teoría del conocimiento nos revelaron que la originalidad de Borges radica en la forma de abordar ciertos problemas filosóficos mostrando su lado cómico y al mismo tiempo descubriendo las enormes posibilidades cognoscitivas del humor. Las tres partes de este trabajo surgieron en diferentes momentos como respuesta a los retos que la lectura del argentino nos planteó. Su desarrollo fue un lento movimiento en espiral: un vaivén entre las búsquedas cognoscitivas que la lectura de Borges provoca y la necesidad de volver a sus obras para reconocer las diferentes recreaciones de un mismo tema. Por ello el análisis de sus escritos no sigue un orden cronológico; aparecen citados en donde nos pareció pertinente para el desarrollo de la idea directriz de cada capítulo. La idea de acercamientos en el título significa que no pretenden ser estudios exhaustivos.

Una obra con tantas aristas permite un acercamiento ecléctico. Del rasgo que se escoja para el análisis depende la pertinencia del método elegido. Sabemos que una obra literaria es una unidad indisociable de todos los elementos que la conforman; por ello al usar términos como fondo y forma o tema y estilo debe advertirse que no se está haciendo una división de la obra, sino indicando dos formas de acceder a ella. Hecha esta aclaración, podemos decir que las tres partes de este trabajo son estudios temáticos con una idea directriz distinta, lo cual no implica que no existan vasos comunicantes entre las tres.

Lo cómico en la literatura es un tema al que no se le ha prestado la atención que merece. Es el aspecto menos estudiado en la abundante bibliografía sobre

Borges o sobre Cervantes. En *Borges y el humor*, el trabajo más completo sobre el tema, René de Costa señala el humor y la ironía como dos rasgos esenciales de la obra de nuestro autor entendiéndolos como sinónimos. Dicha identificación es equívoca, pues parte de una vaga delimitación de ambos conceptos. Para matizar las diferencias entre éstos nos vimos en la necesidad de situar esta investigación dentro de la problemática de lo cómico. Escogimos esta categoría y no el humor porque la mayoría de los autores que han reflexionado sobre lo mismo consideran a lo cómico como la categoría más amplia a la que pertenece el humor como una de sus manifestaciones más complejas al lado de la ironía y de la sátira.

En la primera parte tratamos de responder a las siguientes cuestiones: ¿Qué es lo cómico? y ¿Cuál es el núcleo común en todas las manifestaciones que engloba? Para ello presentamos un bosquejo de distintas tentativas para resolver este problema. Veremos las definiciones dadas por Aristóteles, Hobbes, Kant y Baudelaire que constituyen valiosas aproximaciones a nuestro objeto, pero no permiten entender todo el abanico de manifestaciones que entran en la categoría de lo cómico. Bergson, Freud, Santiago Vilas, Alfonso Reyes coinciden en identificar dos rasgos esenciales del humor que están presentes en la obra de Borges: es una forma de conocimiento intuitivo (no sistemático) y es una actitud estética ante la vida; por otra parte, para caracterizar la ironía en las obras del autor argentino nos hemos apoyado en las tesis de Wayne Booth, Linda Hutcheon, Helena Beristáin y el grupo "M". Una vez establecida una concepción de lo cómico, en el primer capítulo veremos que un mismo principio cómico rige el discurso en algunas obras de Borges; sin embargo, asume distintas formas en cada una de ellas en la medida en que cada una explora las posibilidades de un método diferente para revelar lo cómico de cualquier objeto.

La mayoría de los estudios sobre la relación entre Borges y la filosofía se abocan a reconstruir las fuentes filosóficas de su obra. Se da por hecho que a Borges sólo le interesó la filosofía como un medio o un pretexto para la creación literaria. No obstante, creemos que en su obra es patente una auténtica preocupación por algunos problemas epistemológicos. En sus escritos se

encuentran con frecuencia reflexiones sobre la relación entre el conocimiento y el lenguaje o sobre el valor de la metáfora para representar nociones complejas como el infinito. En algunos de sus relatos (“El Aleph”, “El acercamiento a Almotásim”) la considera una herramienta heurística de indiscutible valor (hace asequible lo que está más allá de los límites de nuestra capacidad de intelección), sin embargo, en los ensayos donde se ocupa de esta figura la describe como un recurso literario y convencional, es decir, ilusorio. En el segundo capítulo haremos un repaso de diferentes valoraciones que ha tenido la metáfora para reconocer mejor la singularidad de las ideas de Borges sobre el tema.

Seguramente, el mejor ensayo sobre esta cuestión es “Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas” del crítico argentino Jaime Alazraki. Aun así, la idea central de éste es una adaptación un tanto forzada de una idea que Umberto Eco aplica al análisis del *Finnegans Wake* de James Joyce. En el segundo capítulo trataremos de mostrar que existen otras razones para considerar a Borges un creador de metáforas epistemológicas.

Inicialmente, nos pareció que el tema del tercer capítulo: el mito y el arquetipo en la obra de Borges, era una veta que necesariamente se conectaba con la teoría del conocimiento, pero, en el transcurso de la investigación descubrimos que para nuestro autor el mito no es una forma de conocimiento aunque el tema ofrece otros aspectos interesantes. Los escritos de Borges son una plétora de alusiones míticas y literarias. En el tercer capítulo analizaremos el campo intertextual de algunos relatos y poemas basados en arquetipos. Los principales apoyos teóricos de esta parte son las obras de Northrop Frye (*Anatomía de la crítica*) y las de Joseph Campbell (*El héroe de las mil caras* y *Las máscaras de Dios*). Una constante en la obra de nuestro autor es la búsqueda de cierta unidad dentro de la diversidad de individuos, escritores, momentos y, en general, cualquier orden o conjunto de ideas o de objetos. La idea platónica de arquetipo postula una identidad entre los individuos de una misma especie y afirma también la irrealidad de aquéllos. Borges recrea en ensayos, poemas y narraciones el concepto de arquetipo con un sentido platónico sin excluir otros matices que lo enriquecen al provenir de otros autores como Jung o Frazer, cuyas obras leyó como

enciclopedias de mitología. Esta parte es un estudio comparativo de las diferentes fuentes de la idea de arquetipo que aparecen en la obra de nuestro autor; por otra parte, intentaremos mostrar que tanto la idea de arquetipo como las ideas panteístas constituyen una tentativa de establecer una visión clásica de la literatura que tiene notorias afinidades con las ideas críticas del poeta inglés T.S. Eliot y con las del crítico canadiense Northrop Frye.

En la medida en que nos interesa tratar aspectos relacionados con la temática de algunas obras, no revisamos las variantes estilísticas de un texto en las diferentes ediciones del mismo. Por lo anterior (además de parecernos más cómodo para el lector), optamos por citar la edición consultada de las obras de Borges indicando la fuente en un paréntesis al final de la cita y usando las siguientes abreviaturas:

- D. *Discusión*, Madrid, Alianza, 1997.
- C.B.D. *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- E.A. *El Aleph*, México, Alianza, 1990.
- E.H. *El hacedor*, Buenos Aires, Biblioteca Argentina La Nación, 2001.
- F. *Ficciones*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- H.E. *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, EMECÉ, 1996.
- I.B. *Informe de Brodie*, Madrid, Alianza, 1995.
- L.A. *Libro de arena*, México, Alianza, 1984.
- N.A.P. *Nueva antología personal*, México, Siglo XXI, 1986.
- O. I. *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2002.
- O. P. *Obra Poética Tomos:1,2,3*, Madrid, Alianza, 1998.

Para los obras de consulta general, la referencia aparecerá citada a pie de página.

CAPITULO I

Lo cómico en la obra de Jorge Luis Borges

1.1 Hacia una definición de lo cómico

Los intentos por esclarecer lo cómico y sus diversas manifestaciones han seguido distintos caminos para aproximarse a su tornadizo objeto, pero invariablemente han tratado de encontrar el núcleo común de todas las expresiones que engloba dicha categoría: desde los chistes más simples hasta las grandes creaciones humorísticas del arte.

Las primeras definiciones apenas reflejan ese afán de ser la fórmula general de lo cómico; más bien parecen descripciones de ciertos tipos de expresión cómica, demasiado vagas para poder ceñir nuestro objeto.

Tal es el caso de la definición que Aristóteles formula cuando habla de los personajes de la comedia: lo cómico es el resultado de una presentación ficticia o real de cualquier fealdad o deformidad con la condición de que no induzca dolor en el espectador¹. Como vemos, Aristóteles relega el problema a la percepción subjetiva del espectador, pero no lo resuelve, ya que un mismo ejemplo de fealdad puede provocar reacciones opuestas en dos espectadores. Sin embargo, la importancia de esta idea queda demostrada por el hecho de tener resonancias posteriores en autores que reconocen que lo cómico requiere de una insensibilidad o de una distancia hacia aquello que nos parece cómico.

Otra aproximación al mismo problema fue hecha por Thomas Hobbes, quien llegó a la conclusión de que en la base de la experiencia cómica se encuentra un sentimiento de superioridad hacia una persona que en un momento determinado nos parece inferior en cualquier aspecto. La superioridad que resulta de la comparación con otro sujeto puede ser real o supuesta pero siempre provocará .una satisfacción que se expresará mediante la risa. Dice Hobbes en el capítulo IX

1 Aristoteles, *Poética*, Trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, pág.142.

dedicado al estudio de las pasiones:

Los hombres también ríen por las bromas cuya gracia consiste siempre en descubrir elegantemente y traer a colación algún absurdo de otro. En este caso, la pasión de la risa también procede de imaginar súbitamente la propia superioridad o eminencia respecto del otro, porque, ¿qué puede reforzar la propia buena opinión acerca de nosotros mismos, sino la comparación con el absurdo y la inseguridad de otro hombre?²

Eliminado:

De acuerdo con estas ideas, lo cómico viene a ser un sentimiento ególatra que nace al descubrir en otro algún defecto del que nosotros carecemos. Para esta idea se podrían encontrar tantos ejemplos que la confirmen como ejemplos que la contradicen, lo cual muestra que encierra no poca verdad pese a sus claras limitaciones.

Encontramos ecos de estas ideas en Charles Baudelaire, quien afirma, en su ensayo sobre lo cómico, que la risa es satánica porque nace del orgullo y del sentimiento de superioridad que tiene el que ríe respecto a quien provoca su hilaridad. Que la risa encierra un orgullo diabólico lo demuestra el hecho de que los seres virginales (pone como ejemplo a Virginia de Bernardino de Saint Pierre) no pueden entender la risa de otros. Incluso la risa de los niños contiene cierta dosis de malicia y agresividad.³

Otra idea interesante de Baudelaire es que la risa (manifestación exclusiva del hombre) confirma nuestra superioridad entre todas las especies de la naturaleza y al mismo tiempo da cuenta de su infinita inferioridad ante el ser supremo; en esta contradicción radica lo cómico de la condición humana. La risa y el llanto son los signos que nos recuerdan la desgracia de la caída original, puesto que en el paraíso no había ni sombra de maldad la alegría no se expresaba en risa. El hombre expulsado del paraíso tiene dos consuelos: la risa y el llanto. Borges también recuerda el origen satánico de la sátira en “El arte de injuriar”:

Ésta (según la más reciente seguridad) se derivó de las maldiciones mágicas de la ira, no de razonamientos. Es la reliquia de un inverosímil estado, en que las lesiones hechas al nombre caen sobre el poseedor. Al ángel Satanail, rebelde primogénito del Dios que adoraron los bogomiles,

2 Thomas Hobbes, *De la naturaleza humana*, Barcelona, Península, 1997, pág.159

3 Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989.

le cercenaron la partícula il, que aseguraba su corona, su esplendor y su previsión. (H.E. pág. 192)

Otra aportación al esclarecimiento de lo cómico es la tesis planteada por Emmanuel Kant en su obra *La crítica del juicio*⁴; para el filósofo alemán lo cómico se explica por la súbita destrucción de una expectativa que se transforma en nada. Por ejemplo, cuando alguien se prepara para saltar un pozo, tantea el terreno, mide la distancia (todos estos preámbulos crean una expectativa) se arroja y cae dentro del pozo; la expectación generada y el fracaso rotundo provocan el sentimiento cómico en un espectador del hecho. En otras palabras, lo cómico surge del contraste entre lo grandioso esperado y un minúsculo resultado.

Para mostrar la insuficiencia de esta definición pensemos en un ejemplo: organizamos una broma con el fin de divertirnos a costa de alguien, tendemos un cordón a ras del suelo con el fin de que se tropiece, éste es un caso en el que sabemos de antemano cuál será el resultado de nuestra broma y no por ello deja de resultarnos cómico.

Y es que los límites de las anteriores definiciones saltan a la vista en cuanto tratamos de explicarnos, con su ayuda, lo cómico en algunas de sus manifestaciones. Sin embargo, describen con exactitud ciertos mecanismos que producen lo cómico; en efecto, una expectativa defraudada nos puede divertir, pero cómo explicar con el mismo esquema la comicidad ácida de una sátira.

Una de las tentativas más firmes para conformar una teoría de lo cómico son las reflexiones que hizo Henri Bergson en torno a este asunto. En primer lugar afirma que lo cómico requiere de una "momentánea anestesia del corazón"⁵, si sentimos alguna simpatía por alguien no lo podemos encontrar cómico en ningún aspecto. Además, la risa es un gesto colectivo que no puede existir en soledad. Sin estas dos premisas no puede surgir lo cómico. Pero cuál es la esencia de lo cómico, se pregunta Bergson: cualquier mecanización de lo viviente, no se relaciona con la fealdad sino con la rigidez que se puede manifestar en cualquier

4 Emmanuel Kant, *La crítica del juicio*, Caracas, Monte Ávila, 1992. Ver primera parte, Libro II.

5 Henri Bergson, *La risa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág.16

faceta de la vida. Dicha rigidez o automatismo es lo opuesto a la gracia y a la espontaneidad de la vida, en este sentido es más cómico un gesto petrificado (un tic) que una deformidad. Dice Bergson que la ley de la vida es no repetirse jamás debido a que la sociedad y la vida exigen, para su normal desenvolvimiento, que los individuos estén atentos y tengan una elasticidad espiritual, física y de carácter que les permita adaptarse a la cambiante realidad; por eso la sociedad vigila que ninguno de sus miembros se distraiga y se aisle; la risa es el medio de que se vale la sociedad para censurar y corregir toda clase de excentricidades. Lo anterior explica la comicidad del Quijote. Según Bergson, la locura de este personaje es algo estático y a pesar de que se estrella contra la realidad no puede adaptarse puesto que su conducta sigue una pauta que no corresponde con la lógica cambiante del mundo real. Lo mismo sucede con todos aquellos vicios que le imponen al alma su rigidez y su simplificación; por ello los personajes de la comedia pueden ser definidos como simples marionetas de un vicio y en el título de una comedia se incluye por regla general el nombre del vicio: el avaro, el impostor, etcétera. En otras palabras el personaje cómico es un tipo, una generalidad, y la comedia concentra nuestra atención en los gestos que delatan esa rigidez parasitaria de su alma. Un señor camina sobre la acera, se tropieza con una piedra y cae estrepitosamente, nos provoca un sentimiento cómico que se explica, acudiendo a la fórmula bergsoniana, por una mecanización del paso que aunada a la distracción del señor le impiden librar el obstáculo. Así podrían entenderse todos los casos en que florece lo cómico: las situaciones, el carácter, la palabra, los gestos, desde ese señor que tropieza en la acera hasta la sublime comicidad del Quijote. Bergson explica todos los ejemplos con la misma fórmula. Sin embargo, en los que él mismo trae a colación se siente forzada la aplicación de dicha teoría. Veamos uno de sus ejemplos: un orador repite incansablemente un gesto para enfatizar algún punto de su discurso, según Bergson la mecanización del gesto nos resulta cómica, estamos de acuerdo, pero puede haber otras causas por las que el mismo orador nos provoque lo mismo, a saber: el maullido de un gato, el bostezo de un oyente, un error de pronunciación, en estos casos no podemos optar por la misma explicación. Entonces no es la

presencia de una rigidez la única posibilidad de generar lo cómico; sin embargo, en algunos casos la explicación es adecuada, verbigracia, la famosa secuencia de la película *Tiempos modernos* en la que Charlot no puede dejar de ejecutar mecánicamente los movimientos que realiza en su monótono trabajo.

La contribución de Freud al esclarecimiento de lo cómico, desde el punto de vista psicoanalítico, significó un parteaguas: después de la publicación de *El chiste y su relación con lo inconsciente* los estudios posteriores dedicados al mismo problema han tenido a dicha obra como referencia obligada ya sea para rebatirla, ya sea para apoyar sus tesis. Freud comienza su estudio revisando las principales ideas que sobre el tema han postulado quienes se han preocupado por racionalizar la vivencia cómica. Encuentra que éstas son sólo aproximaciones que no pueden conformar una teoría que englobe todas las manifestaciones conocidas como cómicas. Son más bien descripciones de cierto tipo de expresión cómica que no sirven para explicar otros. Freud postula una característica común en todos los casos que analiza: una tendencia a la condensación o, más precisamente, al ahorro de juicios o descalificaciones que se pueden sustituir por la inmediatez del chiste. De hecho, la explicación de un chiste consiste en traducir la palabra o la expresión implícita que suscita lo chistoso, pero quitarle su brevedad equivale a destruir su eficacia. Si bien la tendencia al ahorro parece ser el rasgo unificador no es posible invertir la fórmula: no toda expresión breve es chistosa.

Esta idea de ahorro nos lleva al meollo de las ideas de Freud. Para explicar qué clase de abreviación caracteriza al chiste y encontrar la causa de esa necesidad manifiesta de economizar al máximo, Freud acude a su teoría del inconsciente. De acuerdo con ella, todas las pulsiones agresivas son inhibidas por el superyo, el chiste sirve para disfrazar las tendencias hostiles y esquivar la censura; este proceso provoca un sobrante de energía de coerción psíquica que produce placer y se descarga en la risa. Esta vivencia da al ego un sentimiento de fortaleza al liberar los deseos que la civilización condena, es el triunfo del principio del placer.

Freud afirma que la calidad del chiste debe ser juzgada por la eficacia del disfraz, ya que si no esconde bien su tendencia el efecto cómico no se presenta y el pseudochiste provoca sentimientos opuestos a la risa: vergüenza, indignación culpabilidad, etcétera, de ahí que la belleza de una creación cómica no depende del ahorro de energía que él mismo menciona. Otra característica del chiste y en general de los fenómenos cómicos es su carácter social, dice Freud: "un chiste nuevo corre por la ciudad como la noticia de una victoria reciente" ⁶. Esto se debe a que es necesaria la aprobación de un tercero para justificar la agresión.

La última parte de su estudio la dedica a demostrar que el placer de lo cómico surge del gasto de representación ahorrado. Cuando alguien trata de representar algo muy elevado o abstracto puede ahorrarse el trabajo de abstraer recurriendo a una comparación del concepto que se quiere representar con algo trivial, que nos es más familiar, dando como resultado la degradación del ente abstracto: estrategia usada por Borges en varios textos. Además, la comparación se puede complementar con una técnica del chiste y de ahí la dificultad para delimitar lo cómico de lo chistoso. Freud precisa esta idea del ahorro de representación ejemplificándola con los gestos infantiles o de personas poco instruidas que intentan representar miméticamente, por medio de gestos desmesurados, conceptos con cierto grado de abstracción. No obstante que reconoce la dificultad de separar lo cómico del chiste, Freud afirma que lo cómico tiene como característica definitoria la pretensión de degradar objetos eminentes. Pero es importante que la presencia de lo eminente no nos mantenga en una disposición respetuosa. Tal vez la aportación más valiosa de Freud en este tema fue la revelación del trasfondo psíquico de la vivencia cómica y de las limitaciones de algunas teorías precedentes con enfoques exclusivamente intelectualistas.

El filósofo argentino Marcos Victoria retoma en buena medida la lección de Freud al reflexionar sobre este problema: más que tratar de encontrar una receta explicativa para todas las expresiones cómicas busca comprender lo cómico partiendo de un análisis de la persona que lo percibe o lo crea; por ello ubica el

6 Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, México, Iztaccihuatl, 1957, pág.79.

problema de lo cómico en la perspectiva de la axiología o teoría de los valores.

Para el filósofo argentino una definición intelectual de lo cómico necesariamente es incompleta porque ignora el trasfondo emotivo de la vivencia cómica; en esto coincide con Freud. Rechaza todas las definiciones intelectualistas que conciben lo cómico como un proceso conceptual, a saber: la espera defraudada (Kant); la percepción de una incongruencia entre una idea y el objeto real (Schopenhauer); la presencia de un automatismo en la vida (Bergson); el contraste de dos representaciones disparatadas (Kraepelin); como ya lo había señalado Freud éstas son algunas de las técnicas cómicas.

Victoria entiende lo cómico como una desvalorización: un no tomar en serio algo. Este "no tomar en serio" obedece a una lógica emocional, es un rechazo intuitivo que no siempre se puede racionalizar para hacer de él una crítica sustentable. La acción de valorar es una actitud permanente de nuestro espíritu, nuestra educación y nuestra cultura nos forman ese hábito del cual depende la génesis de lo cómico. Por ejemplo, cuando observamos por primera vez a una persona hacemos una evaluación que puede ser desde distintos puntos de vista: estéticos, éticos, culturales. Al respecto dice Victoria: "...originalmente el no tomar en serio no es un juzgar, ni es un pensar, ni es un representarse; sino una actitud afectiva de la conciencia"⁷. Esta idea se basa en la teoría de Scheler sobre la lógica de los sentimientos, que es independiente de la lógica intelectual, de acuerdo con el pensador alemán. En la vivencia cómica, sin embargo, las dos motivaciones, la racional y la afectiva, se interpenetran.

Estas ideas coinciden en parte con la teoría de Freud, según la cual el chiste al igual que el pensamiento infantil y el esquizofrénico están subordinados al principio del placer, el cual realiza una transposición de la realidad al plano del juego nulificando su seriedad, también transgrede las reglas del principio de la realidad regido por la lógica y el pensamiento maduro pero su finalidad última no es otra que desvalorizar algo. Freud ya había señalado que lo cómico pretendía degradar objetos eminentes.

⁷ Marcos Victoria, *Ensayo preliminar sobre los cómico*, Buenos Aires, Losada, 1958, pág. 68

En las situaciones cómicas una persona aspira a un valor y es despojado de él. Es el caso del niño que actúa como adulto, el del orador que pretende ser elocuente y comete un lapsus que delata sus carencias, el del hombre pomposo que camina con garbo y tropieza en la acera, el de la cantante de ópera que en plena interpretación de un aria no puede evitar la salida de un "gallo". Podríamos alargar la lista de situaciones cómicas que recordemos o imaginemos y siempre veremos que en el sujeto que las protagoniza hay la ostentación de un valor que resulta falso.

Es importante notar que lo cómico sólo descubre seudovalores, meras apariencias sin ápice de realidad, todo lo que sea apariencia de valor puede ser desenmascarado por lo cómico y disuelto en su propia nadería. Es necesaria esta condición para que la desvalorización sea placentera y no decepcionante; por otra parte lo cómico no corroe los valores auténticos. Pero esta toma de postura, tomar o no tomar en serio, implica riesgos para el ego si no existe la necesaria lejanía entre el objeto cómico y el sujeto que lo percibe; si este último se involucra mucho con su objeto se establece una relación simpática que obstaculiza asumir su relativa nulidad. Esto no siempre se cumple, pues como veremos más adelante al definir el humor, el humorista puede dar de sí mismo una visión cómica. Para Victoria, más que el sentimiento de superioridad de que hablaron Hobbes y Baudelaire, el sentimiento cómico requiere de una certidumbre de ser ajeno al seudovalor desenmascarado y hay por añadidura un placer derivado de saber que es mi conciencia la que descubre y vuelve nada esa pretensión de grandeza.

1.2 Las posibilidades cognoscitivas del humor

Octavio Paz afirmó que el humor es una creación del espíritu moderno. En efecto, a pesar de que en todas las épocas se han dado expresiones afines, éste ha sido un arma eficaz contra cualquier totalitarismo ideológico, pues su efervescencia crítica no puede hacer concesiones sin poner en riesgo la libertad que la define.

Diversos autores desde diferentes perspectivas (Freud, Bergson, Wayne Booth, Santiago Vilas) coinciden en definir al humor como una forma de

conocimiento esencialmente intuitivo y asistemático. El humorista revela el absurdo o la falsedad de algunos valores consagrados por la tradición. Se opone a cualquier dogmatismo. Su escepticismo lo lleva al extremo de no creer en la realidad. La obra de Borges ejemplifica claramente la confluencia de dos tendencias: el humor y la indagación fantástica de la realidad. Por ello considera a la metafísica (y a otras formas de conocimiento) como un género de la literatura fantástica. El filósofo argentino Marcos Victoria dice al respecto:

El humorismo no es una sistematización intelectualista. Es una organización afectiva, ahincadamente personal, que sólo puede vivir con la libertad y para la libertad. Su objetivo es la integración, la unificación de los conexos cómicos de la realidad, bajo el signo del conocimiento emocional, de la indagación intuitiva y fantástica del mundo.⁸

No es sorprendente que Alfonso Reyes, otro ilustre cultivador del género fantástico, afirme algo similar:

La realidad externa, pues, no existe, si no la sanciona nuestro ser, el cual a su antojo, podría en un momento aniquilarla, si así es, el mundo - comenta Hegel- nada tiene de seriedad: es un juguete, mera diversión del entendimiento. Es la gran sonaja. Y si nada tiene de seriedad, nosotros, que estamos en el secreto sonreímos.⁹

El humorista se dirige tanto a lo importante como a lo baladí, sin apoyarse en nadie, en ningún criterio de autoridad, o en algún dogmatismo ideológico. En diferentes lugares de la obra de Borges se encuentra esbozada una visión escéptica del conocimiento. En estos pasajes se advierte cierto desdén por las sistematizaciones y por las teorías de amplio alcance. En los "Avatares de la tortuga" afirma:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) puede parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna -siquiera de modo infinitesimal- no se parezca un poco más que las otras[...]Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.(D. pág. 13)

8 Marcos Victoria, *Ob. cit.*, pág.163

9 Alfonso Reyes, "El suicida" en *Obras Completas T. III*, México, FCE, 1956, pág.239.

Al caos de la realidad, la filosofía opone (superpone) una imagen ordenada (un cosmos con visos de realidad). La percepción de la disonancia, entre ese cosmos hecho de palabras y lo caótico de los hechos, es una de las fuentes del humorismo borgiano. Esta visión desilusionada de la voluntad de conocimiento es heredera de la crítica acerba hecha por Montaigne al humanismo optimista del Renacimiento. Puede parecer forzada y fuera de lugar la relación entre estos dos autores, pero si se compara la “Apología de Raimundo Sabunde” del autor francés con algunos pasajes de la obra de Borges, se verá que no son pocas las coincidencias en la visión escéptica del conocimiento. La “Apología”, uno de los ensayos más célebres de Montaigne, puede leerse como una teoría filosófico-antropológica de tono desolado y escéptico; al mismo tiempo es un extenso alegato contra las premisas y postulados del humanismo clásico. Cuestiona la idea de que el hombre sea el centro del universo y la especie superior de cuantas habitan el mundo en virtud de la capacidad racional. Pone en entredicho la superioridad racional del hombre presentando infinidad de ejemplos demostrativos de cómo la razón ni siquiera le permite al hombre conocerse a sí mismo ni a la naturaleza. Para el autor de los *Ensayos*, el hombre sólo puede alcanzar algún conocimiento válido por una gracia divina. Hay algunos puntos de contacto entre el escepticismo de Montaigne y el de Borges, pero la crudeza con la que el francés fustiga la pretensión cognoscitiva del hombre, se suaviza en la obra del argentino gracias al humor; de modo que el tono de linchamiento moral (no olvidemos que la apología es una defensa de la teología escolástica) no se encuentra nunca en una obra permeada por el humor como en el caso de Borges. Con esta comparación entre dos autores tan aparentemente lejanos, lo que intentamos es poner de manifiesto el aspecto tolerante del humor borgesiano en contraste con la iracundia de Montaigne. Cuando se atempera el desprecio y la amargura de la sátira hasta volverse simpatía y comprensión, lo cómico adquiere un matiz inusitado: surge el humor. Éste revela, al igual que la ironía, las contradicciones y falsedades de los pseudovalores; en otras palabras desnuda lo cómico subyacente en casi toda vivencia humana, entendiendo esta categoría como la aspiración frustrada a determinado valor, pero a diferencia de otras manifestaciones de lo cómico (chiste,

sátira, ironía) el humor lo hace de manera afable.

Santiago Vilas define al humor como la conciencia filosófica de las limitaciones e imperfecciones del hombre y clasifica a los humoristas en tres grupos: los que ofrecen soluciones (humorista-moralista); los que se limitan al puro deleite estético (humorista-artista); y por último los que rebajan el humor a la incongruencia y al chiste (humoristas).¹⁰ A Borges se le podría catalogar dentro del segundo grupo puesto que su obra carece de soluciones a la problemática humana que plantea. El escepticismo borgesiano es, en este sentido, más congruente que el de otros autores, pues no absolutiza la duda: la necesidad de poner en entredicho las grandes propuestas filosóficas no lo lleva a invalidar rápidamente la posibilidad de asumir creencias tentativas (o provisionales) ni descarta la validez relativa de algunos sistemas (como veremos en la tercera parte de este trabajo en relación con las ideas panteístas como fundamento de una visión clásica de la literatura).

El humor así entendido es similar a la idea que profesaba Bertrand Russell sobre el quehacer filosófico como un medio para transitar de certezas infundadas a dudas fundadas. Borges revisa la evolución de las ideas desde los presupuestos de la filosofía misma. Sin embargo, no tiene una filosofía. En varias entrevistas afirmó que él no hacía filosofía; la usa como pretexto para crear poemas, ensayos y relatos. Como veremos en el capítulo dos, el autor de *El Aleph* ilustra, por medio de metáforas y alegorías, problemas filosóficos engarzándolas en textos cuyo valor es literario. De ahí que su originalidad sea literaria, no filosófica. En una entrevista con Antonio Carrizo afirmó: “Lo que es un lugar común en filosofía puede ser una novedad en lo narrativo.”¹¹ En otra entrevista con María Elena Vázquez, declaró:

Yo quería repetir que no profeso ningún sistema filosófico, salvo, aquí podría coincidir con Chesterton, el sistema de la perplejidad[...]Yo no tengo ninguna teoría del mundo. En general, como yo he usado los diversos sistemas metafísicos y teológicos para fines literarios, los lectores han creído que yo profesaba esos sistemas, cuando realmente lo

1 0 Santiago Vilas, *El Humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 47.

1 1 Antonio Carrizo, *Borges el memorioso*, México, FCE, 1982, pág.223.

único que he hecho ha sido aprovecharlos para esos fines, nada más. Además, si yo tuviera que definirme me definiría como un agnóstico, es decir, una persona que no cree que el conocimiento sea posible. O en todo caso [...] no hay ninguna razón para que el universo sea comprensible por un hombre educado del siglo XX o de cualquier otro siglo.¹²

El bagaje filosófico de Borges era enciclopédico y en varios de sus textos es patente su aptitud para el pensamiento filosófico. Sin embargo, su escepticismo no le permitió afiliarse a ninguna escuela. ¿Qué otra opción tenía un lector apasionado e inquisitivo de textos filosóficos? Jugar con las ideas, sobre todo con las de sus autores más admirados: Berkeley, Hume y Schopenhauer. Frente a éstos se muestra como un burlador profesional. El escepticismo de Borges lo lleva a poner en entredicho cualquier pretensión de reducir la complejidad de la vida a esquemas abstractos. En “Tlön, Uqbar, *Orbis Tertius*” recrea puntualmente algunas de las tesis de sus autores favoritos. Pero esta recreación tiene el carácter ambivalente de la parodia (homenaje torcido la llama Guillermo Cabrera Infante): por un lado reduce al absurdo los postulados del idealismo y al mismo tiempo revela las posibilidades estéticas de dichos sistemas. El carácter ambivalente de la parodia desaparece cuando Borges menciona otros sistemas, que en la época en que se escribió y publicó el texto gozaban de una amplia aceptación: “Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden-el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo- para embelesar a los hombres.” (F. pág. 35). Borges denuncia las falacias de sistemas que pretenden reducir la complejidad del mundo a un esquema abstracto. En estos textos que oscilan entre el ensayo y el relato se revela un rasgo esencial del humor: es un ejercicio de pensamiento flexible que se rebela contra cualquier dogmatismo. Quizás esta sea la causa del encono provocado por la obra del autor argentino en su país entre sectores extremistas tanto de la izquierda como de la derecha. Borges sabía que una idea convertida en dogma corre el albur de ser piedra de toque para cualquier fundamentalismo político o metafísico. Tal es el sentido del relato “Deutches Requiem”; en el epílogo de *El Aleph* Borges explica: “En la última

1 2 Borges igual a sí mismo” entrevista de María Esther Vázquez en *Veinticinco de agosto 1983 y otros cuentos*, Barcelona, Siruela, 1984, págs. 75 y 103.

guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; Deutches Requiem quiere entender ese destino...”(E.A. pág. 182) El personaje de este cuento es una figura representativa del espíritu alemán, cultiva dos pasiones emblemáticas: la música y la metafísica, se trata de un alma sensible que siente aversión por la violencia, pero una fe casi ciega le impide recusar la ominosa misión de dirigir un campo de exterminio. Con pesadumbre, pero con la convicción de quien cumple con un destino, acepta el papel que le toca jugar en esa tragedia metafísica:

Se ha dicho que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Ello equivale a declarar que no hay debate de carácter abstracto que no sea un momento de la polémica de Aristoteles y Platón; a través de los siglos y latitudes cambian los nombres, los dialectos, las caras, pero no los eternos antagonistas. También la historia de los pueblos registra una continuidad secreta[...] Lutero, traductor de la Biblia, no sospechaba que su fin era forjar un pueblo que destruyera para siempre la Biblia; Christoph zur Linde, a quien mató una bala moscovita de 1758, preparó de algún modo las victorias de 1914; Hitler creyó luchar por un país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó[...] El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada... (E.A. pág. 91)

Hay quienes identifican a Borges con el conservadurismo e incluso con la reacción; sin embargo, parece que no han reparado en una cualidad profundamente subversiva del humor borgesiano: la capacidad para desacralizar todo tipo de dogmas, en primer lugar los religiosos. Para Marcos Victoria el humorismo es un puro jugar con los valores esenciales. En efecto, el humorista siempre se dirige a los valores visibles, tanto a lo importante como a lo baladí, sin apoyarse en nadie, en ningún criterio de autoridad ni en algún dogmatismo filosófico o religioso. El cuento “Las tres versiones de Judas” es un ejercicio lógico fantástico que invierte el valor de los principales personajes de los evangelios: Judas resulta ser la víctima propiciatoria de la redención. El cuento “El evangelio según San Marcos” realiza una superposición del relato (texto parodiante) con el texto bíblico (texto parodiado). El personaje central es un estudiante de Medicina que comparte algunos rasgos con el propio Borges:

No le gustaba discutir; prefería que el interlocutor tuviera razón y no él. Aunque los azares del juego le interesaban, era un mal jugador, porque le desagradaba ganar. Su abierta inteligencia era perezosa; a los treinta y

tres años le faltaba rendir una materia para graduarse, la que más lo atraía. Su padre, que era librepensador, como todos los señores de su época, lo había instruido en la doctrina de Herbert Spencer, pero su madre, antes de un viaje a Montevideo, le pidió que todas las noches rezara el Padrenuestro e hiciera la señal de la cruz.(I.B. pág.99)

Invitado por un familiar viaja a una estancia ubicada en la Pampa. Un aguacero torrencial provoca el desbordamiento de un río cercano y la estancia queda aislada, lo cual obliga al protagonista a una convivencia más estrecha con la familia que habita el lugar: los Gutre (padre e hijos). Para matar el tiempo el estudiante les lee la historia de la Crucifixión; los Gutre, intrigados por la historia del redentor, lo conminan a releer el mismo capítulo del Nuevo Testamento “para entenderlo bien”. La historia finaliza con una nueva escenificación de la Crucifixión: los Gutre han identificado al estudiante con Jesús. El cuento convierte la apoteosis de la redención en un relato de humor negro: aquel que convierte el horror en risa (según la definición de Freud). En los escritos de Borges con tema bíblico se nota cierto afán satírico, pero atemperado por el humor. En una entrevista afirmó que la Crucifixión estaba justificada, tenía sentido: “Recuerdo que mi abuela decía que Cristo, a pesar de su calvario, no debe haber sufrido más de lo que sufre cualquier otro ser humano. Además, su dolor tenía una justificación. En cambio nuestro ir al dentista, por ejemplo, es algo que por si solo debería ganarnos el cielo.”¹³ En el poema “Cristo en la cruz” se presenta la historia del Cristianismo como una negación del sentido de la vida de Cristo:

...Cristo en la cruz. Desordenadamente
piensa en el reino que tal vez lo espera,
piensa en una mujer que no fue suya.
No le está dado ver la teología,
la indescifrable Trinidad, los gnósticos,
las catedrales, la navaja de Occam,
la púrpura, la mitra, la liturgia,
la conversión de Guthrum por la espada,
la Inquisición, la sangre de los mártires,
las atroces Cruzadas, Juana de Arco,
el Vaticano que bendice ejércitos.
Sabe que no es un dios y que es un hombre
que muere con el día. No le importa.
...Nos ha dejado espléndidas metáforas
y una doctrina del perdón

1 3 Esteban Peicovich, *Borges el palabrasta*, Madrid, Letra Viva, 1980, pág. 54.

que puede anular el pasado...
...Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
Anda una mosca por la carne quieta.
¿De qué puede servirme que aquel hombre
haya sufrido, si yo sufro ahora? (O. pág. III pág.265)

Estos textos, a pesar de su apariencia iconoclasta, no son el resultado de un afán destructivo. Son ejercicios de la libertad que define al humor como forma de conocimiento. Cuando Borges afirma que el cristianismo no le agrada lo hace como quien comenta una obra literaria: “Entre todas las sectas el cristianismo es la que menos me agrada. No hay en ella mucha religión que digamos, sino política, mucha política”.¹⁴ Marcos Victoria y Santiago Vilas señalan que el humorista cultiva una visión estética de la realidad. En Borges es muy marcado este desdén de esteta por la política (“una forma del tedio”), por la novela y por el desarrollo de una idea. Para el autor argentino la mitología, la metafísica, la religión y las filosofías pueden calibrarse con un criterio estético. Lo anterior se ha reconocido como una de sus ideas más originales. Ramón Xirau afirma que existen dos Borges: el autor de ensayos y textos filosóficos cuya metafísica es “destructiva y falaz” y el poeta “partidario del tiempo convertido en presencia” cuyo mundo poético es hermoso, creador y veraz¹⁵. Lo que unifica estas dos facetas del escritor es una sensibilidad eminentemente poética. La finalidad buscada, en la mayoría de sus escritos, es una recreación con la forma para suscitar en el lector una emoción estética. Incluso en los textos abiertamente satíricos en donde es evidente el sentimiento de aversión que los motiva, Borges consigue mantener ese difícil equilibrio entre la indignación y la literatura.

En “La Biblioteca de Babel” el narrador (un bibliotecario) busca el sentido de la biblioteca-universo; menciona las diferentes teorías sobre ésta, pero no se adhiere a ninguna de ellas, pues quien se acoge a un dogma considera al mundo como terminado, finito. El universo de Borges es susceptible de muchas interpretaciones. La búsqueda del sentido en la Biblioteca, al igual que la búsqueda de los personajes del Castillo de Kafka, está condenada al fracaso. El humorista sabe que ninguna aspiración humana se realiza. De ahí esa sensación

1 4 Roberto Alifano, *Borges. Biografía verbal*, Madrid, Plaza y Janés, 1988, pág. 35.

1 5 Ramón Xirau, *Entre la poesía y el conocimiento*, México, FCE, 2001, pág. 437.

de sonrisa melancólica que provoca este texto.

En la etimología de la palabra humor se reúnen dos sentidos: el del humorismo con el de la teoría de los humores corporales. La Medicina antigua fundada por Hipócrates relacionaba el estado de ánimo con la mezcla de humores en el cuerpo. Entre éstos hay uno al que desde la antigüedad se le atribuye la propensión a perturbar las funciones del cerebro y las facultades del espíritu: la bilis negra o *melancholía*. En el célebre manuscrito *Problema XXX*, atribuido a Aristóteles, se asocia la melancolía con los hombres excepcionales. En el Renacimiento, Robert Burton afirma algo similar en su *Anatomía de la melancolía*: “La bilis negra hace prosperar las concepciones de los hombres más que cualquier otro humor y mejora sus meditaciones más que cualquier bebida fuerte o vino blanco.”¹⁶ Como vemos la relación entre humor y melancolía tiene una larga historia. Julio Torri lo expresó con su acostumbrada elegancia: “La ironía es el color complementario de la melancolía”. El humor se distingue de la sátira porque suscita un sentimiento opuesto al rechazo de lo ridículo. Es un sentimiento difuso con una nota de compasión. La obra de Cervantes puede ilustrar lo anterior: Don Quijote es un personaje cómico que amalgama lo ridículo con lo grandioso. Sus acciones provocan risa, pero también tristeza y en ocasiones admiración. La recepción de los escritos de Kafka muestra la misma ambivalencia. Se sabe que para el autor checo estaba más claro el sentido humorístico de sus relatos que para muchos de sus lectores. Algo parecido ocurre con Borges. El Bibliotecario de Borges tiene algo quijotesco y kafkiano a la vez, pero también recuerda la figura del ángel melancólico de Durero. Por ello no es en los detalles escatológicos del cuento, como pretende René de Costa, en donde se halla la clave humorística del texto:

Lo cómico salta a la mente del lector cuando cae en la cuenta de que, en esos “gabinetes minúsculos”, si solamente se puede “dormir de pie”, también las “necesidades fecales” tendrán que realizarse de pie. Es lo que Borges sugiere, pero calla, lo que desata la comicidad.¹⁷

1 6 Robert Burton, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Espasa- Calpe, 1972, pág. 65.

1 7 René de Costa, *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 10.

En los textos humorísticos de Borges casi no hay esos guiños irónicos del autor que le permiten al lector detectar un quiebre entre lo que se afirma y la forma de hacerlo tal como se verá en otros relatos que comentaremos en el siguiente apartado.

En “La Biblioteca total”, ensayo publicado dos años antes que “La Biblioteca de Babel”, Borges sondea la evolución de una idea de Cicerón para refutar a quienes creen que el universo se formó por azar:

No me admiro que haya alguien que se persuade de que ciertos cuerpos sólidos e individuales son arrastrados por la fuerza de la gravedad, resultando del concurso fortuito de esos cuerpos el mundo hermosísimo que vemos. El que juzga posible esto, también podrá creer que si se arrojan a bulto innumerables caracteres de oro, con las veintiuna letras del alfabeto, pueden resultar estampados los Anales de Ennio.¹⁸

Esta intuición es el origen remoto de la idea de que los signos del alfabeto contienen potencialmente todo lo que es posible escribir. Veinticuatro siglos después de Cicerón, Aldous Huxley imaginó a media docena de monos provistos de máquinas de escribir en una eternidad, produciendo por obra del azar, todos los libros que contiene el British Museum. Desde este breve ensayo que después se convertirá en relato ya aparece el carácter anómalo del resultado de ese juego combinatorio de los signos del alfabeto:

Todo estará en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir[...]Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos-los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos-les hayan otorgado una página tolerable.¹⁹

El sabor de pesadilla kafkiana que tiene una biblioteca pletórica de libros sin sentido ya había sido insinuado desde “La Biblioteca total”: “Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.”²⁰. Otro aspecto sorprendente de “La Biblioteca de Babel” es la existencia de un libro

1 8 Jorge Luis Borges, *Ficcionario. Una antología de sus textos*, Edic. Emir Rodríguez Monegal, México, FCE, 1998, pág. 127.

1 9 *Ibidem*, pág.128.

2 0 *Ibidem*, pág.129.

absoluto que contiene la clave explicativa de los demás y de la Biblioteca misma, su poseedor tendría el conocimiento de Dios:

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. (F. pág. 96)

Detrás de esta pretensión hiperbólica de conocimiento se trasluce el escepticismo de Borges, quien también sonrío ante el afán de un mortal intentando imitar a Dios: “El Golem” y “Las ruinas circulares”. El personaje de este relato, al igual que el rabino de la historia del Golem, busca imponer a la realidad una criatura emanada de sus propias ensoñaciones.

1.3 La ironía como juego de espejos que se iluminan mutuamente: narrador, autor y lector

La ironía es otra forma, más juguetona que el chiste y la sátira, de revelar la imposibilidad pasajera o permanente en la aspiración a un valor. También es superior estéticamente y tiene un efecto más perdurable en el receptor. Esto se debe quizás a que en el fondo es la más pedagógica de las manifestaciones cómicas. Ése fue el sentido de la ironía socrática: el padre de la filosofía moral desenmascaraba la ignorancia de quienes se jactaban de ser sabios; su método era fingir ignorancia e interrogar a los petulantes hasta revelar el error de sus ideas. La ironía, tal como la entendemos hoy, no ha perdido esa táctica instaurada por Sócrates: halagar al adversario, fingir que comulgamos en prejuicios y necedades hasta poder revelar lo absurdo como preámbulo para asistir al alumbramiento de la verdad (último fin de la mayéutica).

Al elogiar el error, el vicio, la tontería, en una palabra lo negativo como si fuera positivo, el ironista debe esconder cautelosamente sus verdaderas intenciones con el fin de hacer una descripción minuciosa de todos los defectos o carencias de su objeto, lo cual no es posible en la efervescencia crítica de la sátira. Al mismo tiempo debe dar alguna señal para que el espectador o el lector lea entre líneas lo que realmente le quiere decir. Estas señas, que equivalen a un guiño de ojo, en el texto son los recursos literarios que avisan de las múltiples lecturas que podemos

hacer. Según Peter Roster, todas las técnicas irónicas se reducen a una misma fórmula: el autor establece un tono o un sistema cuya lógica es destruida por la intromisión de un elemento ajeno a la disposición establecida.²¹ Esta idea de la ruptura del sistema fue postulada por Carlos Bousoño en su obra *Teoría de la expresión poética*²², donde afirma que si en un sistema dado se produce una ruptura se origina la poesía o el chiste, el sistema puede ser una relación entre dos ideas o elementos que pertenezcan al código lingüístico, cultural, psicológico o de cualquier índole; tenemos la relación A-a: si el poeta introduce un elemento b en vez de a puede producir el chiste, lo absurdo o la poesía. Para Roster dicha ruptura está en la base de la ironía. Más precisas nos parecen las definiciones de algunas obras de retórica que incluyen la ironía en la categoría de los metalogismos²³, las figuras retóricas que afectan el contenido lógico de las oraciones y del discurso. Para la retórica tradicional es un tropo del pensamiento que consiste en oponer la forma y el significado de las palabras, dando a entender, por el tono, lo contrario de lo que se afirma. La ironía es capaz de romper la isotopía del texto, el cual requiere de una lectura que lo confronte con su contexto que puede ser discursivo o extralingüístico. Por ejemplo, si yo digo la casa es un palacio, sólo el análisis del referente concreto casa (en el caso de que se tratara de una choza) indicaría lo irónico de la frase.

La ironía, al igual que el humor, al desvalorizar una realidad que nos molesta, le resta pesadez; por ello es un arma infalible contra cualquier desilusión, al no permitir ninguna idealización.

Si la tendencia a desmitificar no domina la antipatía hacia su blanco, puede terminar en la virulencia de la sátira. Si se analizan ciertos pasajes del *Elogio de la locura* de Erasmo, obra considerada como una de las cumbres de la ironía, se podrá constatar esto último.

2 1 Peter Roster, *La ironía como método de análisis literario*, Madrid, Gredos, 1978.

2 2 Cfr. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Tomoll, Madrid, Gredos, 1976, sobre todo el capítulo XVIII: La poesía y el chiste, págs. 9-28

2 3 Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.

Grupo "M", *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.

Angelo Marchese, *Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, 1978.

Wayne Booth en su obra *Retórica de la Ironía*²⁴ señala que ésta exige una reconstrucción del discurso: primero, el lector rechaza el sentido literal, pues detecta una incongruencia entre el discurso y el contexto o entre las proposiciones implícitas en el discurso; esto lo obliga a buscar otro sentido, a ensayar varios y finalmente decidir cuál es la intención del autor, en ocasiones haciendo conjeturas sobre las creencias de éste, por lo que resulta muy útil el conocimiento de otras obras del mismo autor. En “Pierre Menard, autor del Quijote” las claves que requiere el lector para hacer una lectura irónica están dadas desde el título y el primer párrafo:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia protestante no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores - si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos. (F. pág. 47)

Estas marcas irónicas equivalen a guiños del autor, que de esta manera marca una distancia respecto al narrador y a la vez suscita la complicidad del lector. En este ensayo ficcionalizado Borges presenta una idea de la lectura como un juego de enmascaramientos o desdoblamientos del autor (Borges) desdoblado en un personaje-autor (Pierre Menard). El sentido autoperódico involucra al lector, pues el texto trata sobre el papel de éste: el autor (Cervantes) es un personaje de otro (Pierre Menard, Borges, cualquier lector). Pierre Menard juega a ser el autor de una obra pasada y convierte al autor de ésta en un personaje de su lectura, pues si esta última es un proceso creativo, Cervantes forma parte del universo imaginario del lector del Quijote.

Esta visión de la lectura como una recreación pone en práctica un juego de espejos que sólo puede funcionar mediante la ironía, pues esta figura exagera una característica de cualquier texto literario: obliga al lector a participar en el acto comunicativo. No se puede recibir pasivamente un sentido más o menos velado: para lograrlo se debe participar en el juego establecido; por ello es importante que el autor brinde pistas que permitan captar y entender otros sentidos.

2 4 Cfr. Wayne Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1978, ver capítulo La ironía estable, págs. 23-50.

Más importante que adherirse a las intenciones del autor es el reconocimiento y la comprensión de las mismas desde la perspectiva del lector:

Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo -por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard. (Esa convicción, dicho sea de paso, le hizo excluir el prólogo autobiográfico de la segunda parte del Don Quijote. Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje -Cervantes- pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó a esa facilidad.)

Estas ideas prefiguran la tesis central de la *Obra abierta* de Humberto Eco:

...aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva.²⁵

Es notable la forma en que Borges esboza una teoría de la lectura usando una forma que ejemplifica claramente dicha teoría. Se sabe que con estas ideas Borges influyó en las teorías de orientación pragmática que señalan la competencia ideológica del lector, pues sitúan el valor estético y el significado de un texto en las relaciones entre éste y el lector. Para los enfoques pragmáticos la ironía y la parodia existen virtualmente en el texto así codificado y no son actualizadas por el lector a menos que satisfagan ciertas exigencias (perspicacia y formación literaria adecuada).

Linda Hutcheon, Wayne Booth y otros teóricos de orientación pragmática plantean que la ironía exige del lector una triple competencia: lingüística, genérica e ideológica²⁶. Quizá lo anterior se pueda reducir a un solo punto: solvencia cultural. La competencia lingüística juega un papel muy importante, pues el lector tiene que aprender a descifrar lo que está implícito además de lo que está dicho mediante el reconocimiento de algunas pistas de índole lingüística (leer entre líneas). En general, la obra de Borges exige lectores con una buena competencia genérica e ideológica (por ello es muy sospechosa la enorme popularidad del

2 5 Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, pág. 98.

2 6 Linda Hutcheon, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *De la ironía a lo grotesco*, Comp. Lauro Savala, México, UAM, 1992, págs. 173-193.

autor argentino, tan citado como ignorado). El contenido erudito de su obra exige del lector una amplia cultura literaria, de modo que la ironía en Borges resultaría muy difícil si no hubiera marcas que permitan reconocerla. Algunos teóricos coinciden al asegurar una mayor fuerza irónica a la ausencia de dichas marcas, sin embargo, la existencia de éstas es un hecho que se repite en los textos del argentino aunque a veces sean muy tenues. El cuento “La secta del Fénix” comienza como una nota monográfica sobre la historia de un rito antiguo. Con una mezcla de erudición verdadera y apócrifa que desconcierta a muchos lectores, menciona diversas fuentes que hablan de la secta o del secreto. Pronto descubrimos que ocurre algo extraño con dicha secta: los iniciados se hallan dispersos por todas partes y en todas las épocas (¿cómo puede llamarse secta a un grupo tan abierto?). Y pertenecen a la misma incluso sin saberlo por el solo hecho de ejecutar un misterioso rito, que todos los seres humanos practican; sin embargo, nadie lo menciona en público porque:

No hay palabras decentes para nombrarlo pero se entiende que todas las palabras lo nombran o, mejor dicho, que inevitablemente lo aluden... El rito constituye el Secreto. Éste como ya indiqué se transmite de generación en generación, pero el uso no quiere que las madres lo enseñen a los hijos, ni tampoco los sacerdotes, la iniciación en el misterio es tarea de individuos más bajos.(F. pág. 192)

Los pasajes anteriores contienen guiños del autor, pero el verdadero sentido del texto no se aclaró hasta que un periodista tuvo la audacia de preguntarle a Borges cuál era el secreto del misterioso rito. Al respecto dice René de Costa : “Borges disfrutó con la idea de mantener a sus lectores en la más completa oscuridad es evidente, porque a esta pregunta se hizo el esquivo”. El periodista insistió varias veces hasta que Borges reveló el secreto: “es lo que el marido divino sabe gracias al acto de engendrar”²⁷. Si no fuera por esta anécdota quizás muchos lectores no hubiéramos dado con la solución del enigma que plantea el cuento, a pesar de las claves irónicas presentes en él. En otros textos los guiños del autor son muy discretos, pueden ser una palabra o una imagen absurda. En “La forma de la espada” la trama policiaca parece apuntar desde el principio a un

2 7 René De Costa, *Op. cit.*, pág.104.

asunto trágico; no obstante, Borges introduce una imagen digna de Woody Allen al mencionar “un congreso eremítico”. Esta imagen desvanece la aparente gravedad del relato y nos hace sospechar que el cuento es una parodia del género policiaco.

En “La lotería de Babilonia” Borges emplea una estrategia irónica similar a la de “La secta del Fénix”. Aquí se narra la historia de una corporación que comienza como una institución que rifa premios y posteriormente incluye castigos entre las suertes que prodiga; una revuelta popular provoca que en los designios del colegio sacerdotal participen ricos y pobres, de este modo la lotería se convierte en una institución pública, secreta, gratuita y omnipotente: “Quedó abolida la venta mercenaria de suertes”. La lotería adquiere así una dimensión metafísica como ocurre con algunas instituciones de Kafka²⁸: “Si la lotería es una intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos”(F. pág. 77).

Como en El castillo de Kafka:

La compañía con modestia divina, elude publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no difieren de las que prodigan los impostores. Además ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la compañía? Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. (F. pág. 77).

La lectura irónica obliga a leer entre líneas y revela el sentido alegórico del cuento: la compañía cuyo fin es darle un orden al azar es una metáfora del caos. Dicha ironía depende también del juego de voces que participan en el relato. El narrador se presenta como un convencido de la existencia de la compañía pero menciona teorías “heréticas” que lo niegan:

Alguna abominable insinúa que hace ya siglos que no existe la compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entre sueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, *que no ha existido nunca y no existirá*. Otra, no menos

2 8 El cuento incluye una alusión clara a Kafka mediante una rara palabra (Kuaphka) usada para designar una letrina que servía para depositar billetes con recomendaciones a la compañía sobre las suertes que merecían los habitantes de Babilonia.

vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares (F. pág. 79).

La cita anterior muestra cierto dialogismo al interior del relato y refuerza la tensión irónica del mismo: si un lector aún no se percata del juego irónico, estas “teorías” hacen las veces de guiño.

1.4 La sátira: equilibrio entre la indignación y la literatura

La sátira es de todas las formas de lo cómico la que más trasluce las intenciones que la motivan: indignación, rencor, deseos de dominio, en una palabra, el afán de desvalorizar. Lo cómico satírico comporta siempre una crítica de las costumbres, una desvalorización; de esta manera el autor de sátiras se convierte en el portavoz de la moral colectiva. Sin embargo, es necesaria cierta medida que preserve al autor de caer en la virulencia de lo escatológico. La libertad de lo cómico debe permear toda sátira para que no decaiga estéticamente.

La sátira se distingue del simple rechazo ético y de la desaprobación del panfleto. Marcos Victoria afirma que este género requiere de una frivolidad por parte del autor, de un desapego respecto al odio que le inspira el blanco de la sátira:

El que lucha, si desprecia o se indigna, lo hace a medias. No se deja dominar del todo por su sentimiento hostil. Lo sigue, solo en parte; aprovecha el impulso afectivo; pero se libera de él en cuanto sus exigencias se vuelven excesivamente premiosas y constriñen su libertad de acción. Este seguir a medias un fin, ese luchar contra algo o alguien con elegante desgano, con pereza, con ánimo desprevenido, es la frivolidad.²⁹

En “El arte de injuriar” Borges afirmó que la característica esencial de la sátira es que “deja ver una cólera”. Sin embargo, en sus escritos satíricos se advierte una indignación decantada que le permite desnudar minuciosamente los vicios, las imposturas o las manías de los personajes satirizados siempre con esa frivolidad de que habla Marcos Victoria. Borges, en su periodo vanguardista, procedió como un iconoclasta sirviéndose de la ironía y de la sátira para

29 Marcos Victoria, *Op. cit.* pág. 110.

desacralizar a figuras eminentes de la cultura hispana: Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y Américo Castro, entre otros. En sus primeros libros de ensayos hay pasajes abiertamente agresivos. Décadas más tarde, cuando Borges ya se había convertido al clasicismo, aflora nuevamente esa vena satírica, pero ahora para fustigar al espíritu de la vanguardia, al mundo del arte y a ciertas modas epidérmicas que estaban resurgiendo en los años en los que se publicó el libro *Crónicas de Bustos Domecq* en colaboración con Adolfo Bioy Casares. El afán de ridiculizar es tan marcado en esta obra que no sorprende que ambos autores hayan decidido publicarla con seudónimo.

Valiéndose de la ironía los autores llevan a cabo una suerte de reducción al absurdo de la idea directriz que rige cada una de las corrientes estéticas o poéticas satirizadas. “Ecllosiona un arte” podría leerse como una sátira de esa obsesiva búsqueda de novedades que caracterizó a las vanguardias. Presentado como breve nota monográfica sobre las corrientes arquitectónicas en boga, el texto mezcla ideas serias con disparates:

En el inciso pertinente se lee: “Emerson, cuya memoria solía ser inventiva, atribuye a Goethe el concepto de que la arquitectura es música congelada. Este dictamen y nuestra insatisfacción personal ante las obras de esta época nos han llevado alguna vez al ensueño de una arquitectura que fuera, como la música, un lenguaje directo de las pasiones, no sujeto a las exigencias de una morada o de un recinto de reunión{... }Le Corbusier entiende que la casa es una máquina de vivir, definición que parece aplicarse menos al Taj Majal que a un roble o a un pez. (CBD pág. 60)

Eliminado:

Eliminado:

Vemos en esta cita que el blanco de la sátira puede incluir diferentes corrientes de ideas innovadoras, entre ellas la idea decimonónica de que lo bello es inútil. Vemos a Borges y a Bioy Casares fungir como los portavoces del sentido común y denunciando el absurdo de cualquier radicalismo de índole estética. La obsesiva búsqueda de la originalidad y el desprecio de lo funcional en arquitectura desemboca en la última novedad: los inhabitables, casas que prescinden del techo, la puerta, la ventana, el piso, etcétera. “El ojo selectivo” es una sátira cuyo objeto son las nuevas ideas sobre espacios arquitectónicos. Parodia de la idea del *ready-made* de Marcel Duchamp, un ícono de la

vanguardia³⁰. La crónica reseña la evolución del artista plástico Antártido A. Garay que comienza con una exposición de escultura cóncava: “La muestra no rompió los viejos moldes; la integraban moldes de yeso, de esos que inculca, en la instrucción primaria la señorita de dibujo...”(C.B.D. pág.70). La segunda exposición exhibe en un salón vacío media docena de cascotes desparramados en donde lo más importante es el espacio entre los objetos: “...lo esencial para el gusto refinado es el espacio circulante entre las molduras y los cascotes...” En la obra más ambiciosa de Garay son perceptibles las resonancias de la idea del ready-made de Duchamp, pues escoge exhibir todo lo que la vista abarca en una plaza de Buenos Aires:

Vayan sabiendo todos que la obra escultórica de Garay, expuesta en la placita del mismo nombre, consiste en el espacio que se interpone, hasta tocar el cielo, entre las edificaciones del cruce de Solís y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita. ¡El ojo selectivo se impone!

Los planes de Garay van ampliándose. Indiferente a las resultantes del pleito, ahora sueña con una exposición, la número cuatro, que abarcaría todo el perímetro de Núñez. Mañana ¿quién sabe? Su obra rectora y argentina anexará lo que hay de atmósfera entre las pirámides y la esfinge.(C.B.D. pág.73)

En “ Un pincel nuestro: Tafas” un pintor de origen musulmán (nótese la ironía) decide reproducir algunos rincones de la ciudad con una técnica fotográfica (empeño similar al de Carlos Argentino Daneri en “El Aleph”) pero una vez concluida la obra, para respetar la proscripción islámica contra las imágenes, la borra manchando el lienzo con betún. Leído seriamente esto podría pasar por una broma dadaísta o del arte pop, pero desde el título hasta la última línea es claro el sentido satírico del texto. Los autores de las crónicas denuncian el facilismo de ciertas corrientes del arte contemporáneo, pues es fácil ver que conduce a la eliminación de los lenguajes artísticos. Desde la perspectiva de un espíritu clásico como el de Borges, la búsqueda obsesiva de romper las reglas de la tradición desemboca en un callejón sin salida.

3 0 En una entrevista con el director belga Jean Antoine, Duchamp explica la idea del *ready-made*: “Básicamente los originó un proceso intelectual quizá demasiado lógico, pero lógico al fin y al cabo, relacionado con obras realizadas manualmente; uno puede cortar las manos al artista y, sin embargo, al final obtener algo que es producto de la elección del artista ya que, en general, cuando un artista pinta, lo hace con una paleta, elige los colores. Así que la elección es el factor crucial en la obra de arte...Así que -desde mi punto de vista, en todo caso- es válida la idea de hacer algo que no es creado físicamente por el artista, que simplemente se deriva de las decisiones que él toma, es decir, algo ya creado como los *ready-mades*.” pág. 14 Saber Ver Núm. 17 Julio -Agosto 1994.

En “El teatro universal” un actor y empresario decide seguir al pie de la letra las ideas de un supuesto renovador del arte dramático, quien bajo la advocación “Ganaremos la calle” convoca a un grupo de seguidores para montar una puesta en escena cuyos protagonistas llevan a cabo sus actividades normales en los espacios habituales: “Longuet había asestado un golpe de muerte al teatro de utilería y parlamentos; el teatro nuevo había nacido; el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo, ya es un actor: la vida es el libreto” (C.B. D. pág. 58).

En “Un enfoque flamante” vemos que el espíritu de renovación no es exclusivo del arte. En un congreso de historiadores se impone la tesis de la “historia pura” que viene a ser la libertad para tergiversar los hechos a *piacere*. De este modo los historiadores franceses pueden contar la historia de Waterloo como una victoria y los mexicanos podemos recuperar Texas. “Una tarde con Ramón Bonavena” es una caricatura del realismo. Trata de un escritor obsesionado por reproducir la realidad, por ello el simple recurso de inventar nombres le parece que puede abrir las puertas de la fantasía. Ni siquiera la autobiografía se salva de este peligro pues: “También ahí estaba el laberinto. ¿Quién soy yo? ¿El de hoy, vertiginoso, el de ayer olvidado, el de mañana imprevisible? ¿Qué cosa más impalpable que el alma?” (C.B.D. Pág. 23). Finalmente, da con la única solución que le permiten sus reglas (que son las de un realismo transnochado): “Ahí estaba la clave que yo buscaba. Un sector limitado(...) ¿Qué sector más limitado que el ángulo de la mesa de pinotea en que yo trabajaba?” (C.B.D. Pág. 23). Ramón Bonavena escribe Nor-noroeste: una minuciosa descripción de un rincón del escritorio de más de doscientas páginas:

Del cenicero sabemos todo: los matices del cobre, el peso específico, el diámetro, las diversas relaciones entre el diámetro, el lápiz y la mesa, el diseño del dogo, el precio de fábrica, el precio de venta y tantos otros datos no menos rigurosos que oportunos... que nada dejan que desear a la más insaciable curiosidad.(C.B.D. pág.24)

La última obra de Ramón Bonavena “Acuario” se publicó en Bélgica. Estos datos son claras alusiones al escritor belga Robbe Grillet³¹ de cuyas obras Juan

3 1 Una anécdota citada en una entrevista revela la valoración de Borges por el escritor belga: Lo conocí personalmente. Me dijo que yo había influido mucho en él... y yo, con escasa cortesía, le dije: “Caramba, no me

Rulfo opinó que solo eran tediosos inventarios de muebles.

En el cuento "El duelo" Borges denuncia el esnobismo de la alta sociedad bonaerense y vuelve a mostrar su desdén por las vanguardias. Nélica Sara Pizarro y Clara Glencairn, las dos protagonistas principales, tienen una fuerte rivalidad. Martha Pizarro, hermana de la primera, tenía la veleidad de la pintura y Clara Glencairn decide imitar a su amiga y escoge la pintura abstracta que a la sazón estaba de moda, no porque le guste realmente ese estilo:

La vida exige una pasión. Ambas mujeres la encontraron en la pintura o, mejor dicho, en la relación que aquella les impuso. Clara Glencairn pintaba contra Marta y de algún modo para Marta; cada una era el juez de su rival y el solitario público. En estas telas, que ya nadie miraba, creo advertir, como era inevitable, un influjo recíproco. (I. B. pág.76)

Borges no puede ocultar su aversión por el arte moderno:

Todo, según se sabe, ocurre inicialmente en otros países y a la larga en el nuestro. La secta de pintores, hoy tan injustamente olvidada, que se llamó concreta o abstracta, como para indicar su desdén de la lógica y del lenguaje... Argumentaba, creo, que de igual modo que a la música le está permitido crear un orbe propio de sonidos, la pintura, su hermana, podría ensayar colores y formas que no reprodujeran los de las cosas que nuestros ojos ven. Lee Kaplan escribió que sus telas, que indignaban a los burgueses, acataban la bíblica prohibición, compartida por el Islam, de labrar con manos humanas ídolos de seres vivientes. Los iconoclastas, argüía, estaban restaurando la genuina tradición del arte pictórico, falseada por herejes como Durero o como Rembrandt. Sus detractores lo acusaron de haber invocado el ejemplo que nos dan las alfombras, los calidoscopios y las corbatas. Las revoluciones estéticas proponen a la gente la tentación de lo irresponsable y lo fácil...(I.B. pág.72)

El cuento "El Aleph" también contiene una sátira de la aristocracia bonaerense, pero a la vez ejemplifica el matiz distintivo que hay entre el humor y la sátira. Se trata de una parodia de la *Divina Comedia* con elementos autobiográficos: el narrador está morbosamente enamorado de la finada Beatriz Viterbo y todos los años realiza una suerte de homenaje a la memoria de su amada visitando la casa de la familia de ésta en donde se ve obligado a convivir con Carlos Argentino Daneri (primo y amante de Beatriz), poetastro cuyo nombre es una clave evidente del sentido paródico del relato: es una caricatura de un

descorazone" en Pilar Bravo , *Borges Verbal*, Buenos Aires , Emecé, 1999, pág.162.

poeta megalómano y sin un ápice de talento, ocupado en un proyecto literario absurdo: “versificar toda la redondez de la tierra”. Al describir al personaje Borges hace gala de su vena satírica:

Carlos es rosado, considerable, canoso, de rasgos finos. Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz... A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos. (E. A. pág.157)

Cuando el poeta defiende su poema “La tierra” revela que su idiotez no es menor que su megalomanía:

Le rogué que me leyera un pasaje, aunque fuera breve. Abrió un cajón del escritorio, sacó un alto legajo de hojas de block.... Leyó con sonora satisfacción:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres, Los trabajos, los días de varia luz, el hambre; No corrijo los hechos, no falseo los nombres. Pero el voyage que narro, es ... *autour de ma chambre*.

Eliminado:

Eliminado:

Eliminado:

-Estrofa a todas luces interesante- dictaminó-. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero- ¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?- consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a *Los trabajos y los días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos deparan los ocios de la pluma del saboyano...Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el scherzo... (E. A. pág. 159).

Según Emir Rodríguez Monegal “El Aleph” es una sátira del mundo literario argentino, es claro que la historia de Daneri contiene elementos autobiográficos: uno de sus títulos es el mismo de un poemario de juventud que Borges no publicó. La conocida anécdota del segundo lugar del Premio Nacional de Literatura que le fue otorgado a Borges en 1942 y que provocó una serie de artículos de desagravio de algunos ilustres admiradores del autor de *Ficciones* (Sábato,

Mallea) forma parte de la historia de Daneri en el cuento. El cuento pertenece al género fantástico, pero incluye una sátira cuyo blanco es la sociedad bonaerense y cierta clase de crítica literaria:

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. (E.A. pág.160)

En este cuento Borges vuelve a fustigar al espíritu de la vanguardia como una ingenua exaltación de lo moderno, cuando Daneri vindica al hombre moderno lo hace en estos términos:

-Lo evoco -dijo con una animación algo inexplicable- en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines. Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma. (E.A. pág.158)

Quizá lo más interesante de "El Aleph" es la forma en que Borges logra engarzar un texto satírico en un cuento fantástico. El punto donde convergen ambos es el imposible Aleph: la esfera que contiene todos los momentos y todos los puntos del universo, pues ésta ha sido la causa del desafortunado proyecto de Daneri. El texto oscila entre una revelación de lo cómico de la vida literaria (por medio de la sátira) y el problema de representar una experiencia cósmica (cuya imposibilidad es presentada con humor). Si en la primera parte busca la complicidad del lector para fustigar la ridiculez de ciertos personajes o costumbres literarias, poco a poco el texto se convierte en una reflexión sobre los límites del lenguaje. Por ello decía Monterroso que el verdadero humorista trata de hacernos pensar y a veces nos hace reír.

De los escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares "El monstruo" es el más virulento y la única sátira política que ambos escribieron. El horror por la brutalidad de una turba es convertido en algo cómico mediante la ironía. Denuncia la violencia institucionalizada por el régimen peronista. Entender la posición de los autores en este caso es más complicado de lo que parece, pues

podría pensarse que ambos eran indiferentes a la problemática social que les tocó vivir de cerca; sin embargo, es más probable que textos como éste surjan por la necesidad de quitarle peso a unos hechos agobiantes, riéndose de ellos³². Ésa es una de las funciones del humor. La sátira se vale de la ironía para denunciar la brutalidad fascista. La anécdota es sencilla: un grupo de jóvenes son reclutados para asistir a un mitin en la Plaza de Mayo y vitorear a Perón. La ironía del texto establece un contraste entre el discurso del narrador (uno de los asistentes voluntarios al mitin) y los hechos relatados. Los acarreados no vacilan al lapidar a un joven judío que se atreve a no rendir honores a una foto de Perón, pero se llaman a sí mismos patriotas. El juego irónico del cuento es un procedimiento que Borges ya había descrito en "Tlön, Uqbar, *Orbis Tertius*" :

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal. (F. pág.13)

El narrador informa a su novia: "Fue una jornada cívica en forma", pero el recuento de los hechos -atrocidades cometidas durante la jornada que no pueden ser completamente camuflados por el discurso del narrador- nos presenta una imagen esperpéntica del peronismo.

3 2 Pocos argentinos padecieron tanto como Borges los abusos de poder del general Perón; a causa de haber tenido el valor de firmar varios manifiestos antifascistas fue destituido de su puesto de bibliotecario y "promovido" a inspector de aves de corral y conejos en los mercados municipales, años más tarde la hermana y la madre del escritor fueron encarceladas por repartir propaganda antiperonista.

Capítulo II

Metáforas y alegorías epistemológicas

Conocer es simplemente trabajar con la metáfora favorita de uno.

Nietzsche

2.1 La metáfora como herramienta cognoscitiva

A lo largo de la historia la valoración de la metáfora como herramienta cognoscitiva ha fluctuado entre concepciones que le otorgan un papel crucial en la generación de conocimientos y otras que la ven sólo como un recurso retórico cuyo sentido depende totalmente del lenguaje literal. Los enfoques estrictamente lingüísticos (sintácticos, semánticos o pragmáticos) no siempre permiten reconocer la diversidad ni la importancia que dicho recurso tiene como instrumento de asimilación y categorización de la experiencia en la conformación de una visión del mundo. En el siglo XX el creciente interés por los fenómenos metafóricos ha desbordado el marco de los estudios literarios y hoy en día éstos ocupan un lugar central en reflexiones acerca del lenguaje, de la mente o de la ciencia.

Uno de los hechos más significativos que ha propiciado dicho auge es la defensa de la autonomía e irreductibilidad del sentido metafórico y el reconocimiento de su utilidad en la generación del conocimiento. Un buen ejemplo de lo anterior es la preeminencia adquirida por la metáfora en psicología en donde el conductismo ha sido suplantado por el modelo cognoscitivo que busca una explicación funcional de los procesos del pensamiento. Para esta nueva corriente la metáfora es el instrumento psicológico mediante el cual se amplía y estructura nuestro conocimiento del mundo.

Presentar un panorama aproximado de la gran diversidad de enfoques y

estudios sobre la metáfora rebasa los límites de este trabajo. Lo que sigue es un breve resumen de algunas de las teorías más significativas acerca de su valor cognoscitivo.

2.2 Diferentes teorías sobre la metáfora

Para Aristóteles la metáfora es “la aplicación a una cosa de un nombre que es propio de otra”¹. Esta definición ubica el fenómeno dentro del ámbito de la denominación: sirve para designar una cosa con el nombre de otra. Se trata de un desplazamiento referencial entre dos elementos entre los cuales no necesariamente debe existir alguna analogía, pues una buena metáfora, a diferencia del símil, surge de una percepción intuitiva de semejanzas entre cosas que no son similares. Paul Ricoeur, que analizó exhaustivamente las ideas del griego sobre estas cuestiones en *La metáfora viva*, nos muestra que el estagirita reconoce un uso válido para la metáfora: “Cuando no existe un término específico para designar una realidad”²; lo cual implica aceptar que en ocasiones la metáfora permite elaborar conceptos que abarquen nuevas realidades: “Nombre inventado es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta”³

Sin embargo, en *La Retórica* equipara la metáfora al símil como lo harán autores posteriores (Cicerón y Quintiliano principalmente), lo cual empobrece el contenido cognitivo de la metáfora, pues la relación de similaridad entre los dos elementos de la comparación se enuncia literalmente: “A es como B”, lo cual es muy distinto a decir: “A es B”. Esta concepción sólo consideró a la metáfora como un recurso ornamental propio de la retórica y sin relevancia en el campo del conocimiento.

En la época moderna se ahondó la oposición de los aspectos entre los que oscila la metáfora en la concepción de Aristóteles: la función cognitiva y el uso retórico. Para Locke, quien estaba interesado en la relación entre el pensamiento y

1 Aristoteles, *La poética*, Madrid, Gredos, Trad. Valentín García Yebra, 1988, pág. 204.

2 *Ibidem* pág. 201

3 *Ibidem* pág. 206

la realidad, el lenguaje cumple una función de representación, pero hay usos lingüísticos que permiten cumplir cabalmente esa función, es decir, son apropiados epistemológicamente, y otros que lo impiden por ser confusos:

Las expresiones figuradas también constituyen un abuso del lenguaje. Puesto que el ingenio y la fantasía encuentran en el mundo mejor acogimiento que la seca verdad y el conocimiento verdadero, las expresiones figuradas y las alusiones verbales apenas podrán ser admitidas como imperfecciones o abusos del lenguaje. Admito que en discursos donde más buscamos el halago y el placer que no la información y la instrucción, semejantes adornos, que se toman de prestado de las imágenes, no pueden pasar por faltas verdaderas. Sin embargo, si pretendemos hablar de las cosas como son es preciso admitir que todo el arte retórico, exceptuando el orden y la claridad, todas las aplicaciones artificiosas y figuradas de las palabras que ha inventado la elocuencia, no sirven sino para insinuar ideas equivocadas, mover las pasiones y para seducir así el juicio, de manera que en verdad no es sino superchería.⁴

La metáfora se ubica entre las expresiones figuradas que apelan más a las emociones que a la razón. Estas ideas presentadas en el *Estudio del entendimiento humano* son un ejemplo paradigmático de la separación entre un lenguaje válido para el ámbito cognitivo (expresiones literales para expresar con claridad y precisión el pensamiento) y otro para el ámbito retórico en donde se incluyen toda clase de usos lingüísticos que tienden a oscurecer la relación entre el pensamiento y la realidad.

Estas ideas sobre el lenguaje y la metáfora constituyen una parte medular de la filosofía racionalista que fue hegemónica durante los siglos XVII y XVIII, pero hubo autores en ese periodo que se inconformaron con esa desvalorización de la metáfora. Pascal, el más célebre de éstos, se ocupó de la metáfora a propósito del lenguaje figurativo de las escrituras. Sus reflexiones sobre la preeminencia del sentido alegórico de las escrituras lo lleva a defender el carácter autónomo e irreductible de la metáfora. El filósofo francés niega que exista una separación tajante entre el sentido literal y el metafórico:

Está dicho, al contrario, que la ley durará eternamente; que esta alianza será eterna; que el sacrificio será eterno; que el cetro no saldrá jamás de sus manos, puesto que no debe salir sino con la llegada del rey eterno. Todos estos pasajes ¿llevan el signo de la realidad? No. ¿Llevan el de lo

4 John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1956, pág. 503.

figurado? No: sino el de lo que es, a la vez, realidad y figura.⁵

Para Pascal el significado metafórico es independiente de las acepciones literales de sus componentes y no es parafraseable: ‘He aquí la cifra que San Pablo nos da: la letra mata; todo aconteció en figuras.’⁶ Además es un instrumento heurístico, pues posee un excedente expresivo que la hace apta para acceder a realidades no expresables literalmente como las visiones de los místicos.

Siendo el Romanticismo una reacción contra el racionalismo imperante, sus ideas acerca de la metáfora constituyen una crítica de la concepción de ésta como una expresión secundaria y dependiente del lenguaje literal. Incluso algunos románticos la conciben como la esencia misma del lenguaje. Las ideas de Nietzsche sobre la metáfora son una continuación de las teorías románticas. Sus escritos han tenido importantes repercusiones en la filosofía del lenguaje del siglo XX ya que plantea la imposibilidad de establecer una frontera precisa entre lo literal y lo metafórico, pues el lenguaje está en un progreso permanente de lo uno a lo otro. Nietzsche pone en entredicho el dogma racionalista que separa tajantemente el lenguaje científico-filosófico y el lenguaje común impregnado de figuras retóricas.

El paso de lo figurado a lo literal es un proceso histórico de fosilización de las metáforas: su sentido se petrifica cuando el uso las desgasta y las convierte progresivamente en expresiones literales. En el ensayo *Verdad y Mentira* plantea que el origen del lenguaje y del conocimiento no sigue un proceso lógico, pues depende completamente de la imaginación, de la capacidad innovadora que tiene el hombre para crear metáforas:

Todo lo que eleva al hombre por encima del animal depende de esa capacidad de volatilizar las metáforas intuitivas en un esquema; en suma, de la capacidad de disolver una figura en un concepto. En el ámbito de esos esquemas es posible algo que jamás podría conseguirse bajo las primitivas impresiones intuitivas: construir un orden piramidal por castas y grados; instituir un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones, que ahora se contraponen al otro mundo de las primitivas impresiones intuitivas como lo más firme, lo más general, lo mejor conocido y lo más humano y, por tanto, como una instancia reguladora e imperativa. Mientras que toda metáfora intuitiva es individual y no

Eliminado:

5 Blais Pascal, *Pensamientos*, Buenos Aires, Losada, 1980, pág. 69.

6 *Ibidem*, pág. 70.

tiene otra idéntica y, por tanto, sabe siempre ponerse a salvo de toda clasificación, el gran edificio de los conceptos ostenta la rígida regularidad de un *columbarium* romano e insufla en la lógica el rigor y la frialdad peculiares de la matemática. Aquel a quien envuelve el hábito de esa frialdad, se resiste a creer que también el concepto, óseo y octogonal como un dado y, como tal, versátil, no sea más que el residuo de una metáfora.⁷

Todo el edificio del conocimiento se asienta en ese lenguaje antropomórfico construido con las metáforas primigenias. Para Nietzsche el lenguaje es esencialmente metafórico porque ninguna denominación abarca la realidad completa de lo que nombra, siempre hay una parte que no puede ser captada. A causa de esa limitación del lenguaje para representar la realidad Nietzsche concluye que toda enunciación es metonímica:

¿ Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible.⁸

En el siglo XX no ha habido una corriente filosófica que no haya recibido el influjo de lo que Rorty llamó “el giro lingüístico”⁹. El interés por los tradicionales problemas filosóficos se ha desplazado al estudio del lenguaje en el cual se plantean. Esta tendencia ha reavivado el interés por los fenómenos metafóricos, no sólo por la formulación de teorías lingüísticas sobre su origen y esencia, sino también por explicar las consecuencias de los mismos en relación con problemas epistemológicos como la naturaleza de nuestra relación cognitiva con el mundo, u ontológicos como la estructura de la realidad que también se comprenden por medio de metáforas.

Ortega y Gasset escribió algunas páginas memorables sobre este tema. En el ensayo “Las dos grandes metáforas” (1924) afirma la importancia de la metáfora como un instrumento mental imprescindible para el pensamiento científico y muestra cómo el pensamiento filosófico se desarrolla en un constante vaivén entre el sentido literal (recto) y el sentido metafórico (oblicuo).

7 Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 1990, pág. 27.

8 *Ibidem*, pág. 25

9 Ver Richard Rorty, *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.

Estas preocupaciones permean la obra de Borges, quien a menudo amalgama metáforas epistemológicas con ontológicas. En algunos relatos y en varios ensayos explora el núcleo metafórico de algunas teorías filosóficas, teológicas o de conceptos matemáticos como el infinito. Su método consiste en expandir dicha imagen en textos que adquieren un carácter más bien alegórico (metáfora extendida). Sin embargo, en ocasiones logra dar a esas imágenes el carácter sugestivo del símbolo poético. En lugar de considerar a la literatura como una fuente de conocimiento, equipara la metafísica, el mito y otras formas de conocimiento con la literatura fantástica. La única fe de Borges es poética; por ello calibra las doctrinas filosóficas con un criterio eminentemente estético.

En este capítulo revisaremos la manera en la que Borges explora las posibilidades cognoscitivas y los límites de la metáfora y de otros recursos literarios como la alegoría y el símbolo.

2.3 El sentido alegórico en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

En su ensayo sobre el neobarroco, Severo Sarduy reveló los vasos comunicantes entre la imagen del universo presente en la cosmología del siglo XX y la poética del neobarroco, los paralelismos entre el método creativo de Lezama Lima y ciertas nociones de la física contemporánea¹⁰. Por su parte, Umberto Eco en *Obra abierta* mostró que en las nuevas formas del arte se advierte un deseo de sugerir una imagen metafórica, a la medida de la sensibilidad, del mundo presentado por la ciencia. La obra abierta es aquella que trata de dar una imagen de la discontinuidad:

De aquí la función de un arte abierto como metáfora epistemológica: en un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, ésta sugiere un modo de ver aquello en que se vive, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad, no la narra, es ella.¹¹

1 0 Severo Sarduy, “Barroco” en *Obras Completas T. II*, México, CNCA, 1999.

1 1 Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, pág. 202.

Eco aplica estas nociones al *Finnegans Wake* de Joyce: “un ejemplo de cosmos einsteniano, enrollado sobre sí mismo”¹². Este replegarse en su propio orden lingüístico como en un juego de espejos hace de la obra de Joyce un discurso equiparable a la música o a la pintura abstracta. Eco sugiere una lectura musical de la misma:

Para definir la situación del lector del *Finnegans Wake*, nos parece que puede servir a la perfección una descripción que Pousseur da de la situación del que oye una composición serial postdodecafónica: Ya que los fenómenos no están ahora concatenados los unos a los otros según un determinismo consecuente, corresponde al que escucha colocarse voluntariamente en medio de una red de relaciones inagotables, escoger, por así decirlo, él mismo (pero sabiendo bien que su elección está condicionada por el objeto que fija) sus grados de acercamiento, sus puntos de contacto, su escala de referencias; toca a él ahora tender a utilizar contemporáneamente la mayor cantidad de gradaciones y de dimensiones posibles, hacer dinámicos, multiplicar, extender al máximo sus instrumentos de asimilación.¹³

Siguiendo el ejemplo de Eco, Jaime Alazraki ha escrito un ensayo en donde interpreta dos cuentos de Borges como metáforas epistemológicas: “Tlön, Uqbar, *Orbis Tertium*” y “El Asterión”. Pero Alazraki extiende la idea de metáfora epistemológica presentada por Eco a un procedimiento que más bien oscila entre la alegoría y el símbolo. La alegoría es una metáfora continuada, pero se trata de una traducción metafórica de un discurso lógico. Por otra parte, el símbolo permanece como enigma. Marcelo Pagnini afirma que el símbolo es irreductible a la lógica:

Esto asombra al pensamiento, bloquea su cadena dialéctica y lo sumerge en una atmósfera de ilusiones-verdades, las cuales prometen, pero no mantienen, una posibilidad de reducción racional. Las racionalizaciones del símbolo son las alegorías.¹⁴

1 2 *Ibidem*, pág. 81

1 3 *Ibidem*, pág. 82

1 4 Marcelo Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Catedra, 1992, pág.62. Compárese con otra definición similar: “El símbolo huye de lo determinado y de toda reducción constrictiva. Esto es realizado por la alegoría, como derivación mecanizada y reductora del símbolo, pero éste es una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es de verdadera vida” en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2003, pág. 17.

Borges no crea estructuras formales que reflejen indirectamente esas ideas, como en el caso de Joyce, más bien las parafrasea.

La alegoría amalgama una imagen con un concepto abstracto. De ahí que en la época medieval haya sido un medio para expresar verdades doctrinales y por la misma razón fue desacreditada por todas las poéticas que – siguiendo a Poe – veían la herejía didáctica como una falta imperdonable en el arte. Los románticos la ven como una estructura rígida que limita las posibles interpretaciones de una obra y brinda una imagen simplista de la complejidad del mundo. En la cultura posromántica el descrédito de la alegoría se ha revertido en la medida en que diferentes autores han mostrado que ésta puede ser una plétora de sentidos, incluso contradictorios como en Melville y en Kafka.

De esta manera, la alegoría puede recuperar la ambigüedad abierta y sugestiva del símbolo para expresar la complejidad del universo¹⁵. Con Borges la alegoría multiplica las posibilidades cognoscitivas de la metáfora cuando su tema es justamente el conocimiento. “Tlön, Uqbar, *Orbis Tertius*” es la narración de las pesquisas acerca de Uqbar (un evanescente país de Asia), de Tlön (un planeta imaginario al cual se refiere toda la literatura de Uqbar) y Orbis Tertius (una minuciosa enciclopedia sobre Tlön). La descripción de la cosmovisión hegemónica en Tlön ocupa la mayor parte del cuento. El idealismo de Tlön es una recreación literaria del idealismo de Berkeley y del fenomenalismo de Hume:

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admitían la menor réplica y no causaban la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son –congénitamente– idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje -la religión, las letras, la metafísica- presuponen el idealismo.(F. pág.21)

Para Hume lo único que existe son las percepciones. Por ello la idea de sustancia no es aprobada por su criterio de verdad, puesto que no proviene de una impresión de los sentidos. La idea de una sustancia material es la creencia en

1 5 Dice Marcelo Pagnini: “El símbolo polivalente sirve en especial a las culturas en crisis, en las que deja de haber valores estables, y la interpretación cósmica unívoca aparece no sólo como insatisfactoria, sino precisamente como una irrisoria simplificación de la complejidad” en *Op. cit.* pág. 71.

la existencia independiente y continua de los objetos físicos. Para el filósofo escocés esta idea es una ficción producida por la memoria para darle coherencia al mundo. De manera natural colmamos los instantes entre cada impresión y así dotamos de continuidad y unidad a los objetos. Para los habitantes de Tlön: “El mundo ... no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes . Es sucesivo, temporal no espacial ”(F. pág. 21). Por ello el lenguaje de Tlon carece de sustantivos: no sirven en un mundo sin entes estables. Para Hume no existe una sustancia material ni espiritual, sólo una sucesión de percepciones. Sin embargo, en Tlön ocurre algo extraño: “El hecho de que nadie crea en la realidad de los sustantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número”(F. pág.21). Esto se explica porque los sustantivos de Tlön no son abstracciones, sólo designan una impresión fugaz: “El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aereo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue del cielo o cualquier otra agregación”(F.pág.22). Dicho lenguaje subjetivista es una consecuencia del mentalismo de la cultura de Tlön en la cual sólo existe una disciplina: la psicología:

No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología. Las otras están subordinadas a ella. He dicho que los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo. (F.pág.23)

¿Qué podría comunicarse mediante un lenguaje que se crea a cada instante pues sólo se refiere a impresiones pasajeras? El relato de Borges deja abierta esta pregunta, acaso porque su intención es sugerir una reducción al absurdo del idealismo. Para los tlönianos el pensamiento es un sinónimo perfecto del cosmos y no conciben que lo espacial perdure en el tiempo. En este punto Borges introduce otra alusión a Hume: “La percepción de una humareda en el horizonte y después del campo incendiado y después del cigarro a medio apagar que produjo la quemazón es considerada un ejemplo de asociación de ideas” (F. pág. 23).

La crítica a la idea de causalidad es uno de los pilares de la propuesta filosófica de Hume, para quien es un caso de asociación de ideas por cuestiones temporales, ya que no existe la percepción de la causa activa del efecto. Tlön es

un planeta regido por una concepción mentalista; por eso el principio de objetividad requerido por la ciencia no tiene lugar en él:

Este monismo o idealismo total invalida la ciencia. Explicar (o juzgar) un hecho es unirlo a otro; esa vinculación, en Tlön, es un estado posterior del sujeto, que no puede afectar o iluminar el estado anterior. Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo – id est, de clasificarlo – importa un falseo. (F.pág. 23)

Como hemos visto, la cosmovisión hegemónica de Tlön es una paráfrasis de las ideas centrales de las filosofías de Hume y de Berkeley. Las alusiones a estos filósofos le sirven a Borges para efectuar una superposición de textos con una clara intención paródica. La estructura formal de un texto paródico es una síntesis, la incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante. En Tlön la parodia opera sobre un campo intertextual cuyas fuentes hace explícitas el autor, pues en el relato se advierte a la vez un guiño de escepticismo frente a dichos sistemas filosóficos y un homenaje a sus autores por razones estéticas como veremos más adelante.

Con dicho campo intertextual Borges crea una alegoría abierta (en el mismo sentido en el que los relatos de Kafka lo son) por eso decíamos antes que los textos de Borges oscilan entre la alegoría y el símbolo. Y esto multiplica las lecturas posibles del cuento. Por ejemplo, Jaime Alazraki lo interpreta como una parodia de la tradición cultural de Occidente que transfigura la realidad en una fantasmagoría del espíritu. Dicha interpretación se basa en ciertos pasajes de otros textos del autor argentino: “Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – cuando no un párrafo o un nombre – de la historia de la filosofía”.¹⁶

Alazraki extiende el escepticismo de Borges hacia todas las formas de conocimiento:

Tlön es al comienzo de la narración un planeta ficticio; hacia el final entendemos que su irrealidad es nuestra realidad, e inversamente, que nuestra realidad, lo que hemos definido como nuestra realidad, no es menos ficticia que Tlön. Abrumado por el

1 6 Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas, estilo*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 286.

insoluble laberinto de los dioses el hombre crea su propio laberinto; vencido por lo impenetrable de esa realidad que se le resiste, el hombre inventa en la cultura su propia realidad.¹⁷

Alazraki menciona varios ejemplos de teorías epistemológicas que presentan analogías con el mundo de Tlön y que le permiten sostener la idea de que éste es el universo inteligible de la cultura, la única realidad conocida, inventada más que descubierta .

Esta interpretación del cuento de Borges es válida pero no lo agota. No es arbitraria, pero pasa por alto algunas claves que el texto ofrece. Tlön es una parodia de la tradición idealista cuya irrealidad contamina a la tradición en general (léase cultura en el sentido más amplio). Pero no deja de ser un tanto audaz atribuir a Borges la intención de condensar toda la cultura en el evanescente mundo de Tlön. La frase “El mundo será Tlön” admite varias lecturas.

Como se sabe Borges valoraba a la filosofía con un criterio estético. Entre sus preferencias sobresalen las obras de Hume, Berkeley y Schopenhauer¹⁸. Las ideas de los tres filósofos inspiraron a Borges ensayos, poemas y relatos. Uno de los temas recurrentes en la obra del argentino es el mundo como un sueño de Dios y el *essere est percipi* de Berkeley. Esta última reaparece de diversos modos desde sus primeros libros; por ejemplo, en el poema “Amanecer” presenta una visión de Buenos Aires en una hora en la cual la ciudad subsiste gracias a unos espectadores transnochados que la contemplan.

El cuento plantea la historicidad del ambicioso proyecto de creación de Tlön. Los momentos clave en la historia de este ambicioso proyecto son dos: los fundadores son un grupo de demiurgos del siglo XVIII entre los que figura Berkeley; después, ya en nuestra época, ocurren las primeras intromisiones de Tlön en la realidad. Lo anterior es lo opuesto a una casualidad. Como sabemos los dos paradigmas que más han afectado nuestra visión del mundo y nuestras

1 7 *Ibidem*, pág. 294.

1 8 En una entrevista con el periodista Antonio Carrizo afirmó: “...Y me interesa mucho la filosofía. Pero me he limitado a releer ciertos autores. Y esos autores son Berkeley, Hume y Schopenhauer, que para mí viene a ser la cifra de la filosofía.” en Antonio Carrizo, *Borges el memorioso*, México, FCE, pág. 93

nociones epistemológicas son la física relativista y la mecánica cuántica. Esta última nos describe un mundo –de lo microscópico- regido por una concepción un tanto mentalista semejante al de Tlön, en donde el principio de objetividad exigido para la ciencia desde la época de Descartes ha sido puesto en entredicho. No extraña que el mundo de Tlön irrumpa en esta época y acabe sustituyendo a una realidad que “secretamente anhelaba ceder”(F. pág.35). En esto puede entreverse un hecho histórico: el pensamiento de Berkeley fue relegado porque no armonizaba con la tradición hegemónica desde Descartes; sin embargo, ha sido reivindicado por la física de las partículas elementales. No estamos insinuando que Borges conociera a fondo los desarrollos de la nueva ciencia; no obstante, en su obra, cuyas fuentes son principalmente literarias y filosóficas, no faltan indicios de que poseía información de primera mano sobre algunas de las más importantes teorías científicas de nuestra época; en *Discusión*, publicado en 1932, cita el principio de incertidumbre de Heisenberg, uno de los pilares de la física cuántica, publicado apenas cinco años antes. Sin embargo, no es necesario suponer un conocimiento profundo para encontrar resonancias de dichas teorías en su obra. Tal como lo ha demostrado Severo Sarduy en el caso de Lezama Lima, se trata de correspondencias inevitables (acaso involuntarias) entre un autor y los modelos epistemológicos vigentes en su época debidos a los vasos comunicantes existentes entre diversas formas de conocimiento.

La concepción mecanicista (derivada de Newton) y el materialismo no fueron afectados directamente por el descubrimiento de los fenómenos electromagnéticos, pues los campos electromagnéticos podían ser descritos objetivamente sin importar los métodos de observación en la medida en que la electricidad y el magnetismo son fuerzas engendradas por interacciones de la materia. Sin embargo, el nuevo paradigma tenía algunos problemas por explicar: nadie hubiera podido sospechar a principios del siglo XX que la aclaración de esos detalles iba a ocasionar una verdadera ruptura epistemológica con el surgimiento de la física cuántica que introdujo una concepción en la cual la materia se comporta como la luz (ondas electromagnéticas) y la luz como materia (teoría corpuscular de la luz que explica el fenómeno fotoeléctrico). Desaparecen los

límites entre la materia y la radiación. Al intentar medir estas partículas-ondas, la distinción entre el sujeto que mide y el objeto medido entró en crisis, poniéndose también en entredicho el principio de objetividad.

En el plano filosófico, el siglo XVII fue testigo del surgimiento de una fisura de la conciencia que se fue extendiendo durante los siguientes siglos: la dicotomía entre el mundo objetivo y material en el que prevalecían las leyes y la certidumbre y el mundo subjetivo del espíritu. En términos cartesianos es la distinción entre el sujeto (*res cogitans*) y el objeto (*res extensa*). Esta fue una de las premisas sobre las que Newton desarrolló, en el siglo XVIII, la mecánica clásica para explicar todos los movimientos posibles. Cuando James C. Maxwell unificó, en el XIX, las teorías de la luz, de la electricidad y del magnetismo, se pensó que la física había llegado a su fin: todo podía ser explicado por las leyes de Newton y de Maxwell: desde el movimiento de los planetas hasta la estructura microscópica de la materia (ver anexo I).

Para la nueva física la realidad entendida como algo objetivo que se encuentra ahí fuera, deja de existir, es sólo una ilusión. No vemos las cosas en sí mismas sino apariencias de lo que son. El impacto que causó entre los científicos saber que la luz se comporta como onda y como partícula fue mayor al comprobarse que la materia también lo hace así. Pero lo más sorprendente es que se comporta de una forma o de otra en función de nuestra propia observación. De esta nueva manera de ver el mundo se desprende que la estructura de la realidad depende de nuestra percepción y que la materia es, por tanto, más aparente que real. La conciencia ha dejado de estar aparte, separada de la naturaleza. Al mirar, modificamos el mundo. De hecho con la mirada podemos hacer que el mundo sea de una forma y no de otra. Si ocurriera un hecho sin ser registrado por un observador se diría, siguiendo a Berkeley, que tal hecho nunca ocurrió; para la mecánica cuántica, según la interpretación de Copenhague, tampoco tiene sentido preguntarse si ese hecho realmente aconteció. En el experimento teórico del gato de Schrödinger (ver anexo I) es la acción de observar lo que define la realidad en términos de lo que realmente es. En este sentido “Tlön, Uqbar, *Orbis Tertius*” puede leerse

como una alegoría sobre la pérdida de la idea de objetividad o sobre el ascenso de una nueva concepción del conocimiento que tiene notables paralelismos con la filosofía de Berkeley. En Tlön se afirma que basta que podamos imaginar algo para que exista, con la condición de que la imaginación se atenga a la lógica. Por eso hay objetos producidos por duplicación (hrönir) o por sugestión (Ur):

Hasta hace poco los Hrönir fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero así lo declara el Onceno Tomo. Los primeros intentos fueron estériles. El *modus operandi*, sin embargo, merece recordación[...] Las investigaciones en masa producen objetos contradictorios; ahora se prefiere los trabajos individuales y casi improvisados. La metódica elaboración de los hrönir (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los hrönir de segundo y tercer grado -los hrönir derivados del hrön de un hrön- exageran las aberraciones del inicial; los del quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico; el hrön de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más puro que todo hrön es a veces el ur: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza. (F. pág. 28)

En lo anterior puede verse una alusión al *modus operandi* de la nueva física y de la cosmología, en las cuales primero se postula la existencia de objetos teóricos que luego son encontrados experimentalmente. Lo anterior sugiere la historicidad del ambicioso proyecto de los demiurgos de Tlön, pues si éste es una metáfora de la cultura, como quiere Alazraki, la historia de ese planeta imaginario sería la historia de la civilización misma. Cabría preguntar: ¿por qué comienza a irrumpir en nuestro mundo apenas en esta época?

Tlön es un mundo construido con un rigor lógico de ajedrecistas a partir de las premisas de Berkeley, Hume y Schopenhauer. Aunque Borges descrea de estas ideas, le parece que forman una trama simétrica de cuyo valor estético no tiene la menor duda a diferencia de esos otros sistemas, denostados en el texto, como el materialismo dialéctico.

2.4 Metáfora sobre metáfora: Ideas sobre el infinito en La Biblioteca de Babel y en otros cuentos

Uno de los desarrollos más importantes de las matemáticas del siglo XX es la teoría de los números transfinitos en la cual se postula que un conjunto infinito es aquel en donde el todo no es mayor que alguna de las partes. Borges se interesó en las ideas de George Cantor (quizás porque entrevió las posibilidades literarias de un concepto matemático puro) y las conocía bien como lo demuestra el ensayo “La doctrina de los ciclos”, en el cual se pone de manifiesto la gran versatilidad de nuestro autor al ocuparse de una teoría matemática, aún no muy divulgada en esos años, a la cual llama “heroica”. Vale la pena citar la concisa síntesis de algunas ideas de Cantor que hace Borges para refutar la doctrina nitzscheana del eterno retorno:

Cantor destruye el fundamento de la tesis de Nietzsche. Afirma la perfecta infinitud del número de puntos del universo, y hasta de un metro de universo, o de una fracción de ese metro. La operación de contar no es otra cosa para él que la de equiparar dos series. Por ejemplo, si los primogénitos de todas las casas de Egipto, fueron matados por el Ángel, salvo los que habitaban en casa que tenía en la puerta una señal roja, es evidente que tantos se salvaron como señales rojas había, sin que esto importe enumerar cuántos fueron. Aquí es indefinida la cantidad; otras agrupaciones hay en que es infinita. El conjunto de los números naturales es infinito, pero es posible demostrar que son tantos los impares como los pares... Una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita -verbigracia, la serie natural de los números enteros- es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas (Mejor, para eludir toda ambigüedad: conjunto infinito es aquel conjunto que puede equivaler a uno de sus conjuntos parciales.) La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo: la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar. La serie de los números naturales está bien ordenada: vale decir, los términos que la forman son consecutivos; el 28 precede al 29 y sigue al 27. La serie de los puntos del espacio (o de los instantes del tiempo) no es ordenable así; ningún número tiene un sucesor o un predecesor inmediato... Cada punto “ya” es el final de una infinita subdivisión. (H. E. pág.100).

“La doctrina de los ciclos” es el texto donde Borges abordó explícitamente el concepto matemático del infinito. En los cuentos fantásticos “El Aleph” y “El libro de arena” reaparece el mismo concepto ahora transfigurado en símbolo.

En la posdata de “El Aleph” el autor menciona la teoría de los conjuntos de Cantor como una de las principales fuentes de la imagen central del relato. El matemático alemán designó con la primera letra del alfabeto hebreo y un subíndice cero al número de un conjunto que sea equiparable con el conjunto de los números naturales. Esto equivale a decir que hay Aleph cero para el conjunto de los naturales, al igual que para los pares y para los primos. El Aleph es un símbolo en el que convergen intuiciones provenientes de diversas disciplinas: las matemáticas, la teología, la física. Sin embargo, Borges logra darle el carácter sugestivo (polisémico) del símbolo.

El concepto de infinito ha sido un vaso comunicante entre las matemáticas y la teología, cuyo comercio semántico ha sido posible gracias al hecho de que éste seguramente surgió como metáfora; es decir, Borges trabaja con un concepto ya metaforizado¹⁹. Además, el relato es una alegoría sobre las limitaciones del lenguaje:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad (E.A. pág.168)

Eliminado:

Jaime Alazraki afirmó que los cuentos de Borges son un triunfo del lenguaje, pero el Aleph más bien muestra el anhelo de captar la estructura de lo

19 La posibilidad de combinar un sentido matemático con un sentido teológico en relación con la noción de infinito no es tan original como podría pensarse. Juan Manuel Ruisánchez Serra en el artículo inédito “Infinito vs Aristóteles” rastrea el origen ambivalente de este concepto. Fue Nicolás de Cusa (*La docta ignorancia*) quien afirmó que Dios es infinito porque cada cosa lo contiene, además notó que lo infinito no acepta comparaciones tales como mayor o menor. Giordano Bruno (*Del infinito: el universo y los mundos*) plantea una idea parecida: Dios es totalmente infinito porque las partes contienen algo que es del mismo tamaño que el todo, es decir, Dios mismo. Esta idea contradice una afirmación de Aristóteles de que el todo sea mayor que una de las partes, pues Dios es totalmente infinito precisamente porque las partes lo contienen. Estas ideas contraintuitivas eran aceptadas bajo la premisa de que Dios es algo superior y no necesariamente comprensible. En 1851, Bernard Bolzano publicó un libro sobre su trabajo matemático con el infinito en el cual vuelve a relacionar a Dios con este concepto: “Afirmo ahora que llamamos a Dios infinito porque reconocemos en Él fuerzas de más de un tipo que poseen una magnitud infinita”. Vemos que la fluctuación del sentido de lo infinito entre una perspectiva teológica y otra matemática, tiene una historia de varios siglos.

desconocido en virtud de lo ya conocido, es decir de remitir la experiencia de lo ignoto a lo ya experimentado, facilitando su asimilación a través de la metáfora. Finalmente, el cuento expresa la imposibilidad del lenguaje para representar nociones tan complejas como el infinito. Para Borges el lenguaje y el conocimiento acerca de este tipo de nociones sólo son metafóricos. Es decir, convencionales.

La esfera que contiene todos los puntos e instantes es un símbolo de la complejidad del universo. Pero el cuento es una alegoría sobre los límites del conocimiento y del lenguaje, explícitamente nos muestra el valor heurístico de la metáfora, pero a la vez su condición ilusoria.

Borges erige una imagen simbólica (la esfera del aleph, la biblioteca de Babel, el libro de arena) y describe alegóricamente la precariedad de nuestros medios para aprehender lo inasible. Cuando el narrador de los relatos donde aparecen éstas, las interroga de una manera lógica, dichas imágenes se hacen polisémicas; aparece entonces lo que Marcelo Pagnini llama “alegorías enloquecidas”²⁰ Para Borges la metáfora rompe la imagen del lenguaje como espejo: si el mundo fuera algo fijo y permanente, ¿cómo es posible aprehenderlo en formas tan diversas? Nuestro autor expresa una concepción no realista del lenguaje, es decir, no reconoce un fundamento extralingüístico de las descripciones del mundo. Por ello tampoco cree en una descripción definitiva de la realidad.

En la “Biblioteca de Babel”, Borges propone un modelo del universo que oscila entre la metáfora y el símbolo. Describe la configuración hexagonal de las galerías cuyo número es indefinido. Cada libro de la misma posee cuatrocientas diez páginas, cada página tiene cuarenta renglones, cada renglón ochenta caracteres de una serie de 25 símbolos ortográficos (22 letras, la coma, el punto y el espacio). Los signos sin un orden o código descifrable: un libro es la secuencia MCV repetida de principio a fin. Según el narrador los libros de la Biblioteca agotan las posibles combinaciones de los 22 signos. Acabada la descripción

20 “cuyos significados pueden incluso contradecirse, ser sagrados y blasfemos al mismo tiempo.” Marcelo Pagnini *Op. cit.* pág. 85.

espacial, el narrador menciona algunas de las principales teorías acerca de la Biblioteca. Inquieta, si es finita o infinita, perecedera o eterna. Rechaza la finitud como atributo de la misma, pero menciona una tesis que niega la infinitud, pues el número de libros posibles es finito. Un pensador afirma que no hay dos libros idénticos, lo cual fue confirmado por todos los viajeros. De dicha afirmación se infiere la finitud de la Biblioteca, pues si no ¿cómo podría confirmarse tal aseveración? Si fuera infinita se requeriría un tiempo infinito para recorrerla y los libros se repetirían por las mismas razones que arguye Nietzsche para sostener la idea del eterno retorno (refutada por Borges en “La doctrina de los ciclos”).

A Borges parece horrorizarle (al igual que a Pascal) la imagen de un universo infinito (acaso porque multiplica los caóticos libros sin sentido). Por ello el narrador concluye diciendo: “La Biblioteca es ilimitada y periódica y entonces un eterno viajero comprobaría, al cabo de los siglos, que los volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza”(F. pág.100). Esta conclusión concilia la finitud del número de libros con la ausencia de límites de la Biblioteca.

Las teorías sobre la Biblioteca son alegorías; racionalizaciones en torno a una metáfora básica: biblioteca-universo. En ella convergen dos visiones: es una imagen del universo físico de la cosmología (por ello se cuestionan acerca de su origen y de su infinitud) y por otra es una transfiguración alegórica de nociones matemáticas como los números de Cantor o las geometrías no euclidianas.

Es interesante revisar interpretaciones de este relato hechas por especialistas. En el ensayo “ La Biblioteca de Babel” (*Borges y la ciencia*) el matemático argentino Leonardo Motedo calcula el número de posibles combinaciones de los signos y concluye:

Un sencillo razonamiento nos permite inferir cuántos libros diferentes pueden construirse en esas condiciones . Puesto que en el primer espacio puede figurar cualquiera de los veinticinco signos que menciona el autor, solo para el primer lugar hay ya veinticinco posibilidades distintas. Pero esas veinticinco posibilidades se multiplican por veinticinco al llegar al segundo espacio, ya que allí también puede aparecer cualquiera de los signos ortográficos (debe recordar el lector que los libros no necesitan tener sentido , basta que sean posibles). Esas

Eliminado:

Eliminado:

625 (25 x 25) posibilidades que brindan los dos primeros lugares se veinticinco-furcan nuevamente en el tercero, y en el cuarto, hasta llegar al último espacio del último renglón de la última página; para saber cuantas posibilidades hay en total, tengo entonces que multiplicar 25 por sí mismo un millón trescientas doce mil veces: el número que describe el resultado no tiene nombre propio en ningún idioma: un uno seguido de 1.836.800 ceros. Un hombre dotado de paciencia, podría llegar a escribirlo, pero ningún hombre (probablemente) puede imaginarlo. Para abarcar la malévolta inmensidad de esa cifra es necesario recurrir al más antiguo y perverso de los trucos: la comparación.²¹

Eliminado:

El número de libros posibles es tan grande que resulta igual de inasible que el infinito. En *La filosofía de Borges*, Juan Nuño hace una lectura del cuento a la luz de los teoremas de Gödel sobre sistemas axiomatizables y descubre que en los postulados sobre la biblioteca hay contradicciones; por tanto, es inconsistente. No deja de ser curioso que un cuento fantástico pueda leerse como si fuera un tratado de lógica matemática; pero se antoja inevitable que esto ocurra por las claras alusiones a conceptos matemáticos en el cuento. Sin embargo, “La Biblioteca de Babel” es un símbolo de la complejidad y por ello es refractario a cualquier clase de axiomatización: “El símbolo es por naturaleza, semánticamente fluído, ambiguo; puede ser irónico, contradictorio, pero no es axiomático, ni pétreo como la alegoría y es capaz de representar el misterio, lo evasivo y lo paradójico del cosmos”²²

El libro de arena es una imagen condensada de “La Biblioteca de Babel” que ya había sido prefigurada en una nota al pie de página de dicho cuento. Si la Biblioteca es un símbolo, este libro imposible es una ilustración de un concepto matemático. Breve alegoría de los números reales. El libro posee un conjunto continuo de páginas que no pueden numerarse, como los números naturales o los racionales, pues no tienen siguiente o anterior. Tampoco el libro tiene una primera o una última hoja. Si se trata de hallar la primera hoja –o cualquier página– se interponen infinitas hojas que parecen brotar espontáneamente. El infinito surge entre dos páginas del libro.

2 1 Motedo, Leonardo, en *Borges y la Ciencia*, pág. 87

2 2 Marcelo Pagnini, *Op. cit.*, pág. 63

Al intercalar en el marco de un objeto finito la dimensión infinita, Borges presta un disfraz corpóreo a un concepto abstracto. Pero la complejidad de dicho concepto es tal que produce una cierta zozobra, como le ocurre al personaje del cuento: "Declinaba el verano y comprendí que el libro era monstruoso. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad."(L.A.pág.99) Es curioso que la ilustración de una idea matemática pura, parece insinuar una relación entre lo incomprensible y lo monstruoso. Podemos decir que ése es el tema de los relatos comentados en este capítulo: la imposibilidad del conocimiento que siempre tiene un elemento aventurado. Borges dijo que el principal atributo del universo es la complejidad, pero ésta no se puede representar. En "Tlön, Uqbar, *Orbis Tertius*" se afirma que la enciclopedia, que contiene las descripciones del orden del mundo, está animada por un rigor de ajedrecistas que no puede identificarse con el rigor de Ángeles del mundo en sí. En "La biblioteca de Babel" se presume la existencia de un catálogo de catálogos que refleje el orden de la Biblioteca, cuya posesión haría un dios al poseedor, pero parece imposible encontrar dicho libro, pues la multiplicidad del universo no es susceptible de ser capturada por una representación. Como se plantea en "El Aleph", tal representación presupone un lenguaje capaz de reproducir la complejidad y riqueza que surgen de la múltiple posibilidad de interconexión de cada punto de la realidad. Como sugiere Borges en "La escritura del Dios", dicha empresa requeriría un lenguaje no humano:

Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por Dios. ¿Qué tipo de sentencia? (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y las tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato.(E.A. pág.120)

Borges representa la aventura del conocimiento como una exploración a tientas de lo desconocido, exploración en la que no nos encontramos

completamente desarmados sino ayudados por el asidero de la capacidad inventiva y poética de las metáforas.

Anexo I

Max Planck fue el primero en establecer la idea de que la energía es un flujo discontinuo. Los paquetes o cantidad mínima de energía se llaman cuantos. Albert Einstein descubrió que la luz está formada de cuantos y es discontinua. Bohr descubre que las órbitas accesibles al electrón son discontinuas y esto desemboca en la idea de Louis de Broglie de que el electrón es una onda (de materia). No hay corpúsculos sino crestas de onda. Hay que renunciar a la idea de un electrón girando en torno a un núcleo. El electrón es una existencia potencial, una onda de probabilidad. Al tratar de formalizar estas ideas, Erwin Schrödinger y Werner Heisenberg sentaron las bases para el desarrollo de la física cuántica.

Uno de los pilares de esta ciencia es el principio de incertidumbre que se puede definir como la imposibilidad para determinar simultáneamente la posición y la velocidad de una partícula: al definir una de estas variantes la otra pasa a la incertidumbre. Para Heisenberg lo anterior no es un problema surgido de nuestros instrumentos de medición sino una indeterminación fundamental de la naturaleza. Schrödinger plantea que si el electrón no es un punto localizable sino un paquete de ondas, entonces éste se encuentra en una superposición de localizaciones posibles en todas direcciones, unas con más posibilidades de existir. Una partícula se encuentra en potencia en un área amplia y sólo la observación la define.

Una de las consecuencias más fascinantes (por fantásticas) de esta nueva concepción de la materia como ondas de probabilidad es que permite pensar en la realidad como algo que es y no es a la vez. Desde el descubrimiento de la radiactividad por Henri Becquerel en 1894 sabemos que hay átomos que son inestables. Para estabilizarse se desintegran, emitiendo un electrón, dos protones y dos neutrones pegados o simplemente luz de alta energía. El problema es que, aunque sepamos si un átomo se va a desintegrar o no, no somos capaces de

saber cuándo lo hará. Lo más que se puede hacer es suponer que, por ejemplo, transcurrida una hora hay un 50 % de probabilidades de que un átomo se desintegre. Dicho de otro modo: pasada una hora no hay forma de saber si ha ocurrido la desintegración a no ser que miremos. Lo anterior hace del acto de observar algo fundamental: si no miramos, el átomo está en una increíble superposición de estados: desintegrado y no-desintegrado. Para mostrar el carácter probabilístico del universo Schrödinger formuló un experimento mental en el cual un gato está en una superposición de estados (vivo y muerto) hasta que un observador provoca una definición en un solo estado.

El experimento mental se puede resumir como sigue: se pone a un gato vivo en una caja junto a una cápsula con un gas letal sellada con un dispositivo aleatorio cuya posibilidad de ser activado depende de la emisión al azar de una partícula con una probabilidad de 50:50. Si el dispositivo se activa rompe la cápsula, se libera el gas y mata al gato; si no se activa entonces la cápsula permanece intacta. Dicha emisión es un evento cuántico y la probabilidad de que ocurra o no está dada por la función de onda estudiada por Schrödinger. El conjunto completo gato-dispositivo-electrón está descrito por una función de onda compleja formada por todas las funciones de onda que integran la materia del conjunto. La función de onda se encuentra en una superposición de estados “dispositivo activado” y “dispositivo no activado”, es decir, el gato queda suspendido en una superposición de los estados vivo y muerto hasta que un observador abre la caja.

Hay dos interpretaciones de esta paradoja que explican cómo se da el paso a un solo estado. El físico Eugen Wigner propuso una solución de fuerte sabor berkeliano. Sostiene que la superposición de estados cesa a causa de un acto trascendente de conciencia: es la entrada de una impresión en nuestra conciencia lo que altera la función de onda. Según Wigner el ojo, que al ser material obedece a las leyes de la física cuántica, también se coloca en la superposición de estados (ve al gato muerto y vivo); el nervio óptico envía una señal para cada posibilidad y el cerebro reproduce la misma superposición de estados. Para que ese estado intermedio acabe debe intervenir una entidad que no dependa de las leyes físicas

y esa entidad sólo puede ser un espíritu consciente. Sven Ortoli y Jean-Pierre Pharabod explican en *El canto de la cuántica* cómo se podría transmitir la información desde la conciencia hasta el dispositivo.

Para Wigner la mezcla de estados sólo es posible en un universo inanimado, una vez que intervienen seres conscientes las funciones ondulatorias sufren un colapso y producen resultados específicos. La mente consciente está situada en el centro del universo; la conciencia determina los hechos. Como en Berkeley, el observador determina aquello que observa.

Otra solución a la paradoja de Schödinger afirma que la ecuación de Schödinger proporciona una sola de las posibilidades porque el aparato de medición es macroscópico (y no obedece las leyes de la física cuántica). Bohr y Heisenberg postulan otra interpretación conocida como positivista u operacionalista según ésta, la física cuántica no se refiere a la realidad sino al conocimiento que tenemos de la misma.

Una explicación más fantástica (iba a escribir borgesiana) es la ofrecida por Everett, Graham y DeWitt. En el momento de la medición el universo se ramifica en una serie de universos posibles: en uno de los cuales el gato está vivo y en otro, muerto. El observador también se multiplica como en el cuento de Borges "El jardín de senderos que se bifurcan".

CAPITULO III

Teoría del arquetipo, ideas panteístas y teoría clásica de la literatura en Borges

3.1 El arquetipo platónico en Borges.

La capacidad combinatoria que caracteriza el pensamiento de Borges se advierte en la plasticidad que adquiere el concepto de arquetipo en su obra y la forma en que lo relaciona con una amplia gama de temas. Como veremos en este ensayo se trata de un concepto unificador que, como ocurre muchas veces con nuestro autor, tiene raíces en una tradición filosófica. En el caso que nos ocupa, la fuente principal son las ideas de Platón sobre los arquetipos o universales: las formas imperecederas de cada objeto, de las cuales los individuos son copias imperfectas sometidas a la acción destructora del tiempo.

En “La historia de la eternidad”, uno de sus ensayos con más alusiones a las ideas de Platón, Borges utiliza el concepto de arquetipo para establecer una relación de oposición entre las nociones de eternidad y tiempo: “Arquetipo que los comprende a todos y los exalta: la eternidad, cuya despedazada copia es el tiempo.”(HE pág.13)

No sorprende que a Borges le horrorice el mundo estático de los arquetipos platónicos:

El universo ideal al que nos convida Plotino es menos estudioso de variedad que de plenitud; es un repertorio selecto que no tolera la repetición y el pleonasma, es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos. No sé si lo miraron ojos mortales (fuera de la intuición visionaria o de la pesadilla) o si el griego remoto que lo ideó se lo representó alguna vez, pero algo de museo presiento en él: quieto, monstruoso y clasificado. (H.E. pág. 19)

En un ensayo posterior, “El ruiseñor de Keats”, reaparece la noción de arquetipo relacionada con una tesis de Schopenhauer que equipara al individuo

con la especie:

La oda a un ruiseñor data de 1819; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee: "Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro." Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth.(O. I. pág. 178)

En varios textos de Borges se advierten resonancias de esta idea del filósofo alemán. En el poema "La tarde" el autor de *Ficciones* vuelve a relacionar la idea de arquetipo con la percepción de una especie de suspensión del tiempo, a través de la imagen de una tarde arquetípica:

Las tardes que serán y las que han sido
son una sola, inconcebiblemente.
Son un claro cristal solo y doliente,
inaccesible al tiempo y a su olvido.
Son los espejos de esa tarde eterna
que en un cielo secreto se atesora.
En aquel cielo están el pez, la aurora,
la balanza, la espada y la cisterna.
Uno y cada arquetipo. Así Plotino
nos enseña en sus libros, que son nueve;
bien puede ser que nuestra vida breve
sea un reflejo fugaz de lo divino.
La tarde elemental ronda la casa.
La de ayer, la de hoy, la que no pasa.(O.P. 3, pág. 275)

Otro de los temas favoritos de Borges es el tigre arquetípico:

Iba y venía, delicado y fatal cargado de infinita energía, del otro lado de los finos barrotes y todos lo mirábamos. Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo de Shere khan, y los tigres que fueron y que serán y así mismo el tigre arquetípico, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: está hecho para el amor. (O. P. 3, pág.130).

Incluso la patria le parece a Borges una abstracción arquetípica -como en el verso de José Emilio Pacheco: "su fervor abstracto es inasible". En el poema "*Oda compuesta en 1960*" manifiesta su descreimiento de la idea de patria:

Eres más que tu largo territorio
Y que los días de tu largo tiempo,
Eres más que la suma inconcebible
De tus generaciones. No sabemos
Cómo eres para Dios en el viviente
Seno de los eternos arquetipos, (E. H. pág. 110)

Como se sabe, este descreimiento de la patria con mayúscula no impedía a Borges cultivar y expresar cierto afecto por una patria más íntima a la manera de La Suave Patria de López Velarde, a quien el autor argentino admiraba profundamente. Lo anterior se advierte en textos como “Las letras del tango” en donde vuelve a reaparecer la idea platónica del arquetipo:

Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal (esa forma que apenas deletrean La Tablada o El Choclo), y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, su lugar en el universo.¹

En “Nota sobre Walth Whitman” Borges relaciona el concepto de arquetipo con la idea de un imposible libro absoluto:

El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años (D. pág.150)

En estos ejemplos se advierte la preeminencia del sentido platónico del término; sin embargo, a veces se incorpora el sentido jungiano. En la misma “Nota sobre Walth Whitman”, incluida en *Discusión*, menciona a Carl Gustav Jung y su teoría de los arquetipos:

Yeats, hacia el año mil novecientos, buscó lo absoluto en el manejo de símbolos que despertaran la memoria genérica o gran Memoria, que late bajo las mentes individuales; cabría comparar esos símbolos con los ulteriores arquetipos de Jung. (D. pág.151)

En más de una ocasión Borges manifestó su desdén por el psicoanálisis de Freud y su admiración por las ideas de Jung, lo cual no es extraño si se observan los paralelismos entre las ideas del discípulo de Freud y las del autor argentino.

1 Jorge Luis Borges, *Ficcionario, Una antología de sus textos*, Emir Rodríguez Monegal (Comp.), México, FCE, 1998, pág. 334.

De la obra de ambos podría decirse que constituye una tentativa de diálogo con tradiciones un tanto marginales dentro de la modernidad como la mitología, la teología y la mística de diversas culturas a las que ambos autores vieron como un vasto filón de ideas y arquetipos. Borges incluye en su *Libro del cielo y del infierno* un relato recopilado por Jung y en la *Antología del cuento fantástico* un relato de Frazer cuya *Rama dorada* fue bien conocida por Jung y por Borges. Es bien sabido que Jung fue uno de los primeros pensadores que exploró la relación íntima entre los sueños, los mitos y el arte en tanto medios a través de los cuales los arquetipos emergen a la conciencia.² Para él los arquetipos, esencialmente formas inconscientes, afloran en los sueños; por tanto, puede decirse que los sueños son mitos personalizados y los mitos son sueños despersonalizados. Una idea afín planteó Borges en varios textos donde habla del poeta como creador de una mitología en la cual subyacen en estado latente los arquetipos, es decir, esas historias cuyas resonancias se hallan en todas las culturas y en todas las épocas.

Aun así, a veces, como veremos más adelante al hablar de la teoría ecuménica de la literatura, a Borges parece gustarle más la idea de presentar escuetamente historias arquetípicas, pues piensa, al igual que Joseph Campbell, que si el mito es un sueño despersonalizado se expresa necesariamente con el mismo lenguaje simbólico de la poesía.

Por eso acude a la obra de Frazer o a la de otros mitólogos como fuentes directas de ideas, imágenes o símbolos para estructurar sus textos. A Borges, lo mismo que a Nortroph Frye, el arquetipo le parece una unidad completa y comunicable por todo el caudal de asociaciones eruditas que despliega; y consideraba, con esa gracia suya de convertir en literatura todo lo que toca, a los

2 Es necesario definir aquí los conceptos de mito y de arquetipo. El mito puede definirse como un conjunto de historias que por diferentes motivos son considerados por una comunidad como la expresión del sentido del universo y de la vida humana. Aunque cada pueblo tiene su propia mitología, que se refleja en el folclor y las leyendas, existen temas o motivos similares entre distintas mitologías, y ciertas imágenes que se repiten en los mitos de pueblos muy distantes en el tiempo y en el espacio tienden a poseer un significado común y a cumplir funciones culturales semejantes. Dichas imágenes se llaman arquetipos. C. G. Jung fue el primero en utilizar esta categoría para explicar la fascinación permanente que han ejercido algunos símbolos en la historia de la literatura; según Jung los arquetipos son residuos psíquicos de innumerables experiencias del mismo tipo, vividas por nuestros antepasados y que, convertidas en parte de la estructura del cerebro, actúan como determinantes *a priori* de la experiencia individual.

mitos como diseños abstractos, es decir, ficticios. La preeminencia que tienen los mitos en su obra revela una voluntad de estilización y a la vez, de rechazo a las poéticas realistas. Podríamos decir, parafraseando al autor de *El Aleph*, que la mitología es otro género de la literatura fantástica.

Northrop Frye, cuya obra *Anatomía de la crítica* es una de las piezas fundamentales de la crítica arquetípica, afirmó que en el mito se observan aislados los principios estructurales de la literatura. Incluso en el realismo se observan los mismos principios ajustados a un marco de plausibilidad. Frye analiza cómo la presencia de un mito en una ficción realista implica determinados problemas para hacerla plausible y a los recursos utilizados para resolver éstos los agrupa con el nombre genérico de desplazamiento. También señaló que la tendencia de volver al mito en la literatura contemporánea es equiparable a las tentativas de la pintura abstracta por librar a la obra artística de cualquier elemento mimético:

Al observar una pintura, podemos acercarnos a ella y analizar los detalles del trabajo del pincel y la espátula. Esto equivale en cierta forma al análisis retórico de los nuevos críticos de la literatura. Al alejarnos un poco más, el diseño se vuelve más claro y podemos analizar el contenido representado, esta es la distancia adecuada para ver una pintura holandesa realista. Conforme nos alejamos podemos estar más conscientes de la organización del diseño. Vista a una gran distancia, una virgen es una masa centrípeta azul con un punto de contraste en su centro. Frecuentemente, en la crítica literaria también debemos “alejarnos” del poema para observar su organización arquetípica. Si nos alejamos del *Mutabilite Cantoes*, encontramos un fondo de luz circular ordenada y una siniestra masa negra que se introduce en el primer plano, muy parecida a la figura arquetípica que encontramos al inicio del Libro de Job. Al “alejarnos” del inicio del quinto acto de Hamlet encontramos descendiendo a una tumba abierta en el escenario al héroe, a su enemigo y a la heroína, seguido por una batalla fatal en el ultramundo. Si nos “alejamos” de una novela realista como *Resurrección* de Tolstoi o *Germinal* de Zolá observamos los diseños mitopoéticos indicados por los títulos.³

Estas ideas explican el interés de Borges por los mitos como artificios literarios más que como atajos al conocimiento de la psicología profunda. Jung sostuvo que los arquetipos son más antiguos que la historia, han sido transmitidos desde tiempos remotos, pasando de generación en generación y siguen constituyendo los fundamentos de la psique humana. Solamente se puede vivir la vida

3 Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1987, pág. 141

plenamente cuando se está en armonía con estos símbolos, la sabiduría es un retorno a ellos. Borges plantea en *El hacedor* que si el mito es la fuente de la literatura y el mundo es un libro descifrable, la misión del poeta es descubrir, dentro del repertorio finito de metáforas posibles, los arquetipos.

Es posible que Borges estuviera de acuerdo con las ideas de Jung, pero su interés en los arquetipos es de orden estético más que psicológico, por lo que está más cerca de las concepciones de Nortroph Frye⁴ y de T.S. Eliot.

3.2 Tema y variaciones panteístas.

Una de las constantes del pensamiento de Borges es la búsqueda de la unidad dentro de la diversidad de individuos y en relación con ideas de diferente nivel de abstracción. La misma preocupación se observa en las diversas versiones de una misma tesis panteísta: Dios está presente en todos los hombres.

En “De alguien a nadie” Borges recuerda la evolución de la idea de Dios desde el Rey de Reyes hebreo, un sujeto del cual se predicaban diversos atributos abusando del prefijo *omni* hasta el Dios del *Corpus Dionysiacum* que no admite ningún predicado. En el siglo IX Juan de Escoto tradujo del griego al latín los tratados griegos del siglo V en los cuales se desarrolla una doctrina panteísta:

...las cosas particulares son teofanías (revelaciones o apariciones de lo divino) y detrás está dios, que es lo único real, “pero que no sabe qué es, porque no es un qué, y es incomprendible a sí mismo y a toda inteligencia”. No es sapiente, es más que sapiente; no es bueno, es más que bueno; inescrutablemente excede y rechaza todos los atributos. Juan el irlandés, para definirlo, acude a la palabra *nihilum*, que es la nada; Dios es la nada primordial de la *creatio ex nihilo*, el abismo en que se engendraron los arquetipos y luego los seres concretos. Es Nada y Nadie; quienes lo concibieron así obraron con el sentimiento de que ello es más que un Quién o un Qué. (O.I. pág. 218)

Borges observa que la evolución hacia la idea de un Dios ubicuo y sin atributos

4 Borges no conoció la obra del crítico canadiense, quien sí supo de la importancia de la obra de Borges como lo deja ver la siguiente afirmación hecha en el transcurso de una entrevista: “... en aquella época, como la mayoría de los estudiantes, sabía más, desde luego, sobre las ideas que sobre las personas. Si hubiera conocido entonces a alguien como Borges, habría intentado continuar esa tradición, creo.” (David Cayley, *Conversación con Nortroph Frye*, Barcelona, Península, 1992, pág.55)

sucede en todas las religiones. Menciona a varios autores que usan la figura de Shakespeare como ilustración de la idea del Dios infinito de Spinoza:

Hazlit corrobora o confirma: "Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Intimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser."... Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo. (O.I. pág. 219)

En "La esfera de Pascal" nos muestra las diferentes interpretaciones que ha tenido, a lo largo de la historia, la intuición griega de una esfera intelectual cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. En la Edad Media se entendió de la siguiente manera: "Dios está en cada una de sus criaturas, pero ninguna lo limita". En 1584 Giordano Bruno la reformula con entusiasmo para sugerir la infinitud del universo. Es la época Renacimiento, en la cual se respira un aire liberador del pensamiento: Bruno intentó apoyar con esta tesis la nueva imagen del mundo introducida por Copérnico. Pero en el siglo XVII la misma idea se convierte, para Pascal, en una abrumadora visión de un universo desolado: "Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna".

Constantemente Borges menciona y cita a los autores que constituyen valiosas fuentes de ideas panteístas: Plotino, Spinoza y especialmente Schopenhauer, de quien afirma en el "Otro poema de los dones": "que acaso descifró el universo". Sin embargo, la erudición de Borges abarca tradiciones más lejanas y esotéricas del Oriente: hinduismo, budismo, sufismo, que constituyen una corriente en la cual el panteísmo ha madurado y se ha mantenido más vigorosa que en occidente. Por ello, la noción panteísta de Dios interesa a Borges tanto como la doctrina concomitante sobre la nulidad del individuo. En la fórmula tantas veces reelaborada en las religiones orientales, vacío es plenitud, se une la visión panteísta con la negación del individuo. La unión con la divinidad implica la extinción del yo, que para los budistas es una ficción cosificada.

Las ideas de Plotino sobre una fuente primordial del ser de la que emanan todas las cosas y la noción budista de las almas como espejos que se iluminan

mutuamente aparecen metaforizadas en “El acercamiento a Almotásim” ; relato enmarcado en una reseña de un libro apócrifo supuestamente publicado en Bombay. El héroe de la historia es un estudiante de derecho que tiene un encuentro con un personaje deleznable, quien al despotricar de otra persona le hace pensar que ésta debe tener una cualidad luminosa (una ternura, una exaltación), decide buscar la fuente de dicha claridad (como en la doctrina de Plotino, dicha fuente equivaldría a la divinidad) y realiza un largo peregrinaje por diferentes lugares de la India, en donde va encontrando personas que cada vez están más cerca de Almotásim, pues “todos son meros espejos de la divinidad, números de una progresión ascendente”. La novela culmina unos instantes antes del encuentro definitivo. La historia tiene un final abierto, pero Borges engarza la reseña de la supuesta novela con la alegoría persa conocida como el Coloquio de los pájaros (Mantiq al-Tayr) para establecer sin equívocos el sentido panteísta del relato . En la alegoría, treinta pájaros buscan a su Rey (El Simurg), los que superan una serie de pruebas y logran culminar la aventura, pueden contemplar, al fin, “que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos”.

En este cuento - al igual que en “El inmortal”- la aventura del protagonista recrea puntualmente las etapas que describe Joseph Campbell como la historia arquetípica por excelencia (*El héroe de las mil máscaras*). Las diversas historias no son sino capítulos de esa gran aventura. Campbell cree que no importa el origen del héroe: poco varía su jornada en lo esencial: el héroe arquetípico se aleja del ambiente familiar y seguro que lo rodea atraído por el umbral de lo desconocido; el señuelo para este tránsito ocurre mediante un mensajero de las profundidades, un emisario de los poderes ocultos cuya apariencia muchas veces es repulsiva (en el cuento de Borges es el ladrón de cadáveres), el encuentro es fortuito (tal como le ocurre al estudiante de Bombay) pero hay algo de fatal en él, pues desencadena los hechos de la aventura.

Lejos de los límites conocidos a donde no llega la protección del padre o de la tribu, se encuentran presencias terribles o fascinantes: los espíritus de los bosques, las sirenas, monstruos antropófagos, etcétera. Las fuerzas que protegen la frontera entre lo conocido y lo desconocido son peligrosas y el héroe puede

sucumbir, pero también las puede superar y entrar vivo en el reino de la oscuridad (ofertorio o encantamiento). Tras pasado el umbral, el héroe se interna en un mundo de fuerzas desconocidas, aunque, extrañamente, íntimas, algunas lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le son propicias (ayuda mágica). La etapa de las pruebas asemeja una carrera de obstáculos y sacrificios que pueden implicar incluso la muerte o el encuentro, en el mundo de sombras, con los dioses o las potencias del más allá. En la ascensión mística, ésta es la etapa de purificación del yo. En términos de la psicología del individuo corresponde a la disolución, trascendencia o transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal. Cuando el héroe llega al nadir de su aventura mitológica, pasa por una prueba final y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización o apoteosis, o bien, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de la desposada, robo del fuego); Campbell, señala que lo anterior representa, metafóricamente, la expansión de la conciencia (Iluminación, transfiguración, libertad).

En *El héroe de las mil caras* y en *Las máscaras de Dios* Campbell desarrolla la idea de que el sentido profundo de mitos y leyendas refleja la evolución de la vida interior del individuo. Los elementos básicos de la aventura arquetípica son utilizados por Borges como intertexto para estructurar su relato con la forma de una reseña. Borges no se desvía del arquetipo; sin embargo, la forma del relato le permite marcar cierta distancia respecto al contenido del mismo: le interesa más el conjunto de asociaciones librescas que el valor cognoscitivo del mismo.

Un corolario de la noción panteísta acerca de que “todo está en todas partes y cualquier cosa es todas las cosas” es la idea de que un hombre es todos los hombres y cualquier hombre es todos los hombres. Borges reelaboró esta variante del panteísmo en cuentos, ensayos y poemas en los cuales reaparece a su vez el tema de la anulación de la identidad personal. Al igual que en la fórmula de los *Upanishads* “atman” (el alma individual) es “Brahma” (el espíritu universal)

En “La forma de la espada”, que es la historia de una traición, el narrador mantiene oculta su identidad a lo largo del relato contando desde la perspectiva del patriota que lucha por la independencia de Irlanda y sufre la traición de su compañero de lucha John Vincent Moon; al final el narrador revela su verdadera identidad: él es el traidor, el hombre que delató a quien lo amparó. A la mitad del relato el narrador reflexiona que el error de un hombre contamina a todos los hombres: “Por eso no es injusto que una desobediencia contamine al género humano”; por tanto, la redención de la cruz basta para salvarlo: “Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (F. Pág. 138).

Como se ve en este caso el panteísmo atenúa la gravedad de la infame conducta del traidor. Borges invierte a los personajes de la narración para sugerir la intercambiabilidad y, más aún, la identidad del traidor y del traicionado.

Borges enuncia una idea paralela a la anterior: “una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo y todos los autores son un mismo autor”. En diferentes textos Borges esbozó una visión ecuménica de la literatura en la cual equipara tres conceptos clave: tradición, idioma y espíritu:

Nueva antología personal (1967)

Sospecho que un autor debe intervenir lo menos posible en la elaboración de su obra. Debe tratar de ser un amanuense del Espíritu o de la Musa (ambas palabras son sinónimos), no de sus opiniones, que son lo más superficial que hay en él. (N.A.pág.pág.3)

El otro, el mismo (1964)

Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el Finnegans Wake o las Soledades. (O.pág. 2 pág.74)

Elogio de la sombra (1969)

La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede evanescernos, porque es don del Azar o del Espíritu, sólo los errores son nuestros. (O.pág. 3 pág. 227)

El informe de Brodie (1970)

Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce. (I.B. pág.10)

El oro de los tigres (1972)

Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos. (O.pág. 2 pág.280)

En las citas anteriores, se deja ver cierto afán por traducir a un lenguaje realista ideas de índole panteísta para afianzar una concepción clásica de la literatura. Sin embargo, creemos que Borges no se atreve a formular una teoría, pues sabe que ésta necesariamente se basaría en supuestos metafísicos que no conciben con su incurable escepticismo. En el prólogo del libro *Nueve ensayos dantescos* hay un pasaje que muestra el valor literario que Borges concede a estas ideas:

La noción panteísta de un dios que también es el universo, de un dios que es todas sus criaturas y el destino de sus criaturas, es quizá una herejía y un error si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor.⁵

Más interesante es ver cómo estas ideas se transmutan en el cuento “El inmortal”. El texto sugiere una sucesión de diferentes sujetos que a la postre resultan ser un mismo hombre. Reelaboración de la idea panteísta según la cual un hombre inmortal inevitablemente sería todos los hombres: “postulado un plazo infinito lo imposible es no componer La Odisea”.

Joseph Cartaphilus, el personaje con el que arranca la historia, es un anticuario de Esmirna, que va descubriendo algunas de las múltiples identidades que ha tenido en el pasado: Homero, el tribuno Rufo, un militante de Stamford, un traductor de *Las mil y una noches*, un ajedrecista encarcelado en Samarcanda, un astrólogo y un suscriptor a la traducción de la *Iliada* hecha por Pope en 1714. El narrador es un hombre que ha bebido las aguas de un río que otorga la

5 Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pág. 93.

inmortalidad, recuerda haber sido muchos hombres, después de beber agua de otro río que lo devuelve a su condición mortal, confiesa su credo panteísta: “Yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto”.

Cabe señalar que este cuento recrea, al igual que “El acercamiento a Almotásim”, los elementos principales del héroe mítico descrito por J. Campbell: el protagonista es incitado por un emisario de los poderes ocultos a emprender el viaje a una región ignota en busca del río que otorga la inmortalidad y de la ciudad de los Inmortales. El héroe logra superar una serie de pruebas que incluye un intrincado laberinto antes de arribar a la ciudad de los Inmortales. La etapa de pruebas antes de la transformación (iniciación en el misterio) en el cuento es parecida (arquetípicamente) al ascenso místico del personaje de “El acercamiento a Almotasim”, pues ambos alcanzan la misma verdad: el yo es ilusorio, es decir, inmensamente plural. Dice Campbell que no importa que el héroe sea ridículo o sublime, griego o bárbaro, poco cambian los caracteres de la aventura. Los cuentos populares representan la acción heroica como física; las religiones superiores dan sentido moral a las hazañas. Para el crítico arquetípico es notable la poca variedad que se encuentra en la morfología de la aventura, en los personajes que intervienen, en las batallas ganadas. Si uno u otro de los elementos básicos del arquetipo pareciera omitido de un cuento de hadas, leyenda o mito, se haya implícito de algún modo. Algunas historias magnifican o aíslan uno o dos elementos típicos del ciclo completo (el motivo de la prueba o de la huida, la apoteosis, etcétera); otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie (*La Odisea*). Caracteres o episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento multiplicarse y reaparecer con cambios. La última etapa del ciclo descrito por J. Campbell es el regreso del héroe al mundo cotidiano: “ Si las fuerzas lo han consagrado ahora se mueve bajo su protección; si no, huye perseguido (huida con transformación, con obstáculos). En el umbral del retorno las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger

de la *otra orilla*, el bien que trae revitaliza el mundo (elíxir)”⁶. En “El Inmortal” la condición alcanzada resulta agobiante; por eso el protagonista trata de regresar a su condición inicial. Aventura de ida y vuelta que cumple con uno de los principales objetivos del viaje mítico, según Campbell, vencer a la muerte o cuando menos el miedo que inspira. Haciendo caso omiso de los detalles, se puede ver cómo Borges repite en “El Inmortal” y en “El acercamiento a Almotasim” el mismo patrón arquetípico. Por otra parte, en ambos cuentos sigue una técnica parecida al presentar el relato como un texto ajeno: novela apócrifa o manuscrito hallado en una biblioteca como una reafirmación del hecho de que la literatura surge de la literatura. Usar deliberadamente motivos arquetipos, como si el relato completo fuese una cita, parece tener el propósito de provocar la mayor cantidad posible de asociaciones literarias.

En la posdata de “El Inmortal” Borges menciona un comentario suscitado por la publicación del manuscrito de Cartaphilus titulado “A coat of many colours”, en donde se compara al texto con los centones griegos y romanos: textos compuestos con retazos de otros. El autor del comentario denuncia las fuentes de las interpolaciones que presenta la narración de Cartaphilus e infiere la falsedad del documento. Sin embargo, Borges concluye:

A mi entender, la conclusión es inadmisibile. Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.(E.A. pág. 28)

El cuento es una síntesis paródica. La parodia, al igual que otras formas de intertexto (alusión, pastiche, cita, imitación), efectúa una superposición de textos. Estas prácticas literarias son comunes a todas las épocas, no así la costumbre de revelar siempre las fuentes (algo característico de Borges). La confesión abierta de la intertextualidad de “El Inmortal” se debe a una profunda convicción de que la escritura es un ejercicio colectivo. La estructura formal del cuento refuerza el contenido temático del mismo. Y podría leerse como una suerte de manifiesto de una concepción clásica de la literatura que tiene notables afinidades con las ideas

6 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE; 1984, pág. 224.

de T. S. Elliot, como veremos en la siguiente parte.

3.3 Hacia una teoría clásica de la literatura.

El interés de Borges por las ideas panteístas y por la noción de arquetipo revela cierto afán, por apuntalar una visión clásica de la literatura. En un siglo marcado por la obsesiva búsqueda de la novedad, el autor de *Ficciones* enuncia, aunque sea de manera fragmentaria y asistemática, una concepción clásica de la literatura que tiene notables afinidades con las ideas críticas de T.S. Eliot, a quien el poeta argentino reconoce como una influencia teórica (“Kafka y sus precursores”). Es interesante comparar las ideas de los dos autores citados, pues en ambos el artista creativo y el crítico coexisten armoniosamente; en los dos se advierte el mismo afán de ser los poetas críticos de su tradición; por ello su labor crítica es una defensa del tipo de literatura que escribieron.

Aquello que hace tradicional a un escritor es la conciencia de su relación con el pasado, un sentido histórico que le permite descubrir la confluencia entre lo temporal y lo eterno; y a la vez lo ubica en su propia actualidad. Para Eliot ninguna obra puede tener sentido completo aislada de la tradición. La verdadera importancia de la misma debe enterderse a partir de su relación con las obras del pasado. Lo cual no significa que el poeta debe ser medido por su capacidad para imitar a sus modelos. Tradición no significa repetición, sino algo que se consigue mediante un gran esfuerzo creativo. Eliot insiste en que su idea de tradición es un principio de crítica estética, no sólo histórica.

Una de las consecuencias más interesantes de estos postulados críticos es la idea de reciprocidad en la relación que se establece entre el orden ideal conformado por las obras del pasado y la obra novedosa. Para Eliot debe haber una adecuación entre la obra nueva y la tradición; pero la inserción de aquélla en ésta provoca una alteración de ese orden ideal.

Para que se produzca dicha alteración es necesario que la obra de arte sea realmente nueva, individual. El poeta debe entender que en la historia del arte no existe el progreso, pero el cambio es inevitable. El autor de *The waste land* utiliza

un símil para aclarar su idea de tradición: es la mente de Europa. Agrega que el poeta aprende con el paso del tiempo, que ésta es más importante que su propia mente y la de su país. Por ello debe cultivar su conciencia del pasado, lo cual necesariamente provoca una despersonalización, un desapego de los aspectos más individuales de su arte.

Un aspecto muy interesante de esta concepción impersonal de la poesía se resume en la famosa analogía del proceso creativo comparado con la reacción que provoca un trozo de platino al ser introducido en una cámara que contiene oxígeno y anhídrido sulfuroso. Eliot usa esta audaz metáfora para remarcar la semejanza entre la ciencia y la poesía en su condición despersonalizadora. El poeta maduro funge como un catalizador que al igual que el platino laminado, al entrar en contacto con los gases previamente mezclados, provoca la aparición de un nuevo compuesto: ácido sulfúrico (el poema). En esta analogía los gases son los elementos de la experiencia que serán transmutados en poesía, principalmente en emociones y sentimientos. Mientras más maduro es el artista, más separado estará de las emociones que conforman su experiencia como hombre; el ácido creado no tienen rastros del platino. La despersonalización es una medida del valor de la obra, de su autonomía de la experiencia. En el ensayo posterior “La función de la crítica”, Eliot agrega que sólo quienes poseen una auténtica personalidad tienden al desapego de sí mismos.

En el ensayo “Kafka y sus precursores” queda de manifiesto la deuda de Borges con Eliot, pues lo menciona como la principal fuente de la tesis que desarrolla en dicho texto. El autor de “El libro de arena” muestra la forma en que una nueva obra afecta a la tradición: cuatro textos de diferentes épocas (un cuento chino) ejemplifican las resonancias que puede tener un autor en autores de épocas anteriores a la suya. La tesis de Eliot acerca de la literatura como un orden ideal y jerárquico, pero susceptible de ser afectado por la inserción de una obra nueva, es reelaborada por Borges para explicar el hecho de que textos tan diversos tengan un fuerte sabor kafkiano. La obra del escritor checo es una prueba de que un escritor crea a sus precursores; no sólo a sus continuadores. Borges completa la tesis de Eliot con una idea no menos audaz : es en el lector donde

ocurre la vinculación de un autor con la tradición. En el ensayo “Sobre los clásicos” (incluido en *Otras Inquisiciones*) Borges define así a un clásico:

Clásico no es un Libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad. (O.I. pág.292)

Es decir, no son aspectos intrínsecos los que definen a un clásico, pues éste es aquel libro “que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.” (O.I. pág.290).

Como se sabe esta concepción de la lectura fue metaforizada en “Pierre Menard, autor del Quijote”, en donde un escritor decimonónico decide reescribir la novela de Cervantes. La idea subyacente - ficcionalizada- es que la lectura es una reescritura así como la escritura de algún modo es la relectura de un texto previo. No hay escritor sin tradición. Por su parte, es el lector quien establece las diferencias entre las obras.

La importancia que otorga Borges a la lectura en el proceso de asimilación de una obra nueva dentro de la tradición convierte la teoría idealista de Eliot en una idea más realista. Es claro que el escepticismo de Borges no le permite afiliarse a una doctrina tan eterea. Sus ideas son menos simétricas que las de Eliot porque son la expresión de un espíritu más bien escéptico. La diferencia entre ambos poetas es patente desde la forma que cada uno escoge para articular sus ideas: mientras Eliot elabora un texto eminentemente teórico, usando un tono que en ocasiones recuerda a un pontífice, Borges elige un estilo oblicuo - reacio a incurrir en cualquier clase de dogmatismo- y a partir de textos breves aborda tangencialmente la teoría, usando la alusión como una manera de marcar cierta distancia respecto a las ideas enunciadas. Su método es menos ambicioso, pero a la postre nos resulta más convincente.

“El escritor argentino y la tradición” es otro ensayo donde reflexiona sobre estos temas a propósito del falso dilema entre lo regional y lo universal en

literatura. Borges muestra la incongruencia de quienes confunden la profusión de color local con la autenticidad. Paradójicamente, dicho nacionalismo es una moda europea. Por otra parte, las obras más importantes de la literatura argentina (lo cual puede extenderse a todo el ámbito latinoamericano) ejemplifican la fructífera influencia de autores europeos o norteamericanos.

Para Borges los argentinos y los sudamericanos en general estamos en una situación similar a la de los judíos con respecto a Occidente: pertenencia e independencia a la vez; lo cual nos permite tener una actitud irreverente hacia la tradición y esto se traduce en innovaciones afortunadas. En este breve ensayo Borges define muy bien su posición frente al problema de justificar el clasicismo que profesa. Es interesante notar las afinidades entre la posición de T.S. Eliot y la de Borges ante el dilema de lo universal y lo local. Ambos cultivaron una visión clásica en literatura y fueron conservadores en política (aunque Borges asumiera la paradójica condición de ser conservador en un mundo en que ya no había nada que conservar). En sus comienzos ambos formaron parte de la vanguardia, uno fue el más importante animador del ultraísmo en Argentina y el otro, un protagonista destacado de la vanguardia anglosajona. Borges siempre renegó de ese pasado iconoclasta. Eliot evolucionó hacia un conservadurismo a ultranza. Sin embargo, el clasicismo de ambos no excluye la necesidad del cambio y la capacidad de aventurarse en búsquedas estéticas. La poesía de Eliot (al igual que la obra de Joyce o la de Ezra Pound) fue una revolución en la tradición anglosajona. Por su parte, la evolución estilística de Borges muestra cierta aspiración a un estilo cada vez más diáfano e impersonal. Su obra establece un ideal de rigor literario que se antoja inalcanzable y descubre un espacio casi ilimitado para el ejercicio de la imaginación. Sin embargo, a pesar de ser el mayor renovador de las letras hispanas en el siglo XX, es también el principal impugnador del culto a la originalidad. En una época marcada por la búsqueda obsesiva de la innovación (en el arte como en casi todos los órdenes de la cultura), Borges crea su literatura a contracorriente, con una inusual seguridad en el oficio. En ésta se advierte que el escritor creativo es consecuente con el crítico, pues en el caso de Borges ambos coexisten armónicamente. En sus textos se

halla una crítica sólida a pesar de que se enuncia fragmentariamente en los diferentes géneros que cultivó, lo cual no ocurre con Eliot.

Otra coincidencia entre Eliot y Borges, que permite observar su actuación como críticos en un caso concreto, es la devoción que sentían por la obra y la figura de Dante. Borges dedicó varios ensayos a la obra del poeta florentino (*Nueve ensayos dantescos* y *Siete noches*). Para Eliot, Dante, los dramaturgos y los poetas isabelinos, junto con los simbolistas franceses constituyen la tradición de la gran poesía. Desde joven memorizó los pasajes de la comedia que más le gustaban y siempre consideró la *Divina Comedia* como la influencia más persistente y profunda en sus versos. Creía que la influencia de Dante en la historia de la literatura es acumulativa, es decir, va haciéndose más fuerte con el paso del tiempo. Se pueden resumir en dos puntos las lecciones que Eliot extrae de la obra de Dante:

a) La actitud del poeta ante el lenguaje. Ningún poeta ha estudiado y practicado el arte de la poesía de una manera tan escrupulosa y consciente como él. Eliot advierte que Dante es un poeta clásico por el sentido de la responsabilidad que asume ante su tradición. Un poeta de su talla puede servirse de su idioma para crear un modo propio, o bien, puede servir al idioma depurándolo, refinándolo de manera que transmita a la posteridad una lengua más desarrollada. Dice Eliot: “Ésa es la lección número uno: que el gran señor del idioma deber ser su gran siervo”.⁷

b) El otro aspecto relevante de la poesía de Dante es lo que Eliot llama la amplitud de la gama emotiva que es la capacidad de Dante para percibir y nombrar aquellas emociones que escapan a la sensibilidad común.

Por su parte, Borges señala que la característica más notable de la *Divina Comedia* es la intensidad, la cual nunca decae a lo largo de los cien cantos que conforman el vasto poema. A diferencia de Eliot, quien pensaba que dado que la Comedia era una vasta metáfora, apenas si había lugar para las pequeñas

7 T.S. Eliot, *Criticar al crítico y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1967, pág. 176.

metáforas, Borges fija su atención en las pequeñas metáforas, en los detalles más reveladores de lo que llama la delicadeza de Dante: “siempre pensamos en el sombrío y sentencioso poema florentino y olvidamos que la obra está llena de delicias, de deleites, de ternuras”.⁸

En los escritos compilados en el libro *Nueve ensayos dantescos* Borges comenta metáforas curiosas, muestra su entusiasmo por el ritmo de algunos pasajes, aconseja prescindir del contenido político de la obra, de los aspectos teológicos e inclusive de las alusiones mitológicas; pues a diferencia de Eliot, no cree que Dante fuera un visionario: “algo tan extenso como la Comedia no puede ser una visión”⁹. Por tanto, la obra puede y debe leerse con fe poética, sin incredulidad, con la misma fe con la que Dante creyó en los hechos que narra. Respecto al estilo de Dante, lo más destacable es la ausencia de una retórica compleja que se interponga entre el lector y el autor. El estilo de Dante y el uso de la narración en primera persona permiten sentirlo de un modo más íntimo.

Borges reconoce que la lección más importante de Dante que él quiso aplicar en sus cuentos es la idea de presentar un momento como cifra de la vida de sus personajes, de los cientos de personajes delineados en unos pocos versos. Una forma más creativa de asimilar la obra de Dante es la parodia que hace de la *Divina Comedia* en el cuento “El Aleph”. Aunque Borges lo ha negado en una entrevista, el cuento es una plétora de alusiones a la Comedia: el héroe (Borges) narra sus desencuentros con la mujer amada, Beatriz Viterbo, y su iniciación en la contemplación del imposible objeto en donde convergen todos los objetos y momentos del universo. Como a Dante, a Borges le es permitido conocer los secretos del universo y sufrir la incomprensión y el desdén de la mujer amada. A diferencia de otros textos Borges no explicita las fuentes de su intertexto. Quizás esto se deba a que el Aleph es también una sátira de un aspecto de la vida literaria argentina. El poeta Carlos Argentino Daneri (en cuyo apellido hay una clara alusión a Dante) es una caricatura del poeta mediocre y en ese sentido es

8 Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, México, FCE, 1980, pág. 15.

9 *Ibidem* pág. 17

una imagen invertida de la grandeza de Dante, su comicidad nace del contraste entre la obra del italiano y el ampuloso poema en que pretende retratar indiscriminadamente todos los aspectos de la realidad que ha podido vislumbrar por medio del Aleph oculto en el sótano de su casa. Linda Hutcheon señala que la sátira tiene un blanco de naturaleza extratextual, es decir, fuera del texto, mientras que la parodia se refiere siempre a otro texto o a una serie de convenciones literarias. El cuento de Borges realiza una síntesis, una superposición de textos mediante una condensación que nos remite de nuevo al tema de los arquetipos y su capacidad de comunicar nuevos sentidos por toda la plétora de asociaciones simbólicas que le acompañan. A su vez la parodia permite la renovación de un arquetipo.

CONCLUSIONES

El humor y el escepticismo son dos caras de la misma moneda. La obra de Borges ilustra un rasgo esencial del humor: es una forma de conocimiento intuitivo y asistemático cuya meta es la revelación de lo cómico en cualquier zona de lo cotidiano sin apoyarse en ningún criterio de autoridad ni en algún dogma. Por otra parte, la metáfora y la ironía subrayan una característica de cualquier texto literario: la necesidad de buscar un sentido oculto bajo la superficie literal. Los escritos analizados en este trabajo muestran la confluencia de diferentes búsquedas cognoscitivas: el humor como indagación fantástica de la realidad y una preocupación por la capacidad del lenguaje metafórico para representarla.

Borges explora la capacidad heurística de la metáfora y nos muestra que de algún modo expande los límites del conocimiento en la medida en que permite hablar de lo ignoto mediante lo conocido (“El Aleph”, “El acercamiento a Almotásim”, “La biblioteca de Babel”). Sin embargo, esta exploración desemboca en una decepción, pues nuestro autor siempre acaba refiriéndose a la metáfora como un recurso convencional, es decir, ilusorio. Paradójicamente, dicho fracaso aporta un valioso conocimiento epistemológico.

Marcelo Pagnini afirma que las alegorías son racionalizaciones del símbolo; en ese sentido se puede leer “El Aleph” y “La biblioteca de Babel” como alegorías que reflejan la imposibilidad de conocer nociones como el infinito. Borges afirmó reiteradamente que el principal atributo del universo era la complejidad; sin embargo, ésta no puede representarse, sólo sugerirse mediante el símbolo. Eso es lo que reflejan los cuentos analizados en el segundo capítulo: la aventura misma del conocimiento como una empresa que necesita la metáfora como una herramienta heurística imprescindible; por ello decimos que son alegorías epistemológicas. En éstas, Borges se muestra como un escéptico incurable cuya única fe es poética.

Por ello ocurre algo similar con la valoración que hace de las imágenes míticas

y arquetípicas que pueblan su obra. Ajeno a cualquier valoración del mito como forma de conocimiento, a Borges le interesa más como artificio literario. En su obra se advierte una firme voluntad de estilo y una convicción acerca del carácter ficticio de la literatura; por ello presenta una plétora de símbolos y figuras arquetípicas como si fuesen diseños abstractos, puramente literarios. Northrop Frye afirmó que la presencia de mitos y arquetipos en la literatura contemporánea es equiparable al empeño de las tendencias abstractas en la plástica moderna por afirmar la autonomía de la obra de arte, eliminando lo anecdótico en un afán de ruptura con el canon realista. Borges concibe la literatura como una forma verbal autónoma y encuentra el principio de la literatura fantástica aislado en el mito. No es extraño que a Borges le fascine el mundo de las imágenes míticas, pues es el mundo de las analogías metafóricas en donde todo es potencialmente idéntico a todo lo demás; por la misma razón le apasionan las ideas de índole panteísta.

En algunos relatos y en diversos ensayos Borges revela el núcleo metafórico de diferentes sistemas filosóficos, teológicos o de nociones matemáticas. Recorriendo el andamiaje de los conceptos y de los argumentos, muestra que el paso de las metáforas primigenias (que forman el cimiento de dichos sistemas) hacia los esquemas abstractos sigue un camino sinuoso y lleno de fisuras. En esto se revela una de las principales cualidades del humor borgesiano: revela el absurdo o la falsedad de algunos sistemas que pretenden reducir la complejidad del mundo a un esquema abstracto. Por ello en lugar de elevar la literatura al rango de una forma de conocimiento certero, equipara a la metafísica, al mito y a las religiones con la literatura fantástica. Por ello calibra las doctrinas metafísicas con un criterio eminentemente estético. Si los cuentos de hadas y los juegos inventados por los niños son autoengaños conscientes, ¿no podemos considerar a la metafísica, a la religión y al mito como los juegos legítimos de los mayores?, se preguntó Nietzsche alguna vez. Los textos comentados en este trabajo son una respuesta afirmativa a esta cuestión.

Hemos visto que no hay una definición de lo cómico completamente satisfactoria, pero uno puede al menos aprender a reconocerlo, pues lo cómico es

sobre todo una vivencia afectiva. Emmanuel Kant afirmó que su reconocimiento corresponde a un juicio estético, es decir, se trata de un juicio subjetivo: la relación entre una representación dada y el sentimiento de placer que suscita en el sujeto no designa absolutamente nada en el objeto. Sin embargo, Kant plantea que un juicio estético necesita la adhesión universal, necesidad también subjetiva pero que se presenta como objetiva cuando se supone la existencia de un sentido común. Vimos que el Borges satírico funge como el portavoz de dicho sentido común. Cuando el autor argentino descubre la ostentación de un valor ilusorio nos obliga a mirar desde un ángulo que permite divisar la comicidad de aquello que hasta ese momento considerábamos serio. Las principales manifestaciones de lo cómico: el humor, la ironía y la sátira tienen rasgos peculiares que las distinguen, pero todas son formas igualmente útiles para desnudar la nulidad de un pseudovalor. Cada una implica una actitud diferente del autor hacia sus personajes: si la mirada es compasiva y tolerante nos movemos en el terreno del humor, si se vuelve inquisitiva y ácida pasamos a la sátira. En los textos comentados en el primer capítulo a veces aparecen amalgamadas estas expresiones, pero en cada uno hay un tono predominantemente satírico, irónico o humorístico.

El humorista sabe que ninguna aspiración humana se realiza cabalmente; de ahí la sonrisa melancólica que se percibe en los escritos del autor argentino. La relación entre el humor y la melancolía ha sido explorada desde Aristóteles y es un elemento importante para diferenciar al humor de la sátira, pues el primero provoca un sentimiento de índole opuesta a la ridiculización que busca la sátira.

“La Biblioteca de Babel” es un cuento emblemático de lo anterior: alegoría sobre la búsqueda del sentido cuyo personaje repasa las diferentes teorías sobre la biblioteca-universo, sin poder adherirse a ninguna de ellas, pues ésta es susceptible de múltiples interpretaciones. La búsqueda del personaje, al igual que la de algunos personajes de Kafka, está condenada a fracasar. La biblioteca pletórica de libros sin sentido tiene un fuerte sabor de pesadilla kafkiana: provoca una impresión ambivalente que amalgama la risa y la melancolía.

La ironía es una estrategia discursiva que obliga a leer entre líneas, pues

exige del lector una reconstrucción del sentido literal cuando éste detecta una incongruencia entre el discurso y el contexto o entre las proposiciones implícitas en aquél. En los cuentos en los que Borges echa mano de este recurso brinda suficientes pistas que permiten invalidar una lectura literal y hallar el verdadero sentido irónico. En “Pierre Menard, autor del Quijote” se esboza una teoría de la lectura como un juego de espejos entre el autor, el narrador y el lector que sólo puede funcionar a través de la ironía en la medida en que esta figura lleva hasta el extremo un rasgo de cualquier texto literario: obliga al lector a participar en el acto comunicativo brindándole algunas claves que le permiten reconstruir el sentido irónico. En “Pierre Menard, autor del Quijote” los guiños del autor marcan una distancia respecto al narrador. La lectura se presenta como un juego de enmascaramientos en donde el autor se desdobra en un personaje-autor (Pierre Menard-Borges-cualquier lector) en la medida en que la lectura es un proceso creativo que convierte al autor del *Quijote* en un personaje dentro del espacio imaginario del lector de la novela. Sin embargo, aun cuando en un texto existan suficientes marcas de ironía ésta sólo existe virtualmente en un texto así codificado y no puede ser descifrada por un lector que no satisfaga lo que los teóricos de orientación pragmática denominan la triple competencia: lingüística, genérica e ideológica. La obra de Borges exige lectores con solvencia cultural por el carácter enciclopédico de sus fuentes.

La descripción de la concepción hegemónica de Tlön es una paráfrasis del idealismo de Berkeley y del fenomenalismo de Hume. Borges realiza una síntesis de estas propuestas en un relato parodiante en donde ficcionaliza las teorías del conocimiento de estos autores desde una perspectiva escéptica. La metáfora central sobre el conocimiento en la cosmovisión de Tlön tiene notables paralelismos con la física cuántica: uno de los paradigmas científicos más importantes del siglo XX. Para ésta la realidad depende de la percepción: el acto de observar la modifica. A su vez, en Tlön se cree que basta que algo sea imaginado para poder existir. La concepción mentalista del mundo microscópico de la cuántica quizás pueda verse como una suerte de reivindicación de algunas ideas de Berkeley y por ello no es sorprendente que tenga algunas semejanzas

con las ideas de Tlön. La lectura que hace Jaime Alazraki, siguiendo el ejemplo de Umberto Eco al analizar el *Finnegans Wake* de Joyce como una representación o imagen -a la medida de la sensibilidad- de un modelo epistemológico, resulta un tanto forzada si se aplica al relato de Borges, pues éste no representa las ideas: las parafrasea.

Borges escribió que el rasgo esencial de la sátira es “dejar ver una cólera”; en efecto, es la manifestación de lo cómico que menos escamotea la indignación que la motiva. Sin embargo, lo hace con esa libertad que caracteriza a las manifestaciones de lo cómico: con desapego al odio que la provoca. En los escritos satíricos de Borges se advierte esta indignación decantada que le permite ridiculizar algunos aspectos de la sociedad argentina. El afán satírico está presente en las diferentes épocas de Borges: en su juventud, el poeta vanguardista se sirvió de la sátira para denostar a algunas figuras consagradas. En su vejez, vemos el mismo afán de ridiculizar, pero ahora fustigando al espíritu de vanguardia, al mundo literario argentino o a ciertas modas artísticas. Borges funge como portavoz del sentido común mostrando el absurdo en el que desemboca la obsesiva búsqueda de la originalidad que caracteriza a la vanguardia. Desde la perspectiva de un espíritu clásico, el radicalismo estético de las diferentes vanguardias provoca la disolución de los lenguajes artísticos. En varios relatos del libro *Crónicas de Bustos Domecq*, Borges -en colaboración con Adolfo Bioy Casares- realiza una suerte de reducción al absurdo de las ideas directrices de la vanguardia. Por ejemplo, en el texto “El ojo selectivo” se mofa de un ícono del arte contemporáneo: Marcel Duchamp. La idea del *ready-made* es llevada hasta sus últimas consecuencias por un artista argentino que decide exponer “todo lo que la vista abarca” en una plaza de Buenos Aires. En el cuento “El duelo” el autor relaciona el auge del arte contemporáneo con el esnobismo de cierto sector de la aristocracia bonaerense. La vena satírica del autor está presente incluso en un cuento de índole fantástica como “El Aleph”, el cual oscila entre la sátira del mundo literario argentino -en el personaje Carlos Argentino Daneri convergen, caricaturizadas, todas las aversiones de Borges- y el problema de representar una experiencia de lo absoluto.

La imagen de Borges como el escritor apolítico por antonomasia está muy arraigada. Sin embargo, existen suficientes escritos y anécdotas que revelan a un hombre preocupado por la problemática social que lo rodeaba. Quizás el más conocido fue su posición frente a los abusos de poder del régimen peronista. “El monstruo” es un texto abiertamente político; en él Borges y Bioy Casares se sirven de la sátira como medio para denunciar la brutalidad de una turba peronista.

Desde sus primeras obras Borges recrea constantemente nociones panteístas e ideas sobre el carácter ilusorio del yo. La tesis de que Dios es todas las cosas y la idea concomitante que afirma la identidad de un hombre con todos los hombres constituyen una suerte de motivo sobre el cual Borges elabora diferentes variaciones. En su época de madurez a veces usa estas ideas como pre-textos para crear relatos fantásticos como “El Inmortal” o “El acercamiento a Almotasim”. No obstante, la tesis de que un autor es un mero amanuense del espíritu, tantas veces mencionada en diferentes lugares de su obra como un posible soporte a su visión ecuménica de la literatura, parecería tener un estatus distinto al que tienen otras ideas de índole metafísica que le sirven de pretextos para una broma filosófica o bien para una parodia. Podría pensarse que son concesiones de un escéptico tratando de apuntalar una visión clásica de la literatura. Aun así, esto tampoco está libre de los titubeos que caracterizan al pensamiento flexible de Borges. La idea misma de lo clásico en nuestro autor es un concepto relativo. En el ensayo “Sobre los clásicos” establece claramente que ser clásico no depende del mérito de la obra, sino de una misteriosa lealtad de las generaciones de lectores que la leen de cierto modo.

La literatura de Borges se funda en la reescritura de un texto por medio de la alusión o de la parodia. Esta concepción clásica de la literatura tiene afinidades con algunas ideas de T.S. Eliot. En ambos autores se observa una coexistencia armónica entre el crítico y el creador; es decir, ambos defienden el tipo de literatura que practican y recomiendan cultivar una conciencia de la tradición y cierta despersonalización. Para Eliot ninguna obra puede tener sentido aislada de la tradición, pues ésta es un orden ideal jerarquizado que se ve alterado por la inserción de aquélla. Borges corrobora la idea de que una obra nueva afecta a las

del pasado, que un autor crea a sus precursores, pero considera a la lectura como el espacio donde se establece ese orden ideal que conforma la tradición. Es decir, son los lectores quienes perciben las resonancias de una obra en otras: anteriores o posteriores. El escepticismo de Borges no le permite suscribir una doctrina idealista como la de Eliot para quien un clásico surge cuando el lenguaje de un autor alcanza cierta perfección.

Una constante en la obra de Borges es la búsqueda de la unidad dentro de la diversidad de obras de la tradición literaria; por ello le interesan las diversas acepciones del concepto de arquetipo. En diferentes textos este concepto adquiere una gran plasticidad. Si bien juega a reelaborar variaciones del sentido original (platónico) en poemas y ensayos, parece más interesado en explorar las posibilidades literarias del concepto de arquetipo desarrollado por Jung y por la crítica arquetípica. En cuentos como “El inmortal” o “El acercamiento a Almotasim” Borges recrea los elementos básicos del héroe arquetípico descrito por Joseph Campbell en *Las máscaras de Dios* y en *El héroe de las mil caras*; sin embargo, su interés no radica en revelar la evolución de la vida interior del individuo -que según Campbell es el sentido profundo del mito- sino en el caudal de asociaciones librescas que suscita. Por ello en ambos cuentos se presenta la historia como un texto ajeno: novela apócrifa o manuscrito hallado en una biblioteca. Usar deliberadamente motivos arquetípicos como si el relato completo fuese una cita, revelando sus fuentes, es una manera de reafirmar el hecho de que la escritura es un ejercicio colectivo.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Jorge Luis Borges

- Discusión*, Madrid, Alianza, 1997
- El Aleph*, México, Alianza, 1990.
- El hacedor*, Buenos Aires, Biblioteca Argentina. La Nación, 2001.
- El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 1994.
- El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1993.
- Ficciones*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- Informe de Brodie*, Madrid, Alianza, 1995.
- Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1997.
- Libro de arena*, México, Alianza, 1984.
- Nueva antología personal*, México, Siglo XXI, 1986.
- Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2002.
- Obra Poética Tomos: 1,2,3*, Madrid, Alianza, 1998.
- Prólogos (con un prólogo de prólogos)*, Madrid, Alianza, 1993.
- Siete noches*, México, FCE, 1980.

Obras en colaboración con Adolfo Bioy Casares

- Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1998.

Estudios sobre Borges

ALAZRAKI, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas. Estilo*, Madrid, Gredos, 1968.

_____, (Coord.) , *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976.

ALIFANO, Roberto, *Borges , biografía verbal*, Madrid, Plaza y Janés, 1988

_____, *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate, 1986.

BARONE, Orlando, *Diálogos, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato*. Buenos Aires, Emecé, 1976.

BARRENECHEA, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, FCE, 1957.

BECCO, Horacio, *Jorge Luis Borges. Una bibliografía total 1923-1973*, Buenos Aires, Pardo, 1973.

BRAVO, Pilar, *Borges Verbal*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

CAILLOIS, Robert, "Jorge Luis Borges/Robert Caillois. Dialogo Fugas", *Vuelta*, v.10, no. 117 (Agosto 1988). págs. 30-31

CALVO, J. María y Capozzi Roco, *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

CARRIZO, Antonio, *Borges el memorioso*, México, FCE, 1982.

CHARBONNIER, Georges, *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI, 1975.

COSTA, René de, *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra, 1999.

COZARINSKI, Eduardo, *Borges y el cinematógrafo*, Barcelona, Emecé, 2002.

De TORO, Alfonso y Fernando de Toro (Eds), *El siglo de Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Frankfurt der Main, Iberoamericana, 1999.

De TORO, Alfonso y Susana Pegazzoni (Eds), *El siglo de Borges Vol. II: Literatura, Ciencia, Filosofía*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

FARÍAS, Víctor, *La metafísica del arrabal. "El tamaño de mi esperanza". Un libro desconocido de Jorge Luis Borges*, Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1992.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, *Borges, A/Z*. Madrid, Ciruela, 1998.

GUTIÉRREZ, Edgardo, *Borges y los senderos de la filosofía*, Buenos Aires, Altamira, 2001.

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

MILLERET, Jean y Dominique de Roux (Eds.) , “Jorge Luis Borges”, *Cahiers de l'Herne* (Número dedicado a Borges), París, 1964.

MOSCA, Estefania, *Jorge Luis Borges: Utopía y realidad*, Caracas, Monte Ávila, 1983.

NUÑO, Juan, *La filosofía en Borges*, México, FCE, 1988.

PAGLIAI, Lucila y Marcelino Cerejido *et als.*, *Borges y la ciencia*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Borges, una biografía literaria*, México, FCE, 1987.

_____, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1987.

SOSNOWSKI, Saúl, *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976.

TEITELBOIM, Volodia, *Los dos borges. Vida, sueños, enigmas*, Santiago de Chile, Sudamericana, 1996.

Obras de consulta general

ARISTÓTELES, *Poética, Obras*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.

BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989.

BERGSON, Henri, *La risa*, Madrid, Espasa- Calpe, 1986.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1993.

BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1994.

_____, *¿Cómo leer y por qué?*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BOOTH, Wayne, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1978.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1984.

_____, *Las máscaras de Dios: Mitología creativa*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

- CARO BAROJA, Julio, *De los arquetipos y leyendas. Dos tratados introductorios*, Barcelona, Círculo de lectores, 1989.
- CAYLEY, David, *Conversación con Nortroph Frye*, Barcelona, Península, 1992.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974.
- CLEMENTE de la Torre, Alberto, *Física cuántica para filósofos*, México, FCE, 2000.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- ELIOT, T. S. *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1964.
- FEYNMAN, Richard, *El carácter de la ley física*, Madrid, Tusquets, 2000.
- FRAZER, James George, *La rama dorada*, México, FCE, 1996.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, México, Iztaccihuatl, 1957.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1987.
- _____, *El camino crítico*, Madrid, Taurus, 1986.
- GRUPO "M", *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.
- HACYAN, Shahen, *Relatividad para principiantes*, México, FCE, 2000.
- HAWKING, Stephen, *Breve historia del tiempo*, México, Planeta, 1992.
- _____, *El universo en una cáscara de nuez*, Barcelona, Planeta, 2002.
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona Paidós, 1991.
- _____, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995.
- KANT, Emmanuel, *La crítica del juicio*, Trad. y notas de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1992.
- KRIS, Ernst, *Psicoanálisis de lo cómico*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- LAZARO, Carreter, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984.
- LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, F.C.E., 1999.

- MONTAIGNE, Miguel de, *Ensayos completos*, México, Porrúa, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 1990.
- _____, *La genealogía de la moral*, Madrid, Tecnos, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas T. III*, Madrid, Revista de Occidente, 1947.
- _____, *Ensayos escogidos*, Madrid, Taurus, 1997.
- ORTOLI, Sven y Jean-Pierre Pharabod, *El cántico de la cuántica*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- PAGNINI, Marcelo, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, Madrid, Cátedra, 1998.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1958.
- POLLOCK, Jonathan, *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *El orador*, México, UNAM, 1999.
- REYES, Alfonso, *Obras Completas III*, México, FCE, 1956.
- RORTY, Richard, *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.
- ROSTER, Peter, *La ironía como método de análisis literario*, Madrid, Gredos, 1978.
- SARDUY, Severo, *Obras Completas T. II*, México, CNCA, 1999.
- VICTORIA, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- VILAS, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968 (Col. Punto Omega, 27).
- XIRAU, Ramón, *Entre la poesía y el conocimiento*, México, FCE, 2001.
- ZAVALA, Lauro, *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.