

PQ 7082

N7

N32

1978

JORGE LUIS BORGES

Jaime Alazraki *

Pocos escritores hispanoamericanos, con la excepción de Darío, han recibido la atención que la crítica ha otorgado a la obra de Borges, y ninguno dentro de las literaturas hispánicas ha despertado tanto interés como el autor de *El Aleph* entre estudiosos y lectores de habla española. Se escribe copiosamente sobre Borges en los Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia, Inglaterra y, menos, en países tan alejados del ámbito hispánico como Taiwan e Israel. Es natural que una obra tan meticulosamente estudiada se resista a resúmenes totalizantes. Lo que sigue es una lectura de Borges que incorpora, a veces subliminalmente, varias lecturas, un intento de presentar a Borges capitalizando las múltiples calas practicadas en su obra y los hallazgos registrados a lo largo de muchos años de indagación crítica. Quiere ser apenas un punto de partida, una iniciación. Los kabalistas leían las Escrituras con la convicción de que cada palabra del Pentateuco tiene seiscientos mil rostros o estratos de significación. Tal pareciera ser la condición de toda literatura, ya que de otro modo no se explicaría que aún estudiemos a Homero con la certeza de tocar planos aún no alcanzados, sentidos no percibidos, alguna forma inadvertida. Estas páginas, pues, deben leerse como una primera excursión. El lector interesado en recorrer más dete-

* Nacido en la Argentina en 1934. Estudió en la Universidad Hebrea de Jerusalén y se doctoró en la Columbia University, en 1967. Desde entonces fue profesor de la Universidad de California (San Diego) y en la actualidad es catedrático en Harvard Univ. Ha publicado: *Poética y poesía de Pablo Neruda* (1965), *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1968, 1974), *Jorge Luis Borges* (1971), *El escritor y la crítica; Borges* (1975); *Versiones-inversiones-reversiones; El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges* (1977), en colaboración con I. Ivask, y *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar* (1978).

de Narrativa y crítica de América
 Compilación e introd. de J. Roy

nidamente este pasillo o aquella antesala encontrará en la bibliografía un tablero de posibles llaves.

John Barth se ha referido a Borges como «uno de los viejos maestros de la literatura de este siglo». El lector que frecuenta con relativa constancia el mundo de las letras ha tropezado, seguramente, con el nombre de Borges en los textos más heterogéneos, en contextos que aparentemente muy poco tienen que ver con su obra; como Joyce, Kafka o Faulkner, el nombre de Borges además de ser un apelativo se ha convertido en un concepto: su creación ha generado una dimensión que designamos con el adjetivo «borgeano». De la misma manera que una buena parte de la literatura contemporánea hispanoamericana no puede explicarse en su totalidad sin tener en cuenta a Borges como uno de sus más importantes catalizadores, no es exagerado afirmar que el mapa de la ficción del siglo xx quedaría incompleto sin su nombre. Borges ha conferido una realidad adamantina a esa irrealidad que no hemos dejado de citar y repetir durante siglos: «Life is a tale told by a fool with sound and fury», o «Dreams are the stuff men are made of», o simplemente: «la vida es sueño». A través de una cita de Hume-Borges retoma y continúa: «El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto»; para concluir: «La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios» (O.I. 143) *. Estos esquemas son el quehacer de la filosofía y la teología: «Es aventurado pensar —dice Borges— que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) puede parecerse mucho al mundo» (D. 136). La conclusión que se nos impone es el valor de esos sistemas, que de antemano sabemos falibles, como «juegos verbales», como literatura. Borges concluye *Otras inquisiciones* con este juicio: «Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a

* Se emplean las siguientes abreviaturas: O.I. (Otras inquisiciones), D. (Discusión), F. (Ficciones), A. (El Aleph), H. (El hacedor), O.P. (Obra poética), H.E. (Historia de la eternidad).

estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso» (O.I. 259); y en otro lugar: «Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte» (O.I. 68), por eso en Tlön —el planeta ordenado de la ficción de Borges— la metafísica es «una rama de la literatura fantástica» (F. 23). «¿Qué son —pregunta Borges— los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe —una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis— confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura fuera del tiempo?» (D. 172). Consecuentemente, nos confiesa que en su *Antología de la literatura fantástica*, compilada en colaboración con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, hay una culpable omisión: faltan los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Espinoza, Leibnitz, Kant, Francis Bradley (D. 172). Estos «maestros del género fantástico» serán también los maestros del Borges narrador. Los temas de sus cuentos están inspirados en esas hipótesis metafísicas acumuladas a lo largo de muchos siglos de historia de la filosofía y en sistemas teológicos que son el andamiaje de varias religiones. Borges, escéptico de la veracidad de las unas y de las revelaciones de las otras, las despoja del prurito de verdad absoluta y de la pretendida divinidad y hace de ellas materia prima para sus invenciones. De esta manera, les devuelve el carácter de creación estética, de maravilla, por el que esencialmente valen o se justifican.

En los cuentos de Borges encontramos ecos de esas doctrinas que funcionan como un cañamazo sobre el cual se dibuja su ficción. Terminada la lectura de cualquiera de sus narraciones, presentimos que bajo el diseño reverbera la presencia de una metafísica, de cierta teología que, de alguna manera, explica el relato y, a la vez, le confiere ese sabor trascendental que tienen sus cuentos, aunque Borges lo niegue y se burle de tales trascendentalismos. En sus cuentos se dan lo particular y lo general, lo individual y lo alegórico, pero confundiendo el uno en el otro e integrándose en una unidad donde es difícil distinguir lo individual de lo genérico. Intuimos un reverso, un sentido que se prolonga más allá de los hechos del relato, y es este sentido el que proyecta la fábula de la narración sobre un plano de valores genéricos o simbólicos. En «La Biblioteca de Babel» se nos dice

desde el comienzo que la Biblioteca es también el universo; la Biblioteca, sin perder su validez de tal, deviene una metáfora del universo, de su caos, de la imposibilidad de encontrar una fórmula total —el libro total— «que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás» (F. 92). Esta coincidencia o confusión de los dos planos —el individual y el abstracto— ha sido estudiada por el propio Borges en un ensayo dedicado a Hawthorne, y no pocas de sus finas observaciones son aplicables a su propia obra; en dicho ensayo dice, aludiendo a la grieta que se abrió en la mitad del foro en *The Marble Faun*, de Hawthorne: «Es un símbolo múltiple, un símbolo capaz de muchos valores, acaso incompatibles. Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser muchas» (O.I. 92). Los cuentos de Borges pueden leerse como directa narración de hechos novelescos; sabemos, sin embargo, que detrás de esos hechos novelescos se mueven otras intuiciones. En «Deutsches Requiem» el protagonista será fusilado por torturador y asesino, pero representa también el destino de la Alemania nazi, de la misma manera que las perplejidades de Averroes ante las palabras griegas «comedia» y «tragedia» son un símbolo de las perplejidades del Islam respecto a la cultura griega en el cuento «La busca de Averroes».

De esta manera, Borges proyecta lo individual sobre un plano más amplio, y tanto lo singular se explica en lo genérico como lo genérico en lo singular, o, para decirlo con las palabras de Borges: «La hambrienta y flaca loba del primer canto de la *Divina comedia* no es un emblema o letra de la avaricia: es una loba y es también la avaricia, como en los sueños» (D. 164). Como los sueños las narraciones de Borges son símbolos capaces de muchos valores y proponen al lector una doble o triple intuición. El punto de partida de esta concepción simbólica o alegórica de sus cuentos la encontramos en una nota del ensayo «Historia de la eternidad»; allí Borges dice explícitamente: «Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto», para luego explicar:

Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que est redondel era «pampa» y esos varones «gauchos». Igual, el imagina-

tivo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, que se toleran en gracia de lo anterior (H.E. 21-22).

En muchos de sus cuentos, Borges atribuye a lo concreto un valor genérico: la valentona del protagonista de «Hombre de la esquina rosada» es asimismo símbolo de la primera virtud para los argentinos: el valor de morir antes de ser escarnecido o vencido. Las realidades concretas de sus cuentos son lo que el mundo concreto es para los místicos: un sistema de símbolos. Borges ilumina lo concreto con la perspectiva de lo genérico y le confiere, así, una intensidad que no tiene como ente individual.

Al confundir los límites de lo individual y de lo genérico, de lo relativo de una realidad singular y de lo absoluto de una abstracción, Borges amplía el ámbito de sus relatos otorgándoles una elasticidad, una simultaneidad, que si a primera vista los torna fantásticos, «irreales», en última instancia los salva de una simplificación demasiado grosera de la inasible y compleja realidad. Es cierto que, para Borges, esas doctrinas que forman el trasfondo de sus relatos están muy lejos de ser verdades esenciales; es verdad que él las juzga como literatura, como invenciones de la imaginación que a lo más valen como maravillas, pero esos sistemas metafísicos que él maneja constituyen la síntesis de la inteligencia (o imaginación) humana en un esfuerzo por penetrar los arcanos del universo, y que las teologías que él usó como ingredientes literarios de sus narraciones son, hasta hoy a través de siglos de historia, el sostén teórico de religiones cuyos creyentes se cuentan por millones. El hecho que esas metafísicas y teologías aparezcan en sus ficciones como la solución del acertijo que plantean los hechos narrados, en sus ensayos para interpretar los fenómenos de la cultura, y en sus poemas para dar expresión a lo inapelable del destino humano, no sólo no contradice ese valor de maravilla que Borges les confiere: es una forma de rubricar el carácter de invención de toda literatura, para decir desde otra perspectiva que la «irrealidad es condición del arte» (F. 162). De esta manera, la metafísica y la teología —que son creaciones de la mente humana— tienen vigencia no en la realidad que es inconocible, sino en la literatura que es un sueño más de la imaginación de los hombres. Pero los cuentos, ensayos y poemas de Borges van, todavía, más allá: sugieren que ante la impotencia del hombre para percibir las leyes que rigen el orden

de la realidad, el hombre ha inventado su propia realidad, ordenada según leyes humanas que puede llegar a conocer. Esta tragedia epistemológica del hombre es el tema de su cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: Tlön es un planeta creado por el conocimiento humano, y como tal sus leyes son accesibles al hombre. Más adelante retornaremos a este cuento; por ahora basta señalar que de la misma manera que el conocimiento humano ha creado su Tlön, la imaginación humana ha creado la literatura: la irrealidad de Tlön y de la literatura sólo son tales en relación a esa otra realidad inconocible, pero en relación al hombre, en cambio, esa irrealidad constituye su única realidad. Por eso el contexto de la literatura no es la realidad, sino esa irrealidad —el lenguaje— que el hombre se ha creado para su consumo y que ahora se ha convertido en su realidad. Nada más natural, pues, que lo que la metafísica pretende hacer, sin éxito, en el plano de la realidad (penetrarla e interpretarla), pueda realizarse con éxito en el ámbito de las ficciones de Borges: es precisamente en ese ámbito —la literatura— donde las hipótesis de la filosofía y las doctrinas de la teología recobran su vigencia.

Este esfuerzo epistemológico está expresado subliminalmente en sus cuentos. Sus motivaciones metafísicas y teológicas y sus invenciones literarias se resuelven en símbolos y alegorías. El lector piensa de inmediato en las parábolas y paradojas de Kafka. Sin embargo, y a pesar de las semejanzas en el nivel del estilo —en ambos se ha subrayado la textura realista de la prosa, en ambos se ha notado una densidad y claridad de código— nada más desemejante en intención y alcance. La narrativa de Kafka es una forma de rebelión contra ese mundo reglado y ordenado por la lógica aristotélica, es un esfuerzo por trascender esa realidad inventada por la razón; para lograrlo Kafka vuelve al mito, al símbolo, a la parábola, en resumen, a esas formas que buscan llegar a la realidad por un camino muy distinto al seguido por la razón. Por eso se ha dicho de la obra de Kafka: «Para entender su mensaje, su estupenda revelación de una realidad antes sólo en lampos entrevista, es preciso reconocer que todo lo que realmente acontece se cumple conforme al lenguaje del mito, porque es mito puro.» Por esto mismo algunas de sus narraciones se resisten a toda comprensión lógica y permanecen impenetrables dentro de su hermetismo. En Borges también encontramos un sistema de mitos —el panteísmo— (todo está en todas partes y

cualquier cosa es todas las cosas), el mundo como sueño o libro de Dios, el tiempo cíclico, la ley de causalidad, el idealismo de todos los tiempos, pero en ellos Borges ha mitificado los «halazgos» de la filosofía y las «revelaciones» de la teología. En esta operación (hay que recordar que la primera busca reemplazar el mito por la razón, y la segunda, el exorcismo por la doctrina, para comprender la enormidad de la ironía) Borges reduce esas ideas a creaciones de la imaginación, a intuiciones que ya no se diferencian fundamentalmente de cualquier otra forma mítica. Esos «mitos de la inteligencia» serían devuelto, así, a esa única realidad a la cual corresponden: no el mundo creado por los dioses, sino aquel inventado por los hombres. Mientras las parábolas de Kafka tienen su único contexto en esa realidad intuita por el propio Kafka, los símbolos troquelados por Borges encuentran siempre un contexto preciso en teorías y doctrinas creadas por la inteligencia humana. No hay filósofo de cierta importancia que haya escapado a la atención de Borges: desde Parménides hasta Russell ha seguido con denuedo los avatares de la metafísica. No menos denodada es su devoción a la teología; «todo hombre culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe» (O.I. 110) ha escrito y consecuentemente ha frecuentado —directa o indirectamente— obras como *Sefer Yetzirah*, el *Zohar*, la *Mishnah*, el *Talmud*, el *Alcoran*, *Corpus Dionysiacum*, *Melinda Panha*, el *Buddhacarita*, *Majjhima Nikaya*, *Lalitaivastara*, *Bhagavad Gita*, *Upanishads* y otras, sin mencionar obras de consulta y, claro está, la *Biblia*, de la que es lector incansable. En sus libros de ensayo ha dejado los resultados de esas excursiones o, como él las llama, «inquisiciones».

Esta estructuración de sus cuentos es visible en particular en «La otra muerte». Aquí Borges cuenta la historia de un campesino —Pedro Damían— que muere dos muertes: una como valiente soldado en una batalla en 1904, y otra, en su lecho de enfermo en 1946. Para explicar la incoherencia, Borges propone primero dos conjeturas que no le satisfacen, pero que le conducen a una tercera:

... la verdadera (la que hoy creo la verdadera), que a la vez es más simple y más inaudita. De un modo casi mágico la descubrí en el tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, a cuyo estudio me llevaron dos versos del canto XXI del *Paradiso*, que plantean precisamente un problema de identidad. En el quinto capitulo de aquel

tratado, Pier Damiani sostiene, contra Aristóteles y contra Fredagarrio de Tours, que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue. Leí esas viejas discusiones teológicas y empecé a comprender la trágica historia de Pedro Damían (A. 77).

Aquí la doctrina aparece a *posteriori* para explicar las incongruencias de la fábula. Pero al final del cuento Borges nos dice que su historia «le fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani», el teólogo italiano del siglo XI. Las dos posibilidades presentadas por el propio Borges en un mismo cuento, invalidan, de por sí, toda prioridad. La posibilidad de que la doctrina haya precedido al relato, presentada par a par con la posibilidad de que, escrito el relato, la doctrina haya venido en su ayuda para explicar sus contradicciones, es también indicativo de una visión de mundo que gobierna muchos de sus cuentos: no sabemos qué cosa es el universo, pero elaboramos interminables esquemas para explicarlo, luego entendemos el universo según esos esquemas. Al presentar la tercera conjetura, Borges dice: «la verdadera» y agrega entre paréntesis «la que hoy creo verdadera», rubricando así el carácter inconocible de toda realidad; sin embargo, allí están esbozadas las tres conjeturas, los esquemas para explicar las dos muertes de Pedro Damían, que él planea aunque las sabe provisionarias. La motivación teológica o metafísica y la invención literaria se amalgaman en una unidad ahora indivisible; todo intento de encontrar prioridad o ascendencia de la una sobre la otra será tan sólo un arbitrio ajeno a la naturaleza de la creación literaria. Hacia el final del cuento Borges subraya la infinita e inabarcable riqueza de la realidad con una ironía que no podemos menos que llamar *borgeana*:

Hacia 1951 creé haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios.

Todas las combinaciones vislumbradas por la imaginación humana están ya contenidas, potencial o virtualmente, en la realidad. Más aún, la imaginación humana se queda corta en relación a la vastedad del universo, Borges, inquieto frecuentador de bestiarios ha compilado su propio *Manual de zoología fantástica*; hacia el final del prólogo nos dice: «Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios.»

Al mencionar algunas de esas ideas que fecundan la obra de Borges hemos definido ya algunos de sus temas centrales. ¹ *El caos del mundo y el orden* creado por el hombre podrían considerarse la ordenada y la abscisa de su mundo narrativo. En el ensayo «Una vindicación del falso Basílides» Borges resume la cosmogonía de Basílides; según esta doctrina gnóstica hay entre Dios y la realidad humana trescientos sesenta y cinco pisos de cielo; cada cielo está presidido por siete divinidades subalternas; los deficientes ángeles del cielo más inferior (el 365º) fundaron este cielo visible, amasaron la tierra inmaterial que estamos pisando y se la repartieron después. Según otro sistema —el de Valentino— una diosa caída, Achamot, tiene con una sombra dos hijos, que son el fundador del mundo y el diablo. El comentario de Borges: «Admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como hecho casual.» Un mundo que es el engendro de una divinidad decrepita no puede tener pretensiones de orden y armonía. Si hay un orden, ese orden responde a leyes divinas, no humanas. En ambos casos el (universo resulta impenetrable) la inteligencia humana no puede reconstruir un orden que no existe o que si existe está regido por leyes divinas, inaccesibles a la inteligencia de los hombres. Desde otra perspectiva, Borges ha escrito de los argentinos: «El mundo, para el europeo, es un cosmos en el que cada cual íntimamente corresponde a la función que ejerce; para el argentino es un caos» (O.I. 52). Doblemente motivado por las teorías gnósticas y el concepto del mundo del argentino, Borges arriba en sus ficciones a la visión del universo como un caos. Este es el tema de «La Biblioteca de Babel»: la descripción de la Biblioteca va dibujando una imagen del universo. Como el mundo, la Biblioteca es interminable, infinita. En el ensayo «La esfera de Pascal» Borges ha historiado las aventuras de esa metáfora que ve el mundo como una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna (O.I. 13); en el cuento dice: «La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier exágono, cuya circunferencia es inaccesible» (F. 86); queda así definido un orden que por infinito es impenetrable. Ese orden —o desorden— se organiza a manera de laberinto que Borges, sin nombrar, describe, diseñando una estructura de caja china que sugiere lo infinito: «A cada uno de los muros de cada hexá-

gono (y el número de hexágonos es indefinido y tal vez infinito) corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página de cuarenta renglones, cada renglón, de unas ochenta letras de color negro» (F. 86). Pero el carácter caótico de la Biblioteca está más claramente definido a través de esa idea de Kurd Lasswitz, según la cual veinticinco símbolos en sus variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar, organizando el azar y eliminando la inteligencia; pero, agrega Borges, «por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias» (F. 88). Dos conclusiones se desprenden de esta comprobación: primero, que la Biblioteca es total, y segundo, la naturaleza informe y caótica de todos los libros (F. 87). Esta condición caótica de sus libros no arredra a los bibliotecarios que, ansiosos de interpretarlos, aventuran conjeturas sobre el idioma de esos libros impenetrables: leguas remotas, criptografías, portugués, yiddish y, finalmente, «un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico» (F. 89), que resulta ser —la ironía es evidente— el idioma buscado. Con humor sardónico Borges se burla de las teorías y supuestas soluciones que los bibliotecarios proponen para leer esos libros ilegibles. La Biblioteca contiene todo lo que es dable expresar en todos los idiomas, todo lo que ha sido y será y, todavía, hay un libro que «es la cifra y el compendio perfecto de todos los demás» (F. 92), pero sus libros no pueden ser leídos, y ese compendio —que por ser la cifra del universo «es análogo a un dios»— no ha sido jamás localizado, a pesar de que «muchos peregrinaron en busca de Él». Como el universo que —según la tesis pitagórica actualizada por Nietzsche— se repite cíclicamente, la Biblioteca de Babel es ilimitada y periódica: «Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)» (F. 95). La Biblioteca es un símbolo del universo y el caos de aquella no es sino el caos de éste.

La visión del universo como una biblioteca caótica se corresponde y complementa con la representación de la vida humana como una gigantesca lotería. En «La Biblioteca de Babel» el caos del mundo es la obra de un dios; en «La lotería en Babilonia» el azar que determina el destino de los hombres es el resultado

de «los sorteos sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios cada sesenta noches» (F. 70-71) Al principio la lotería era lo que hoy es: un juego de azar. Partiendo de un juego conocido y de procedimiento elemental, en el cual los jugadores no arriesgan más que unas monedas de cobre, Borges lo amplía y complica: primero se interpolan unas pocas suertes adversas entre los números favorables y al final la lotería abarca todas las vicisitudes de todas las vidas. Cada acto que ejecuta cualquier hombre, por insignificante que sea, es una secreta decisión de la Compañía. Como las leyes del universo, las leyes del destino humano están fuera del alcance de los hombres. Y también como el universo, que según las teorías gnósticas es el bosquejo rudimentario de un dios que lo abandonó a medio hacer, el funcionamiento silencioso de la Compañía, «comparable al de Dios», da lugar a toda suerte de conjeturas: «Alguna abominablemente insinúa que ya hace siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional...» (F. 75).

«La lotería en Babilonia» es, pues, una variante del tema de «La Biblioteca de Babel». Huelga recordar la connotación de Babel o Babilonia para significar desorden, confusión. La Biblioteca es un símbolo del caos del universo; la lotería muestra ese caos traducido en el azar que rige la vida humana. En ambos casos es presentada la posibilidad de un orden divino, de un laberinto ordenado según leyes incomprensibles para la inteligencia humana y, consecuentemente, indescifrable.

Asediada o estimulada por el caos del universo, la inteligencia humana se ha esforzado por encontrar un orden o el Orden. La historia de todas las civilizaciones registra esos esfuerzos que, cuando aparecen por primera vez, parecen resolver todas las complejidades y sinrazones que plantea el universo. Pero como el hombre, a través de todos los tiempos, no ha cesado de trazar diagramas y proponer esquemas, esa sola pluralidad es la prueba de su fracaso. «Una doctrina filosófica —escribe Borges— es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— en la historia de la filosofía» (F. 55). La imposibilidad de penetrar el orden divino del universo plantea la posibilidad de un universo imaginario y fantástico, construido según un orden humano. Ese universo es Tlön. Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas; sus hombres «conciben el univer-

so como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio, sino de modo sucesivo en el tiempo» (F. 22) según la hipótesis de Berkeley. Borges describe ese peculiar modo de razonar de los habitantes de ese planeta a través de un elocuente ejemplo: «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. 22). Examinando las argumentaciones de la concepción idealista del universo a la luz de la ciencia empírica, Bertrand Russell ha escrito: «Hoy resulta natural sospechar una falacia en cualquier deducción en la cual la conclusión parezca contradecir hechos patentes»; para los habitantes de Tlön el mundo empírico, de realidades concretas —como un incendio— existe solamente como idea: «El mundo ha sido construido por medio de la lógica sin apelar casi a la experiencia concreta.» El último aserto es de Russell y se refiere no al cuento de Borges, sino a la filosofía idealista de todos los tiempos. Dar cuerpo a esas falacias, reconstruir en un planeta fantástico ese mundo construido por la lógica idealista, crear una realidad con las irrealdades del idealismo, es lo que Borges ha hecho en su cuento «Tlön, Ugbar, Orbis Tertius».

En «La Biblioteca de Babel», el universo es presentado como una biblioteca de libros caóticos que sus bibliotecarios no pueden leer pero que interpretan incesantemente. En «Tlön, Ugbar, Orbis Tertius» las interpretaciones del universo propuestas por la filosofía (léase «los bibliotecarios»), y en particular por «la más antigua y la más divulgada de entre ellas; la doctrina idealista» (O.I. 248), se hace universo en el planeta Tlön. La Biblioteca por ser caótica es inclasificable, «¿cómo no someterse a Tlön, a la minucia y vasta evidencia de un planeta ordenado?» (F. 33). Aquí Borges toca el bulbo de su invención: puesto que el mundo es un laberinto tejido por algún dios subalterno, su orden le está vedado a la inteligencia humana; «Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres» (F. 34). Tlön es el planeta que sería la Tierra si la doctrina idealista fuera la verdadera descripción de la realidad; pero Tlön es sólo una invención cuyo carácter ficticio (como todos los productos de la inteligencia humana) queda ya revelado, al principio, en el número de páginas del

volumen XI de *A First Encyclopaedia of Tlön* que lo describe: 1001.

El escepticismo esencial de Borges es una lección de fidelidad a la verdad, aunque esa verdad resulte inalcanzable. Al reducir esas simetrías con apariencia de orden (las filosofías de todos los tiempos) a pasatiempos de los hombres, y al mostrar que el rigor de Tlön (todas las formas de la tradición idealista) es un rigor de ajedrecistas, Borges ha enseñado que ver el mundo a través de esas anteojeras es falsearlo hasta desintegrarlo: «El contacto y el hábito de Tlön» —dice al final de su cuento— «han desintegrado este mundo» (F. 34). De inmediato pensamos en esas teorías filosóficas que a lo largo del tiempo pretendieron ser la expresión del Orden y que impuestas a la realidad, por los tiranos de todos los tiempos, produjeron esas tragedias y catástrofes que llenan la historia. El rigor de Tlön —el delirio de orden de los esquemas humanos— ha obliterado ya la historia tornándola armoniosa: «Una dispersa dinastía de solitarios —concluye Borges— ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön... El mundo será Tlön» (F. 34).

El logro de Borges en el tratamiento de un tema de tan honda raigambre filosófica reside en haber dado proyección artística a un problema que Russell ha definido en iguales términos en el plano especulativo de la filosofía; en su *Our Knowledge of the External World*, al puntualizar la función de la lógica en la filosofía idealista, dice de la tradición clásica: «De esta manera, el mundo ha sido construido por medio de la lógica sin apelar casi a la experiencia concreta, y mientras ha liberado la imaginación respecto a lo que el mundo *podría ser*, se ha negado a legislar el mundo tal como *es*.» Borges presenta ese mundo construido por la lógica —un mundo que la imaginación ha creado, pero que sólo agrega una biblioteca de ricas invenciones al mundo que aspira a penetrar— en el planeta Tlön. Ver en Tlön la descripción del universo sería tan descabellado como el hechicero de Novalis «que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas» (O.I. 156). La visión de un universo ordenado es un viejo sueño de esa inteligencia cuyo producto es el idealismo filosófico de todos los tiempos. «La tradición clásica en filosofía» —escribe Russell—

«es el último niño sobreviviente de dos padres muy diversos: la creencia de los griegos en la razón y la creencia del Medioevo en la prolijidad del universo. Para los escolásticos, que vivieron en medio de guerras, masacres y pestilencias, nada les pareció tan encantador como el orden y la seguridad. En sus idealizantes sueños, fue seguridad y orden lo que buscaron: el universo de Tomás de Aquino o Dante es tan pequeño y aseado como un interior holandés.» Tlön es ese universo ordenado de las metafísicas de la tradición clásica, Tlön es el anti-caos soñado por la inteligencia humana. De estos sueños se nutre mucho de la temática borgeana, de esos sueños soñados en el caos de la Biblioteca. De la visión caótica del universo emerge esa imagen favorita de Borges: el laberinto. El laberinto muestra las dos caras de la moneda: tiene un orden irreversible para quien posee la solución (Dios, los dioses) y puede ser al mismo tiempo una caótica construcción para quien la solución es un secreto inasequible (los hombres). El laberinto constituye, en mayor o menor medida, el vínculo a través del cual Borges lleva su cosmovisión a casi todos sus relatos.

En su ensayo «Formas de una leyenda» Borges ha recordado que todas las religiones del Indostán y en particular el budismo enseñan que el mundo es ilusorio: «Minuciosa relación del juego (de un Buddha) quiere decir *Lalitavistara*; un juego o un sueño es, para el Mahayana, la vida del Buddha sobre la tierra, que es otro sueño» (O.I. 207). Esta doctrina del mundo como sueño de Alguien o de Nadie (porque a los ojos del budismo del Norte, el mundo y los prosélitos y el Nirvana y la Rueda de las transmigraciones y el Buddha son igualmente irreales) deviene otro de los temas centrales en la obra de Borges. El cuento «Las ruinas circulares» lleva como epígrafe una línea de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll: «And if he left off dreaming about you...», que ya deja intuir el tema del cuento: un hombre llega a un templo incendiado y decide realizar allí el proyecto mágico de su vida: soñar un hombre. Después de muchas noches de fracasos, insomnios y frustraciones —que forman el cuerpo del relato—, el mago sueña un hombre pero que no se incorpora ni habla. La esfinge del templo destruido oye sus ruegos y le promete animar al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el fuego y el soñador, lo piensen un hombre de carne y hueso. Cuando el mago comprende que está listo para nacer

lo besa por primera vez y lo envía a otro templo. Una noche dos remeros le traen la noticia de un hombre mágico capaz de hollar el fuego y no quemarse y el mago-soñador comprende que su hijo soñado ha averiguado su condición de mero simulacro. Una mañana, un incendio en el santuario abandonado le anuncia el fin de sus días; el mago lo comprende y camina contra los jirones de fuego, pero el fuego no lo abrasa, lo acaricia sin calor: «Con alivio —concluye Borges— con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando» (F. 66).

Como su hijo soñado, también el soñador no es otra cosa que el sueño de otro mago que sueña. La existencia de dos soñadores deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores; esta posibilidad está reforzada por la forma circular del templo (el tiempo circular según el cual todas las cosas se repiten cíclicamente, es otro de sus temas favoritos), por el número de noches que el mago emplea en procrear su sueño: 1001 (Borges ha hecho referencia en sus ensayos a la noche *DCII de Las Mil y Una Noche*: «esa noche el rey oye de boca de Shahrazad su propia historia» (O.I. 168) que plantea la vasta posibilidad de una repetición infinita y circular), y por las meditaciones del mago que imagina a su hijo irreal ejecutando idénticos ritos, en otras ruinas circulares, como él ahora. «Las ruinas circulares» da expresión a la idea budista del mundo como un sueño o, lo que es lo mismo, al carácter alucinatorio del mundo como quieren los filósofos idealistas. Las adyacencias del budismo y el idealismo se funden en la teoría de la Voluntad de Schopenhauer; significativamente éste tenía en su cuarto junto al busto de Kant un bronce de Buda y su teoría de la abolición de la Voluntad, como camino para alcanzar la Nada liberadora, es la adaptación del Nirvana del budismo a la filosofía occidental: «La filosofía hindú» —escribió en *El mundo como voluntad y representación*— retorna a Europa, y producirá un cambio fundamental en nuestro conocimiento y pensamiento». Borges, «lector apasionado de Schopenhauer», según su propia definición, da cuerpo en su narración a la visión idealista del mundo según la formulación budista. Mientras Schopenhauer llegó a afirmar que algunos párrafos de su obra *Die Welt Als Wille und Vorstellung* habían sido dictados por el Espíritu Santo, Borges abre su cuento con una cita de *Through the Looking-Glass*; recordemos que la cita esta entresa-

cada del capítulo «*Tweedledum and Tweedledee*»: éste le explica a Alicia que los ronquidos que oye son del King Red que duerme y que la está soñando, y que si él dejara de soñarla, ella —la pequeña Alicia— se apagaría —«pum»— lo mismo que una vela, y no estaría en ninguna parte, pues «you are only a sort of thing in his dream». Así, con una cita del autor de *Alice in Wonderland*, Borges trasvasa la doctrina budista en una línea extraída de esa historia fantástica que seguramente él leyó en aquellos años de su niñez poblados de literatura inglesa; con finura, con recato, la doctrina budista queda reducida a una maravilla de ese mundo encantado del otro lado del espejo.

La idea del universo como libro de Dios aparece en muchos de sus ensayos. En uno de ellos («Del culto de los libros») Borges recuerda ese pensamiento de Bacon, según el cual Dios nos ofrece dos libros: «El primero, el volumen de las Escrituras, que revela Su voluntad; el segundo, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío» (O.I. 161). Para Carlyle «la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente y en la que también nos escriben» (O.I. 162). Según Bloy «somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo» (O.I. 162). En su cuento «El muerto» Borges da cauce a esta idea. Benjamín Otálora, un compadrito de Buenos Aires, ha matado un hombre y huye al Uruguay. Allí se une a los hombres de Azevedo Bandeira y comienza una vida de aprendizaje, de contrabando y de aventuras. Otálora codicia el lugar de su jefe, Bandeira, y resuelve suplantarlo: no obedece sus órdenes, los corrige o invierte. Una noche de alcohol y orgía, Bandeira se levanta como quien recuerda una obligación: ha llegado el fin para el argentino; «Otálora comprende —concluye Borges— antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto. Suárez, casi con desdeñ, hace fuego» (A. 33).

En el epílogo de *El Aleph*, Borges ha dicho de Bandeira: «Es un hombre de Rivera o de Cerro Lago y es también una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incompatible Sunday de Chesterton» (A. 171). El destino de Otálora es una línea en el libro de Bandeira: todas las vicisitudes de su

vida son palabras de esa línea donde ya ha sido fijado su destino; Otálora las escribe sin sospechar que sus actos van diseñando un diagrama ya concebido, un texto prefijado en el libro de esa divinidad mulata que es Bandeira, y que en ese libro él, Otálora, que piensa que vale más que todos los uruguayos juntos, ya está muerto.

Este contraste trágico entre un hombre que se cree dueño y hacedor de su destino y un texto o plan divino en el cual está ya escrita su suerte, hace pareja con el problema respecto al universo: el mundo es impenetrable, pero la inteligencia humana no cesa de proponer esquemas. La ambición de los hombres de resolver la incógnita del universo es tan vana como el empeño de Otálora: quiere trazar su destino según una geometría humana, extraña al diseño que Alguien ya ha dibujado y que él, Otálora, ignora. En ese libro que es el universo, Dios o Alguien ya ha escrito nuestro destino; para nosotros ese texto es ilegible porque —explica Borges citando a Bloy— «no hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué a venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero...» (O.I. 162).

Borges ha dicho de «La muerte y la brújula» que es un cuento policial. Lo es porque responde a la preceptiva del género, pero también excede sus límites. Ahora, Lönnrot, sofisticado y perspicaz investigador, toma el lugar de Otálora, y Scharlach, famoso pistolero, el de Bandeira: Lönnrot está seguro de haber descubierto el mecanismo de los tres crímenes perpetrados a intervalos regulares de un mes; la conclusión de un inevitable cuarto crimen es irrevocable. Lönnrot, siguiendo los dictados de una lógica impecable, se propone descubrir el asesinato sin sospechar que él, Lönnrot, será la víctima de ese cuarto crimen que él cree haber resuelto. Lönnrot creyó haber descubierto el esquema que ha planeado el asesino; lo que realmente hizo fue seguir los juegos y ardides de un plan inventado por su vengador para atraparlo. La ilusión de haber descifrado el enigma de ese plan presenta otra vez, desde otra perspectiva, el problema de la impotencia humana ante la fatalidad del destino. En «El muerto» Bandeira es la divinidad que ya ha decidido el destino de Otálora; en «La muerte y la brújula» Scharlach teje un laberinto en torno al hombre que había encarcelado a su hermano; como Otálora, que cree vivir su vida, Lönnrot cree que ha resuelto el miste-

rio de los crímenes; como aquél, lo que ha hecho es destejer un laberinto que es parte del plan de Scharlach para matarlo.

El soñador de «Las ruinas circulares», la divinidad cimarrona de «El muerto» y el pistolero Scharlach de «La muerte y la brújula» son proyecciones de una voluntad inexorable que ya ha soñado o escrito el mundo. El mago que sueña un hombre para comprobar luego que él es otro sueño de alguien que lo está soñando, Otálora, cuyo plan ya estaba previsto en el plan de Bandeira, y Lönnrot, perseguidor perseguido, son manifestaciones de la voluntad humana; sus esfuerzos por comprender la voluntad divina están, de antemano, condenados al fracaso; más aún: hasta esos vanos esfuerzos han sido previstos en el sueño de alguien que los ha soñado o en el libro de una divinidad que los ha escrito.

En el poema «El Golem» el tema encuentra expresión en la leyenda del golem. Borges refiere los trabajos de Judá Leon, rabino de Praga, que labró un muñeco «para enseñarle los arcanos de las Letras, del Tiempo y del Espacio» y que finalmente sólo consiguió del simulacro «que barriera bien o mal la sinagoga». El poema concluye:

El rabí lo miraba con ternura
Y con algún horror. ¿Cómo (se dijo)
Puede engendrar este penoso hijo
Y la inacción dejé, que es la cordura?

¿Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
Madeja que en lo eterno se devana,
Di otra causa, otro efecto y otra cuita?

En la hora de angustia y de luz vaga,
En su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga? (O.P. 165-166).

En otro poema, «Ajedrez», a la representación de Dios como soñador o escriba del universo, se agrega la imagen de la historia universal como un infinito juego de ajedrez, cuyo tablero es toda la tierra. Como el rey, la reina, las torres, los alfiles, caballos y peones que «buscan y libran su batalla armada» y «no saben que la mano señalada del jugador gobierna su destino»,

También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonía? (O.P. 176).

En todas estas metáforas —un sueño, una línea de un texto, un imperfecto muñeco, las piezas de un ajedrez— reconocemos la condición del destino humano reducida a una frágil y contingente manifestación de una inapelable Voluntad (la evocación de Schopenhauer es inevitable). Esa voluntad que nos sueña o escribe, de la que somos imperfectos simulacros o piezas de un infinito juego, es Dios. Detrás de Dios, sin embargo, Borges sugiere la posibilidad de un segundo dios que repite el sueño, el texto o el juego, y así «ad infinitum», como en el caso de los soñadores de «Las ruinas circulares». Esta insistencia en el carácter infinito del juego o del sueño, además de ser un recurrente motivo que en mayor o menor medida aparece en casi todas sus narraciones, se traduce al nivel del estilo en un insistente adjetivo, cuya repetición nos permite definirlo como un «tic lingüístico»; Borges nos habla de «proceso infinito», «infinitas aldeas», «infinitos sorteos», «infinitas historias», «razones infinitas», «infinito castigo», «cifra infinita», «serie infinita», «infinitas cosas», «infinita veneración», «infinita lástima», «infinitas distancias», «infinita arena», «plazo infinito», etc. Éste y algunos otros adjetivos que se repiten con frecuencia casi obsesiva («vasto», «remoto», «caótico», «inextricable», «intrincado», «secreto», «indescifrable», «enigmático», «inagotable») expresan ciertos atributos, claves de la cosmovisión de Borges, y son indicativos de su preferencia por ciertas ideas. En nuestro caso, el infinito es la única dimensión que conviene a ese mundo concebido como un laberinto insoluble; su función es clara: la infinitud espacial y temporal del universo acentúa su naturaleza caótica y refuerza su condición de impenetrable.

X Con este tema está relacionada la noción panteísta de que «todo está en todas partes, y cualquier cosa es todas las cosas». Según esta noción, así formulada por Plotino, el mundo es un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla (O.I. 112). Aplicando las posibilidades que le ofrece esta doctrina, Borges

ve en el palacio construido por Kublai Khan y el poema *Kubla Khan*, de Coleridge, fragmentos de la obra de un ejecutor sobrehumano (O.I. 129). En otro ensayo Borges se pregunta cómo explicar las *Rubaiyat*, de Fitzgerald, para responder: «De la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, (y) de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta no se parece a los dos» (O.I. 112). ¿Cómo se explica el fenómeno? Borges propone dos respuestas: «quizá el alma de Umar se hospedó, hacia 1857, en la de Fitzgerald», según la doctrina platónica y pitagórica del tránsito de las almas, o, tal vez, recurriendo al panteísmo, «el inglés pudo recrear al persa, porque ambos eran, esencialmente, Dios o caras momentáneas de Dios» (O.I. 112). La idea de que todo es todo puede ser la solución no sólo de los enigmas de la historia, sino también de las incógnitas que plantea el mundo de sus narraciones. En «El acercamiento a Almotásim», Borges presupone la existencia de una novela y se aboca a resumirla y comentarla; procedimiento muy borgeano que Borges justifica desde un prólogo: «Desvarío laborioso el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» (F. 11). En la apócrifa novela, un estudiante de Derecho en Bombay decide dedicar su vida a la búsqueda del hombre de quien procede esa claridad que una vez percibió en un hombre vil y aborrecible. Inicia, así, una larga peregrinación por el Indostán. Todos los hombres que interroga tienen una porción de Almotásim —fuente de esa claridad que busca—, todos son meros espejos de la divinidad, números de una progresión ascendente, cuyo término final se llama Almotásim. Al cabo de los años, el estudiante llega a una galería, pregunta por Almotásim, y la voz de éste lo insta a pasar. En este punto, la novela concluye. Al final de su nota a la novela, Borges incluye otra nota, al pie de la página. La nota a la nota contiene otro resumen, esta vez de un poema: *Mantiq al Tayr (Coloquio de los pájaros)*, del místico persa Muhamad ibn Ibrahim (Attar). En el poema, Simurg, el rey de los pájaros, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo. Solamente treinta pájaros, después de azarosas peripecias, llegan a la montaña del Simurg (que quiere decir «treinta pájaros»).

«Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos» (F. 42). Este poema —que ya no es una creación apócrifa de Borges— resuelve el enigmático final de la simulada novela: la identidad del buscador y del buscado. El estudiante de Bombay es Almotásim y Almotásim es el estudiante y todos los hombres.

El poema *Mantiq al-Tayr* es una alegoría: describe la experiencia religiosa de los sufíes («aniquilación en Dios»): el Simurg es Dios y todos los hombres son el Simurg. Al presentar las aventuras de una novela policial siguiendo el modelo de una alegoría que expresa la creencia panteísta del Sufismo, Borges da prueba, una vez más, del valor estético de las doctrinas religiosas. La inclusión de un resumen del poema junto a un resumen de una obra inexistente nos recuerda ese recurso borgeano que hace alternar seres reales con seres ficticios; el efecto es el mismo: lo ficticio (la novela policial) se llena de realidad, y lo real (el poema) cobra visos de irrealidad. También la inclusión de una nota dentro de otra, de un resumen dentro de otro, y la reducción de ambos a versiones diferentes de una misma doctrina, expresada en la estructura del cuento la idea panteísta de que todo es todo, en él contenida.

En el cuento «Los teólogos», Aureliano y Juan de Panonia, teólogos romanos, libran una batalla secreta; aunque los dos militan en el mismo bando y guerrear contra el mismo enemigo —las herejías—, las impugnaciones del segundo superan en poder y en eficacia a las del primero. La influencia de Juan de Panonia ensombrece los trabajos de Aureliano: a pesar de sus esfuerzos, Juan de Panonia es designado por Roma para refutar la herejía de «los monótonos». Cuando una nueva herejía —la de los «histriones»— amenaza el Imperio, Aureliano denuncia a Juan de Panonia con inculpaciones tomadas de la refutación contra los monótonos de este último.

Juan de Panonia es ejecutado en la hoguera, acusado de una herejía que antes había constituido la refutación a los hereáticos de la Rueda. Así, el tratado de Juan de Panonia, que era la ortodoxia oficial en tiempos de los monótonos, se transforma, en los nuevos tiempos de los histriones, en heterodoxia. Aureliano, que había acusado a Juan de Panonia de herejía panteísta, comprueba, al llegar al paraíso, «que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el

aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona» (A. 45). La noción panteísta, al igualar al ortodoxo con el hereje en una paradoja tejida con las teologías de todos los tiempos, tiene una función reveladora indudable, y el relato fantástico se trascendentaliza. Para verificarlo hay que pensar en la fe y creencias de aquellos cristianos que en los tiempos de Roma son arrojados a la arena del circo para ser devorados por las fieras y que esa misma creencia, siglos más tarde, enciende una hoguera inquisitorial no menos cruel que los leones romanos, y cuyas llamas destruyen miles de hombres que reniegan de esa fe. O, tal vez, en el trágico destino de Baruch Spinoza, hijo de una familia de refugiados judíos que huyeron de la intolerancia de la Inquisición, expulsado y excomulgado de su comunidad en 1656 por la intolerancia de los judíos de Amsterdam. Los tiempos transforman, así, a las víctimas en verdugos, a los acusados en acusadores. Si la víctima puede ser el verdugo, si el ortodoxo puede ser el hereje, si el acusador puede ser el acusado, cómo no aceptar la posibilidad de una identidad única y universal —Dios, el Simurg, Alguien— y que «cada hombre es un órgano que proyecta la divinidad para sentir el mundo» (A. 42).

La noción panteísta de que un hombre es los otros implica la anulación de la identidad individual, o, más exactamente, la reducción de todos los individuos a una identidad general y suprema que los contiene y que hace, a la vez, que todos estén contenidos en cada uno de ellos. En los cuentos «La forma de la espada» y «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» esa noción funciona como técnica narrativa; en el primero, el personaje cuenta la historia de una traición en la cual él es la víctima y su compañero de lucha, el traidor; a mitad del relato, el narrador, que es el traicionado del cuento, interpola esta observación: «Lo que hace un hombre es como si lo hicieron todos los hombres» (F. 133) que es un anticipo del desenlace: el traicionado es en realidad el traidor, el traidor resultará ser el traicionado. La inversión de los sujetos en la historia del narrador, primero (en el plano ficticio del personaje), y en la realidad del cuento, después (que es el plano ficticio del autor), plantea la posibilidad de un tercer traidor, o de un cuarto, o quinto, o de un infinito número de traidores, porque cualquier hombre es todos los hombres y «por eso —explica Borges— no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género hu-

mano y que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo» (F. 133). En «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» el rey Abenjacán fue asesinado por su primo Zaid en un laberinto que el rey hizo construir en Cornwall para defenderse de Zaid que lo persigue; al final nos enteramos que el fugitivo que construyó el laberinto no fue el rey, sino Zaid, y que el perseguidor no es Zaid, sino el rey. El laberinto fue construido no por el perseguido, sino por el perseguidor, y su propósito no es perder al perseguidor (como se dice al principio), sino atraerlo; Zaid se ha hecho pasar por el rey, pero a lo largo de todo el cuento Zaid es el rey. La individualidad de las personas es aparente: cualquier hombre es todos los hombres, cualquier hombre es un rasgo de ese rostro único que los contiene a todos: Judas puede ser Jesús. Esta última es la hipótesis presentada en el cuento «Tres versiones de Judas», que bien podría ser considerado ensayo sino fuera porque las tres tesis que se examinan y su autor son «una fantasía cristológica» de Borges. La primera sostiene que Judas Iscariote refleja de algún modo a Jesús: en Jesucristo el Verbo se había rebajado a mortal, Judas —discípulo del Verbo— se rebajó a ser delator en representación de todos los hombres y del Verbo. La segunda versión declara que el asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu: «renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer» (F. 172). La tercera formulación es una exasperación de las dos primeras: «Dios totalmente se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos pudo elegir *cualquiera* de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras; eligió un ínfimo destino: fue Judas» (F. 174). Como en el caso de «El acercamiento a Almotásim», donde la estructura funciona como medio expresivo del mensaje del cuento, en «Tres versiones de Judas» la forma ensayística no es un arbitrio: responde a ese constante canje de lo ficticio y de lo real que tiene lugar a través de toda su narrativa; junto a autores ilustres, prestigiosos libros y respetadas teorías Borges hace alternar autores ficticios, libros apócrifos y teorías inventadas; y de su cuento dice: «Quienes recorran este artículo...» Hay en el relato un despliegue de erudición tal que resulta imposible distinguir lo verdadero de lo falso sin una labor previa de verificación en diccionarios, enciclo-

pedias y catálogos (más de un lector ha buscado esforzadamente algunos de esos libros de autores inexistentes). El artificio es parte de la batalla por confundir al lector: confundirlo hasta forzarlo a aceptar lo falso como verdadero, hasta impedirle definir la identidad de las cosas y hacerle sentir que todo puede ser todo, como Judas es Jesús. La estructura ensayística es parte del propósito desrealizador no sólo porque lo ficticio es presentado como real, sino también porque creemos leer un ensayo cuando lo que en realidad leemos es un relato fantástico (en una bibliografía de las obras de Borges este cuento está clasificado como ensayo).

Derivación del panteísmo es la idea de que «Dios es la nada primordial; no es nadie para ser todos». En el ensayo «De alguien a nadie», Borges estudia esa idea y la aplica a Shakespeare; citando a Hazlitt dice: «Íntimamente Shakespeare no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser» (O.I. 201). En «Everything and Nothing» la idea se hace relato: un joven de veinticuatro años llega a Londres y se hace actor; nadie como él llegó a ser tantos hombres; antes de morir se dirige a Dios: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy, yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie*» (H. 45). La idea aparece también referida a George Bernard Shaw, quien escribió en una carta: «Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie» (O.I. 220), y, sin duda, constituye el eje de ese cuento que Borges considera la pieza más trabajada de narrativa, «El inmortal». Las incongruencias y anacronismos que al principio del relato tanto nos confunden, se aclaran al final y el cuento recupera esa coherencia esencial que en todos los cuentos de Borges hilvana los detalles más impares y contradictorios en una unidad incontestable. En fecha ignota, Cartaphilus bebe «del río secreto que purifica de la muerte a los hombres»; inmortalizado, logra entrar en la Ciudad de los Inmortales, y puesto que «postulado un plazo infinito lo imposible no es componer, siquiera una vez, la *Odisea*», Joseph Cartaphilus, anticuario de Esmirna, es Homero y es también el tribuno Rufo y todos los hombres: un militante de Stamford en 1066, un traductor de los siete viajes de Simbad en el séptimo siglo de la Hégira, un jugador de ajedrez en la cárcel de Samar-

canda, un astrólogo en Bikanir y en Bohemia, un suscriptor a los seis volúmenes de la *Iliada* de Pope en 1714. Cuando «el inmortal» logra salir del último sótano de la Ciudad de los Inmortales descubre que el troglodita que lo acompaña es Homero; como Dios, como Shakespeare, como Shaw, el troglodita (Homero) —«echado en la arena, como una pequeña y ruidosa esfinge de lava»— era nada y nadie para poder ser todos. Borges ha dicho de este cuento que es «el bosquejo de una ética para inmortales» (A. 171); el principio rector de esa ética es la noción panteísta que Cartaphilus, inmortalizado, define para explicar su multifacética identidad: «Nadie es alguien, un solo inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy filósofo, soy demonio, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy» (A. 21). Cartaphilus ha perdido su identidad individual y ahora puede ser todos y, consecuentemente, Homero. Un día bebe del segundo río que le devuelve su condición de mortal: y antes de morir, nos confiesa: «Yo he sido Homero; en breve seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto» (A. 25). Hay aquí una aparente contradicción que sólo puede explicarse desde el plano de la doctrina panteísta: Dios, Shakespeare, Homero, son inmortales porque viven en todos, y han muerto porque para ser todos han debido renunciar a su identidad, lo cual es una forma de no ser, de morir. O, tal vez más claramente: ese Shakespeare de los lupanares y tabernas de Londres, ese empresario retirado que ha hecho fortuna y a quien le interesan los préstamos, los litigios y la pequeña usura, ese actor hastiado que un día vende su teatro y regresa al pueblo natal, debió vivir y morir para que el otro sea todos o casi todos los hombres y pueda vivir eternamente en César, Julieta, Macbeth y «tantos reyes que mueren por la espalda y tantos desdichados amantes que convergen, divergen y melodiosamente agonizan» (H. 44). En una entrevista para *Paris Review* (primavera 1967), interrogado sobre el impersonalismo de sus cuentos, Borges respondió: «No. Los he vivido profundamente, tan profundamente que los he contado usando extraños símbolos para que el lector no se enterara de que todos ellos eran más o menos autobiográficos. Los cuentos son sobre mí mismo, sobre mis experiencias personales. Supongo que se debe al recato inglés, ¿no?» A través del destino de Homero, o de Shakespeare, Borges expresa intenciones y sentimientos cuyas raíces nacen en sí mismo, en su propia

manera de sentir las intrincadas dimensiones de la personalidad humana. En «Borges y yo», tal vez una de sus páginas más intencionalmente íntimas, nos ofrece el contexto en el cual debería leerse «El inmortal», solamente que en ese breve relato Borges descobece su propio recato y habla de sí mismo.

Al final de «El inmortal» hay una posdata; allí se indican algunas de las obras que sirvieron de fuentes del relato. La indicación no es solamente una manifestación de esa probidad intelectual que en Borges se expresa en la creencia de que, inventadas ya todas las metáforas, la originalidad es imposible. Al presentar la posibilidad del carácter apócrifo del documento de Cartaphilus, «hecho de interpolaciones e intrusiones de otros autores» (Plinio, De Quincey, Descartes, Shaw); al declarar que su relato contiene elementos de otras obras, Borges replantea, desde otra perspectiva, el problema presentado en el cuento. Borges ha dedicado un ensayo a la idea, de prosapia panteísta, de que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo y de que todos los libros son un solo autor (O.I. 19-23); «La Historia de la literatura —escribe citando a Valery— no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de las obras, sino la Historia del Espíritu» (O.I. 19). Como la historia universal, que según el panteísmo es la historia de un solo hombre, la historia de la literatura es la historia de un solo libro, obra de un solo autor— el Espíritu. El tema de «El inmortal» es la idea panteísta de que un hombre es nada y nadie para ser todos los hombres. La estructura del relato trasunta, en parte, las implicaciones del tema. «Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros» —dice Borges al final del cuento aludiendo al carácter apócrifo del documento de Cartaphilus— «fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos». El relato de Cartaphilus, como ese poema infinito imaginado por Shelley y que todos los poetas del orbe escriben, como *The Waste Land*, es un texto que contiene otros textos. Otra vez, la estructura, el código, funciona como proyección del mensaje.

Derivación de la idea panteísta es también su imagen microcósmica del universo y del destino humano, resumida en los siguientes enunciados tomados de sus ensayos: «cualquier cosa es todas las cosas», «la Historia universal está en cada hombre» (O.I. 86), «cualquier vida consta de un solo momento». La con-

secuencia forzosa es la aserción de León Bloy que Borges cita: «todo es símbolo». En varios lugares Borges hace referencia al carácter simbólico de sus cuentos, y, como hemos visto, en ellos proyecta, en lo concreto del argumento, un sentido genérico, una abstracción. También en varios de sus ensayos hay un tratamiento simbólico del material estudiado: en la Saga del Padre Brown, por ejemplo, Borges cree percibir una cifra de Chesterton, «un símbolo o espejo de Chesterton» (O.I. 119); en *Bouvard et Pecuchet*, de Flaubert, ve un símbolo del nacimiento y muerte de la novela realista; Sansón no es sino un símbolo de Cristo, y no hay héroe del Antiguo Testamento, constata Borges, que no haya sido emblema de Cristo: Adán, según San Pablo; Abel y Seth, para San Agustín; para Quevedo, Job. En el epílogo a *El hacedor* Borges escribió, haciendo alusión a su propia obra: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo... Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara» (H. 109).

En los cuentos «El Zahir», «El Aleph» y «La escritura del Dios» aparece una imagen microcósmica del universo traducida en tres símbolos diferentes: el Zahir del Islam, el Aleph de los místicos de la Cábala, y la Rueda de las religiones del Indostán. En «El Zahir» Borges dice, parafraseando a Tennyson, que «no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas: el mundo visible se da entero en cada representación» (A. 113). Esa representación puede ser el Zahir, una moneda que Borges, narrador-protagonista, recibe de vuelta en un almacén después de pagar una caña; «Zahir en árabe» —explica el propio Borges— «quiere decir notorio, visible; en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios» (A. 110). En el *Corán* (Surah LV, 3), se lee que Zahir —lo evidente, lo manifiesto— «es uno de los noventa y nueve atributos de Dios; Él es lo Primero y lo Último, lo Visible y lo Oculto». Zahir, pues, es una de las designaciones islámicas de Dios y, por lo tanto —según la tesis panteísta—, del universo. Ahora bien, como «no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y en la fábula» (A. 106), Borges enumera once monedas para ilustrar su tesis, y de las cuales el Zahir es su símbolo; el Zahir deviene símbolo de la historia universal.

También en «El Aleph» Borges emplea un símbolo de rancia tradición en la doctrinas místicas de la Cábala. Los místicos judíos vieron el aleph —la primera letra del alfabeto hebreo— como la raíz espiritual de todas las letras y portadora, en su esencia, de todo el alfabeto y, por lo tanto, de todos los demás elementos del habla humana; el aleph sería, así, la primera letra del alfabeto, y también todas las demás y todo lo que es dable expresar. Según la tradición jasídica, esta letra sería la única que el pueblo escuchó directamente de la boca de Dios, y esta singular virtud la convierte en símbolo de su Voluntad, esto es, del universo. Borges, otra vez autor y personaje, la ve en el sótano de una casa. No es una moneda —como en el caso del Zahir—, es una visión microcósmica y, como el aleph de los cabalistas, contiene el mundo. Puesto a describir esa imagen infinita, Borges plantea una de las limitaciones esenciales de la literatura respecto a la realidad: el carácter sucesivo del lenguaje frente a la simultaneidad de la realidad. En trance semejante —nos dice— los místicos optan por el emblema; Borges adopta esta solución en «El Zahir», en «El Aleph», en cambio, nos pone delante de la misteriosa aparición: desafiando las cortedades del lenguaje, describe en una pequeña esfera tornasolada de una pulgada de diámetro toda la vastedad del universo. ¿Cómo lo consigue? Usando una larga tirada de frases anafóricas que van dibujando el caos del mundo. Las llamadas «enumeraciones caóticas» por Spitzer, que en Whitman hacen que las cosas más dispares se enracimen en un todo-uno para expresar el sentido perfecto de la unidad de la naturaleza, en Borges proyectan su visión de mundo; los planos de sentido y forma (ahora en el estrato del estilo, como antes en el de la estructura del cuento) convergen en la realización de la misma función: la representación del caos del universo.

Este procedimiento estilístico es empleado también en «La escritura del Dios». El protagonista, sepultado en las tinieblas de una cárcel que comparte con un tigre, busca la sentencia mágica que Dios ha escrito el primer día de la creación. El milagro ocurre: esta vez la representación del universo es menos visualizable; no es una moneda o una esfera tornasolada, es una Rueda altísima «que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo» (A. 120). Las religiones del Indostán —en particular el Hinduismo— usan la «Bhavacakra» (la Rueda de la vida) para representar las dife-

rentes esferas de la existencia en las cuales opera la infinita concatenación de causas y efectos. Como el aleph, la Rueda del cuento es infinita dentro de sus bordes: la forman todas las cosas que serán, que son y que fueron, como el Braham del *Bhagavad Gita*. El mismo «vi» anafórico que encabeza las enumeraciones en la visión del Aleph, se repite en la descripción de la Rueda; pero mientras en «El Aleph» las enumeraciones dibujan la imagen del caos presente del mundo, en «la escritura del Dios» la descripción de la Rueda traza la abigarrada y caótica historia del universo: todos los tiempos y hechos del universo están contenidos en ella.

Borges ha utilizado tres símbolos panteístas de tres religiones diferentes para representar en ellos el microcosmo universal: el Zahir del islamismo, el Aleph del judaísmo y la Bhavacakra del hinduismo; otra vez Borges extrae de la teología la hilaza para tejer sus ficciones, mostrando así que su interés y estimación de esas doctrinas nacen del valor estético o de maravilla que ellas encierran. Al bajarlas del pedestal divino y convertirlas en literatura fantástica, Borges sublimó su escepticismo esencial en arte. En este punto descansa parte de su originalidad: al hacer literatura con las doctrinas de la teología y las especulaciones de la filosofía, ha mostrado que su valor reside no en ser la revelación de la voluntad divina o el diseño del esquema universal —tareas que para Borges exceden el poder de la inteligencia humana—, sino en ser invenciones o creaciones de la inquieta imaginación de los hombres.

Así como el universo puede estar cifrado en un punto, todo destino, por largo y complicado que sea, está contenido en un instante: «el momento en que un hombre sabe para siempre quién es». En el cuento «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» dice: «Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche» (A. 53). De esta manera, no sólo el mundo tiene su símbolo microcósmico que lo contiene, también un instante de cualquier vida puede ser el microcosmo de su destino. En el caso de Cruz —el protagonista del cuento— ese momento es una noche: esa noche en que, al enfrentar a Martín Fierro (el personaje del poema de ese nombre y que encarna el arquetipo del gaucho), comprende su destino de lobo y, acatando ese destino, arroja su quepis de soldado y se pone a pelear junto al desertor, contra la

milicia de la cual era parte y cuya misión era apresar a Fierro. Este cuento parte de una realidad literaria: es una paráfrasis del capítulo IX del *Martín Fierro* (ese libro que Borges ha descrito, dentro de un contexto argentino, como una obra «cuya materia puede ser todo para todos»). Borges cuenta la pelea no desde el punto de vista de Fierro —como en el poema—, sino desde el de Cruz; esta inversión es una forma de subrayar el sentido revelador de un acto por lo demás arbitrario: Cruz no puede explicar la lógica de su desertión, pero esa noche, al enfrentar a Martín Fierro acata para siempre su íntimo destino. La aceptación de un destino que se sabe inexorable, pero cuyo sentido escapa a toda lógica, es motivo recurrente en Borges: similar al caso de Cruz es el de Droctulft en «Historia del guerrero y de la cautiva», el de zur Linde en «Deutsches Requiem», y el del Minotauro en «La casa de Asterión». Todos ellos se redimen en la realización de un destino cuya lógica ignoran, pero que los arrebató «con un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón» (A. 53). En «Inferno», I, 32, Borges replantea el problema y confronta el destino de un leopardo y el destino de Dante: Dios les revela en un sueño el secreto de sus destinos que la fiera y el poeta —iluminados— aceptan; al despertar, los dos reconocen la inevitabilidad divina de un destino que han aceptado, pero que ya no comprenden «porque —concluye Borges— la máquina del mundo es harto compleja para la simplicidad de los hombres (y de las fieras)» (H. 48). Este tema del destino abriéndose camino contra la lógica humana y a pesar de la razón, tendría su punto de partida en esa idea de Schopenhauer, según la cual el mundo es la objetivización de la Voluntad y los individuos, los ciegos vehículos de esa voluntad, o, en las palabras de Schopenhauer: «La voluntad de vivir no depende ya del fenómeno particular, el individuo, sino que abarca la idea del hombre... Es un rasgo raro, muy significativo y aun sublime del carácter a través del cual el individuo se sacrifica a sí mismo al esforzarse en devenir un órgano de la justicia eterna, cuya verdadera naturaleza desconoce.»

En el cuento «El fin» Borges vuelve al poema *Martín Fierro*, esta vez para narrar una venganza inexistente en el poema. Hacia el final del poema se describe una payada entre Martín Fierro y un Negro, hermano de un hombre que Fierro ha matado en una pelea; derrotado el Negro, un duelo parece inevitable, pero es

finalmente conjurado. De «El fin» Borges ha dicho: «Nada o casi nada es invención mía...; todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso, y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo.» En el cuento ocurre la pelea conjurada en el poema, y esa tarde el Negro mata a Martín Fierro: «ahora era nadie» —concluye Borges—. «Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (F. 180). La tarde de la pelea no sólo contiene todo el destino del Negro, sino que lo agota: cumplido ese destino, el resto de su vida es una sombra.

En «El milagro secreto» Hladik va a ser fusilado sin haber terminado un drama —*Los enemigos*— que lo justifica y que explica su existencia. Pide a Dios un año para concluir la obra. Dios se lo concede cuando el piquete ya está formado y él espera de pie contra la pared: Hladik realiza su destino en ese instante que media entre la orden de fuego y la descarga. Dios obra un milagro para que en esos segundos fugaces e infinitos Hladik pueda justificarlo y justificarse: Hladik dio término a su drama. El sentido de toda su existencia queda encerrado en ese instante que tarda una gota de lluvia en resbalar en la mejilla de Hladik y que para Dios es un año.

«Todo individuo (es) único e insondable», ha escrito Borges (A. 48), y un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre no agotarían su destino (O.I. 187). Como el universo, una vida es inabarcable. El microcosmo panetista, que encierra en un punto al universo, le ofrece a Borges la posibilidad de representar, no una vida—tarea tan inalcanzable como el prurito de diseñar el esquema del mundo—, sino su símbolo, ese minuto que la cifra y contiene: el amanecer de Cruz, la tarde del negro y las nueve y dos minutos de la mañana de Hladik.

Para Borges el tiempo es el problema central de la metafísica, y es explicable que constituya uno de los temas centrales de su obra. Como el punto microcósmico puede contener el universo, así un minuto puede hacer cifrar la eternidad; el primer aserto se apoya en el misticismo panetista, el segundo, en un avatar de la paradoja de Zenón: «William James niega —escribe Borges— que puedan transcurrir catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres minutos y medio, un minuto y tres cuartos, y así hasta el fin, hasta el invisible fin, por tenues lab-

rintos de tiempo» (O.I. 155), Borges agrega que la dialéctica de Zenón es una irrealidad que confirma el carácter alucinatorio del mundo (O.I. 156); en sus narraciones hace funcionar esa dialéctica dentro de la irrealidad del arte y por eso sus cuentos, como la tortuga de Zenón, tienen un color de irrealidad y, al mismo tiempo, están regidos por una lógica irreprochable. Russell ha escrito que «el escepticismo universal, aunque lógicamente irrefutable, resulta prácticamente estéril»; Borges sabe que los esquemas temporales de la metafísica, como sus demás teorías, son irrealidades; sabe que el hombre no puede negar la sustancia de que está hecho —el tiempo—; sabe, y así lo ha dicho en algún lugar, que en gran parte de su obra palpita un «escepticismo esencial». Pero sabe también que el arte no es «un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo» y que en el plano de la literatura el escritor deviene un hacedor que traza esquemas temporales como Dios escribe las páginas del universo. De todos los esquemas temporales, el preferido y el que se da con mayor frecuencia en su obra es el tiempo cíclico o circular. En varios de sus ensayos Borges ha estudiado las vicisitudes de esa doctrina: desde su génesis pitagórica hasta la renovada formulación de Nietzsche. De todas las versiones del eterno retorno, la que Borges prefiere es aquella que considera que los ciclos que se repiten infinitamente no son idénticos, sino similares. Tal concepción del tiempo promete una interpretación de la realidad de fecundantes consecuencias, y Borges la aplica ingeniosamente en sus ensayos, poemas y cuentos. En el cuento «Tema del traidor y del héroe», cuyo título ya indica de por sí que la realidad está vista «sub specie aeternitatis», asistimos a un asesinato que es una réplica del de Julio César; más adelante nos enteramos que más que reproducir las circunstancias de la muerte del Julio César de la historia, sigue la trama del *Julio César* de Shakespeare: cuando creíamos ver en la muerte de Fergus Kilpatrick —héroe de la rebelión irlandesa— una repetición cíclica del asesinato del héroe romano, Borges nos descubre el artificio: no hay tal repetición de ciclos, el plan del asesinato de Kilpatrick ha sido copiado de la tragedia de Shakespeare; al final, el narrador descubre que hasta el libro dedicado a Kilpatrick que él escribe estaba también previsto en el plan de los asesinatos. Este cuento es otro exponente típico de ese incessante canje entre ficción y realidad, en el cual Borges se recrea confundiendo la una en la

otra. Al comienzo de su narración nos dice que la historia es un argumento imaginado bajo el influjo de Chesterton; luego, la ficción es comparada con un hecho histórico, y Borges agrega detalles (fechas, nombres, circunstancias, lugares) que dan a su personaje un marcado relieve histórico (a mitad del relato se habla de Kilpatrick como de un personaje de la historia). Cuando lo ficticio es convertido en realidad histórica, lo histórico —el asesinato de César— deviene ficción: la historia del asesinato del héroe irlandés repite los detalles no del asesinato del César histórico, sino del César del drama de Shakespeare. El biógrafo de Kilpatrick se convierte al final en una hebra de la trama de los conspiradores. La realidad toda está vista como una gigantesca representación: «de teatro hizo la ciudad entera, y los actores fueron legión, y el drama abarcó muchos días y muchas noches» (F. 140); este teatro y este drama del asesinato prefiguran otro, ahora de carácter histórico, el de Lincoln. Todo el cuento describe, así, un constante movimiento de péndulo que oscila entre lo real y lo ficticio, entre lo histórico y lo imaginario, que al trenzarse se confunden.

«¿Por qué nos inquieta» —pregunta Borges— «que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (O.I. 68-69). Si el arte es un sueño, una magia —como, según el idealismo, lo es la realidad—, el éxito del mago es ese instante en que lo real parece ficticio y lo ficticio, real. En el cuento anterior Borges realiza ese cometido que podría definirse como el programa de su narrativa: «crear irrealidades que confirman el carácter alucinatorio del mundo, como es doctrina de todos los idealistas» (D. 136). Que estas irrealidades del arte pueden ser confirmaciones de las hipótesis idealistas, lo rubrica el siguiente párrafo de Schopenhauer: «Si el mundo todo como idea es solamente la visibilidad de la voluntad, la obra de arte torna esa visibilidad más precisa. Es la cámara oscura que muestra los objetos más puramente y nos posibilita examinarlos y comprenderlos mejor. Es el drama dentro del drama, el escenario sobre el escenario en *Hamlet*.» Para Schopenhauer, pues, el arte es una

irrealidad dentro de otra, como el drama dentro del drama en *Hamlet*, pero que tiene la extraña virtud de proyectar una imagen más clara de la realidad, que para él es una fábrica de la voluntad. Borges se propone en el plano del arte —de la literatura fantástica— la tarea que acomete la metafísica idealista en el plano de la realidad: si el mundo sólo existe como mi idea del mundo, también yo —parte de ese mundo— soy sólo una idea en esa mente que me percibe o me proyecta como una percepción. Crea, para ello, personajes ficticios que cobran vigencia histórica (aunque en el marco de la ficción): cuando los pensamos reales, los devuelve el plano de la ficción. En cambio, a los seres históricos y reales, Borges los convierte en personajes ficticios. Cuando, finalmente, el narrador del cuento nos revela la solución que explica las incoherencias de esas identidades en constante movimiento, Borges convierte al narrador —como la Scheherazade de *Las mil y una noches*— en un personaje de su propia narración.

En «El hombre en el umbral» el narrador busca al juez británico David Alexander Glencairn, que ha desaparecido en la India. Las numerosas búsquedas lo conducen a un patio de una casa donde se celebra una fiesta musulmana y en cuyo umbral «se acurrucaba un hombre muy viejo». El anciano cuenta la desaparición de otro juez, cuando él era niño, que fue secuestrado y luego juzgado por un loco. Ya intuimos el desenlace: el destino de David Alexander Glencairn está contenido en el relato del viejo; unas líneas más adelante comprendemos que la historia del juez buscado por el narrador es la repetición cíclica del destino de ese otro juez del relato del viejo, y, quizá, de todos los jueces que trajeron a la India la ley de Inglaterra.

En uno de sus relatos más breves —«La trama»—, Borges resume su intuición del tiempo como una repetición cíclica: en seis líneas recuenta el asesinato de César, mejor dicho: la historia de ese patético grito ¡*Tú también, hijo mío!* que Shakespeare y Quevedo recogieron; luego agrega el siguiente relato:

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): ¡*Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena (H. 28).

Comentando una novela de autor argentino, Borges ha observado: «Bajo la pluma de J. L. B., un argumento así, de tipo ingenioso, hubiera sido sujetado a un férreo sistema de simetrías, de coincidencias y de contrastes.» En sus cuentos, la realidad está vista «sub specie aeternitatis», es decir, no lo singular, sino lo genérico; no seres individuales, sino arquetipos. Una visión tal de la realidad debe por fuerza organizarse en un sistema: Borges usa los sistemas ya trazados por la filosofía y la teología. Si reproducir la realidad es trasladar a la literatura esas simplezas y vulgaridades que Borges asocia a la novela psicológica, o por lo menos a un tipo de novela psicológica, más interesante, más creador, más imaginativo es organizarla: no esté o aquel gaucho fortuito, sino Martín Fierro, que es el arquetipo del gaucho; no el inexorable caos, sino la realidad organizada en ciclos y simetrías; no el tiempo en su férreo flujo, sino en círculos, espirales e infinitas redes. Sujeta a «un sistema de simetrías, de coincidencias y de contrastes», la narrativa de Borges se organiza en símbolos que alcanzan en el plano de la ficción lo que a la filosofía le está vedado en el plano de la realidad: el conocimiento de los fines últimos de las cosas, la revelación de las esencias y de las leyes que gobiernan el mundo.

Otra de las ideas filosóficas que ha ocupado insistentemente la atención de Borges es la ley de causalidad. Borges la aplica con fructíferos resultados para elucidar algunos de los problemas que aborda en sus «inquisiciones», en el territorio de sus ficciones y en algún verso de su poesía. Los alcances e implicaciones de esta doctrina están resumidos en uno de sus ensayos:

Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus «nocturnos», y que respondió «Toda mi vida.» Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos (D. 11).

«Para el cristiano —escribe Borges en otro ensayo— la vida y la muerte de Cristo son el acontecimiento central de la historia del mundo; los siglos anteriores lo prepararon, los subsiguientes lo reflejan... Quizá el hierro fue creado para los clavos y las espinas para la corona de escarnio y la sangre y el agua para la

herida» (O.I. 132-133). De esta manera, «en el orden de la literatura como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos» (O.I. 20). Por eso es siempre posible encontrar detrás de la invención de un autor antiguas invenciones que a través de los tiempos vienen a desembocar en esa nueva invención que resume las otras, y que a su vez se convierte en ingrediente o causa de las que vendrán: tal es, por ejemplo, la flor marchita en *The Time Machine*, de Wells, y el retrato del protagonista en la novela inconclusa de James *The Sense of the Past* con respecto a la flor de Coleridge, pero también «detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor» (O.I. 20).

En el cuento «Deutsches Requiem» toda la narración está tejida en el marco de la ley de causalidad. Borges muestra allí que una doctrina de escasos alcances para penetrar las complejidades de la realidad (piénsese, si no, en las absurdas explicaciones «causalistas» de un Pangloss), puede cobrar una lucidez inusitada en el plano de la ficción literaria. En el epílogo de *El Aleph*, Borges dice de este cuento: «En la última guerra nadie pudo anhelar más que yo que fuera derrotada Alemania; nadie pudo sentir más que yo lo trágico del destino alemán; «Deutsches Requiem» quiere entender ese destino...» Otto Dietrich zur Linde va a ser fusilado por torturador y asesino; la noche que precede a su ejecución Otto resume los acontecimientos más importantes de su vida y procura comprender el sentido de su destino. Nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowitz, descubre que «el nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo...; la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra» (A. 85); él casi lo comete cuando le remiten al insigne poeta David Jerusalem. Había que crear al hombre nuevo; Jerusalem, capaz de infundir piedad, era un escollo; Otto lo destruye para destruir los últimos resabios de piedad que había en él, y por eso dice, hablando de las torturas que acaban con Jerusalem: «Yo agonicé con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso fui implacable» (A. 87). Para construir el hombre nuevo del nazismo, Otto se destruye; de la misma manera, «para edificar el nuevo orden —reflexiona Otto— había que destruir muchas cosas; ahora

sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país» (A. 89). La historia, el transcurso del tiempo, revela el sentido oculto de los hechos, su secreta continuidad; al presentar los efectos insospechados de un hecho, la historia y el tiempo revelan consecuencias inesperadas en el momento en que ese hecho se produce:

Arminio, cuando degolló en una ciénaga las legiones de Varo, no se sabía precursor de un Imperio Alemán; 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 en 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. No importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad (A. 88).

Otto encuentra en la ley de causalidad una explicación de su destino y del destino de su país; solamente en la víspera de su ejecución, entiende la dialéctica de esa ley: durante toda su vida la obedece ciegamente, sin comprender su sentido, como Alemania no comprendió el sentido de su lucha. Ninguna digresión moral perturba la lógica férrea del protagonista-narrador; Borges lo deja enredarse en ese laberinto que Otto teje «para errar en él hasta el fin de sus días». Como el minotauro en el cuento «La casa de Asterion», que recibe sin resistencia la espada de Teseo, que le da muerte, Otto y Alemania acatan un destino que los destruye; el lector, que sabe que la redención que el minotauro espera es la espada de bronce de Teseo, y que el nuevo orden por el que lucha Alemania es el proyecto de un demente, las esperanzas de Asterion —el minotauro— y la sanguinaria guerra que libra Alemania son, por igual, un catastrófico absurdo. La narración de Otto está presentada con la misma convicción que gobierna sus ideales: ni una vacilación, ni una sombra de duda, ni un frágil escrúpulo. Esta «infalible» lógica del protagonista nutre su autenticidad literaria: es un exponente acabado del destino de Alemania que él simboliza: lucha y muere por un ideal cuya condición es su propia destrucción, un ideal que los destruye pero cuyo sentido ignoran. Hasta para definir el lugar de Alemania en esa nueva época que se cierne, Otto emplea esa imagen que describe al vencedor como el martillo

y al vencido como el yunque de ascendencia goetheana (recuérdese «Kophtisches Lied» or «Epigramme 14»): «¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque—» (A. 89). En esta repetición de una metáfora ilustre, Borges rubrica su creencia de que las verdaderas metáforas, «las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra» ya han sido descubiertas, y de que «las que aún podemos inventar son las falsas».

La ley de casualidad gobierna otra imposibilidad no menos absurda. «La busca de Averroes»; éste, encerrado en el ámbito del Islam, busca el significado de las voces *tragedia* y *comedia*, se esfuerza por imaginar lo que es un drama sin sospechar lo que es el teatro. Aquí la ley de causalidad funciona para mostrar el orden de acero de esa cadena en la cual un efecto determinado implica una causa determinada. Los conceptos «tragedia» y «comedia» presuponen la idea previa de «teatro»; pretender explicar aquéllos sin entender el sentido de ésta equivale a romper la secuencia de un orden irrevocable. Una ruptura semejante sólo puede conducir al absurdo: la tragedia o la comedia plantean no solamente la idea previa de teatro, sino infinitos eslabones, o —en las palabras de Borges— todos los siglos que precedieron a la creación del teatro. Tangencial a este absurdo, Borges describe otro: «Sentí —dice— que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarques de Renan, de Lane y de Asín Palacios» (A. 101). En este segundo «absurdo» confluyen dos tópicos borgeanos: primero, la imposibilidad de imaginar un hombre, porque esta tarea exigiría un número de biografías que no agotarían jamás la infinitud de esa vida; y segundo, la inevitabilidad de un orden donde cada efecto presupone un número infinito de causas. En el último párrafo, Borges plantea la ley de causalidad desde una perspectiva diferente: ese orden incommovible de causas y efectos forma a la larga un círculo donde el último efecto es también la causa del primer efecto:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito» (A. 101).

Como en los cuentos anteriores, también en éstos trazados sobre el cuadrículado de la ley de causalidad, Borges se recrea ante la posibilidad de un mundo inteligentemente ordenado por la inquieta imaginación de los hombres. «El mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto»: con esta idea Borges teje las dos narraciones mencionadas; pero tanto la Alemania de Otto como el Averroes de Borges son invenciones de la mente humana, que muy poco tienen que ver con la Alemania de la historia y el Averroes del Islam. En los dos casos, Borges ha construido el destino de un país y el destino de un hombre con una lógica impecable que él mismo procede a destruir con una ironía que devuelve al lector a esa realidad, cuya condición más intrínseca es su impenetrabilidad. En el primer cuento, la ironía crece con el relato hasta culminar en esa frase que la resume y explicita: «Mi carne puede tener miedo; yo, no»; en el segundo, Borges cierra el relato con una reflexión que iguala la busca de Averroes con la suya y reduce las dos a un absurdo, no menos absurdo que «aquél dios imaginado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo» (A. 101).

Borges sabe que el mundo percibido por la inteligencia humana es una invención o un sueño que muy poco tiene que ver con el mundo real, con ese otro sueño soñado por un dios. Sus narraciones, que proponen una realidad para luego advertirnos que esa realidad es un diseño de simétrica geometría totalmente ajeno a ese mundo que se propone describir, son una forma de traducir la agonía del hombre frente al enigma del universo/ Su escepticismo esencial y su sentimiento de derrota ante un orden de leyes divinas —que para el hombre es un caos— posibilitan, sin embargo, una nueva comprensión del hombre frente al mundo; esa derrota, entonces, es un triunfo: Borges sugiere que puesto que el hombre no podrá encontrar jamás la solución del laberinto de los dioses, ha construido sus propios laberintos; puesto que esa realidad de los dioses es impenetrable, el hombre ha creado su propia realidad. Vive, así, en una realidad que es el producto de su propia arquitectura; sabe que hay otra que constantemente lo asedia y le obliga a sentir la enormidad de su presencia, y entre esas dos realidades, entre esos dos sueños (un Borges que se deja vivir y gusta del sabor del café y un Borges que teje intrincados sueños y violentas muertes), entre esos dos cuentos (uno imaginado por Dios y otro inventado por el hombre) trans-

curre la historia humana como una inevitable e incesante desgarradura. Borges sublima esa desgarradura en arte, en humor y, a veces, en intensa poesía como al final de su ensayo «Nueva refutación del tiempo», donde la heroica y trágica condición de sueño y soñador del hombre está resumida en su párrafo neto, como una miniatura de su arte:

Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (O.I. 256).

El común denominador de todas sus ficciones podría resumirse como un relativismo que gobierna todas las cosas y que por ser el resultado de un enfrentamiento de contrarios adquiere visos de paradoja y, a veces, de oxímoron: un traidor que es héroe («Tema del traidor y del héroe»), un *Quijote* escrito en el siglo xx idéntico al de Cervantes y a su vez inmensamente más rico («Pierre Menard, autor del *Quijote*»), una biblioteca de libros ilegibles («La Biblioteca de Babel»), un perseguidor perseguido («La muerte y la brújula»), una divinidad que todos buscan y que no encuentran porque ellos son la buscada divinidad («El acercamiento a Almotasim»), un minuto que es un año («El milagro secreto»), un Judas que es Cristo («Tres versiones de Judas»), una letra que contiene el universo («El Aleph»), un hombre que vive pero que ya está muerto («El muerto»), una historia falsa pero que sustancialmente es cierta («Emma Zinz»), una noche que agota la historia de un hombre («Biografía de Tadeo Isidoro Cruz»). Este relativismo nos obliga a ver la realidad en perpetuo movimiento, nos incita a trascenderla más allá de su monótona cotidianidad y a penetrarla en sus dimensiones inéditas. Sus cuentos, que algunos consideran de evasión de la realidad, nos acercan más estrechamente a la realidad, no a esa realidad de crónica que nos aturde, sino a aquella que nos reduce a un número fortuito de una gigantesca lotería y a la vez nos articula con todo lo que fue y será, a aquella que nos transforma en un ciclo de una realidad ya ocurrida y a la vez nos enseña que un minuto puede ser recipiente de la eternidad, a aquella que desdibuja nuestra identidad y nos convierte a la vez en depositarios de una Identidad suprema. En resumen, una reali-

dad inverosímil, contradictoria, ambigua y hasta absurda. Pero ¿no son acaso estos rasgos los ingredientes auténticos de su irrecusable misterio? Vista la realidad desde un plano que trasciende ilusorias precisiones y lógicas adventicias, más allá de esa corteza resistente y visible de racionalidad, la recta se comba y el infinito universo encuentra un tope de finitud; la múltiple visión de la realidad que Borges nos propone es un intento de abarcar los contradictorios elementos que la conforman. Aunque «A» excluya a «B», Borges los presenta juntos, conviniendo, para mostrar que esa exclusión es falaz, porque se rechazan, se oponen, pero también se completan y se necesitan. Ese mundo ficticio, donde la medida de todas las cosas es un relativismo que otorga validez a lo inverosímil y a lo absurdo, no es una evasión de la realidad, es más bien su retorno, pero con una flor que, como la de Coleridge, prueba que existe y que es también un sueño.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Borges

I. ENSAYO:

Inquisiciones (Buenos Aires, Proa, 1925); *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires, Proa, 1926); *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires, Gleizer, 1928); *Evaristo Carriego* (Buenos Aires, Emecé, 1955); *Discusión* (Buenos Aires, Emecé, 1957); *Historia de la eternidad* (Buenos Aires, Emecé, 1953); *Otras inquisiciones* (Buenos Aires, Sur, 1952); *Leopoldo Lugones* (Buenos Aires, Troquel, 1955); *El «Martín Fierro»* (Buenos Aires, Columba, 1953); *Introducción a la literatura inglesa* (Buenos Aires, Columba, 1965); *Introducción a la literatura norteamericana* (Buenos Aires, Columba, 1967); *Antiguas literaturas germánicas* (con Delia Ingenieros, México, Fondo de Cultura, 1951); *Manual de zoología fantástica* (con Margarita Guerrero, México, Fondo de Cultura, 1957); *Prólogos; con un prólogo de prólogos* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1975).

II. NARRATIVA:

Historia universal de la infamia (Buenos Aires, Emecé, 1954); *Ficciones* (Buenos Aires, Sur, 1944); *El Aleph* (Buenos Aires, Losada, 1952); *El bacedor* (Buenos Aires, Emecé, 1960); *El informe de Brodie* (Buenos Aires, Emecé, 1970); *El Congreso* (Buenos Aires, Archibrazo, 1971). Con Bioy Casares: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Buenos Aires, Sur, 1942), *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires, Losada, 1947), *El libro de arena* (Buenos Aires, Emecé, 1975).

III. POESÍA:

Fervor de Buenos Aires (Buenos Aires, Serrantes, 1923); *Luna de enfrente* (Buenos Aires, Proa, 1925); *Cuaderno San Martín* (Buenos Aires, Proa, 1929); *Para las seis cuerdas* (Buenos Aires, Emecé, 1965); *Obra poética, 1923-1967* (Buenos Aires, Emecé, 1967); *El otro, el mismo* (Buenos Aires, Emecé, 1969); *Elogio de la sombra* (Buenos Aires, Emecé, 1969); *El oro de los tigres* (Buenos Aires, Emecé, 1972); *La rosa profunda* (Buenos Aires, Emecé, 1975); *La moneda de hierro* (Buenos Aires, Emecé, 1975).

IV. ANTOLOGÍAS:

Con Bioy Casares: *Los mejores cuentos policiales* (Buenos Aires, Emecé, 1943); *Cuentos breves y extraordinarios* (Buenos Aires, Raigal, 1955); *Poesía gauchesca* (México, Fondo de cultura, 1955); *Libro del cielo y del infierno* (Buenos Aires, Sur, 1960); con Bioy Casares y Silvina Ocampo: *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires, Sudamericana, 1940); con Silvina Bullrich Palenque: *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música* (Buenos Aires, Emecé, 1945); *Antología personal* (Buenos Aires, Sur, 1961); *Libro de sueños* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1976).

CRÍTICA

I. BIBLIOGRAFÍAS:

BECCO, Jorge Horacio: *Jorge Luis Borges. Bibliografía total* (1923-1973), Buenos Aires: Pardo, 1973.
LUCIO, Nodier, y REVELLO, Lydia: *Contribución a la bibliografía de J. L. Borges*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1962.

II. LIBROS (en orden cronológico):

1. PRIETO, A.: *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954.
2. TAMAYO, M., y RUIZ-DÍAZ, A.: *Borges, enigma y clave*, Buenos Aires: Nuestro Tiempo, 1955.
3. RÍOS PATRÓN, J. L.: *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, La mandrágora, 1955.
4. BARRENECHEA, A. M.: *La expresión de la irrealidad en la obra de J. L. Borges*, México: El Colegio de México, 1957.
5. FERNÁNDEZ MORENO, C.: *Esquema de Borges*, Buenos Aires: Ed. Perrot, 1957.
6. GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.: J. L. B.: *ensayo de interpretación*, Madrid: Insula, 1959.
7. WOLBERG, I.: *Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Ed. Culturales, 1961.
8. BLANCO GONZÁLEZ, M.: J.L.B. *Anotaciones sobre el tiempo en su obra*, México: De Andrea, 1963.
9. JURADO, A.: *Genio y figura de J.L.B.*, Buenos Aires: EUDEBA, 1964.

10. BOSCO, M. A.: *Borges y los otros*, Buenos Aires: Fabril, 1967.
11. SUCRE, G.: *Borges, el poeta*, México: UNAM, 1967.
12. ALAZRAKI, J.: *La prosa narrativa de J.L.B.*, Madrid: Gredos, 1968 (segunda edición aumentada, 1974).
13. MURILLO, L. A.: *The Cyclical Night: Irony in Joyce and J.L.B.*, Cambridge: Harvard, 1968.
14. OCAMPO, V.: *Diálogo con Borges*, Buenos Aires: Sur, 1969.
15. GERTEL, Z.: *Borges y su retorno a la poesía*, Nueva York: Las Américas, 1969.
16. CHRIST, R.: *The Narrow Act: Borges' Art of Allusion*, Nueva York: N.Y.U. Press, 1969.
17. WHEELLOCK, C.: *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of J.L.B.*, Texas: Univ. of Texas, 1969.
18. STABB, M. S.: *Jorge Luis Borges*, TWAS, Nueva York: Twayne, 1970.
19. RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: *Borges par lui-même*, París: Ed. du Seuil, 1970.
20. MATAMORO, B.: *J.L.B. o el juego trascendente*, Buenos Aires: Peña Lillo, 1971.
21. FERRER, M.: *Borges y la nada*, Londres: Thamesis, 1971.
22. ALAZRAKI, J.: *Jorge Luis Borges*, Nueva York: Columbia University Press, 1971.
23. ALBERT ROBATTO, M.: *Borges, Buenos Aires y el tiempo*, Río Piedras, 1972.
24. BARNATÁN, M. R.: *Jorge Luis Borges*, Madrid: Júcar, 1972.
25. BERVEILLER, M.: *Le cosmopolitisme de J.L.B.*, París, 1973.
26. ALAZRAKI, J.: *Versiones-inversiones-reversiones*, Madrid, Gredos, 1977.

III. VOLÚMENES ESPECIALES:

L'Herne (Ed. D. de Roux et J. de Milleret), París, 1964.
The Cardinal Points of Borges (Ed. L. Dunhan and I. Ivask), Oklahoma, 1971.
Tri Quarterly 25; Prose for Borges (Ed. M. Kinzie), Illinois, 1972.
Modern Fiction Studies, Autumn, 1973, Purdue University, Indiana.
Iberoromania (Homenaje a J.L.B.), núm. 3, mayo de 1975, Göttingen, Alemania.

IV. ENTREVISTAS (libros):

IRBY, J.; MURAT, N., y PERALTA, C.: *Encuentro con Borges*, Buenos Aires: Galerna, 1968.
 CHARBONIER, G.: *Entretiens avec J.L.B.*, París: Galliard, 1967.
 BURGÍN, R.: *Conversations with J.L.B.*, Nueva York: Nolt; 1969.
 MILLERET, J. de: *Entretiens avec J.L.B.*, París: Belfond, 1967.

V. BIOGRAFÍA:

BORGES, J. L.: «An Autobiographical Essay», *The Aleph and Other Stories*, Nueva York, 1970, pp. 201-260.

77

Joaquín Roy (comp.), Narrativa y crítica de nuestra América. Madrid:Castalia, 1978.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Seymour Menton *

En la obra de Miguel Ángel Asturias (1899-1974), se combina la experimentación vanguardista aprendida en Europa con una gran penetración en la esencia cósmica del pueblo guatemalteco y una clara visión de sus problemas contemporáneos.

De sus cinco novelas, la primera, *El Señor Presidente*, es, sin duda alguna, la mejor. Firmada en 1922 en Guatemala, y en 1925 y en 1932 en París, esta obra no se publicó sino hasta 1946, después de la caída del dictador Jorge Ubico. Aunque el dictador de la novela no es Ubico sino Manuel Estrada Cabrera, el libro constituía un ataque demasiado fuerte contra todos los dictadores para que Ubico permitiera su publicación. No se menciona ni el nombre ni el país del dictador, pero su identidad es innegable. Muchos de los mismos episodios se encuentran en *Ecce Pericles*, la biografía bien documentada que escribió Rafael Arévalo Martínez acerca de Estrada Cabrera y la mención de la batalla de Verdún (1916) confirma cronológicamente el intento del autor.

El Señor Presidente es una presentación realista y fantástica a la vez de una dictadura latinoamericana. El protagonista no es el dictador sino la dictadura. Aunque se siente la sombra del Señor Presidente a través de todo el libro, en rea-

* Nacido en Nueva York en 1927, estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México y se doctoró por la Universidad de Nueva York. Fue profesor en Darmouth College, la Universidad de Kansas, y desde 1965 en la de California (Irvine). Es autor de *Historia crítica de la novela guatemalteca* (1960) —cuyo capítulo sobre Asturias reproducimos en este volumen—, *El cuento costarricense* (1964), *El cuento hispanoamericano* (1964, 1970), *Teatro brasileiro contemporáneo* (1966), una edición de *Frutos de mi tierra* (1972) y *Prosa narrativa de la Revolución cubana* (1975).