

Jorge Luis Borges: la mimesis de la nada

ARTURO GARCÍA RAMOS
Universidad Complutense de Madrid

La misma filosofía ha puesto fin a su era de universalidad, a la era de la era de los grandes compendios; se ha visto obligada a alejar de su espacio lógico sus preguntas más candentes, o, como dice Wittgenstein, a transferirlas al espacio de la mística.

Y es aquí donde comienza la misión de lo literario, misión de un conocimiento totalizador.

La pregunta de en qué medida puede el arte desvincularse de la expresión del mundo real en el género que, a falta de otro nombre mejor, denominamos literatura fantástica; la indagación de una nueva preceptiva que repase el designio que Platón y Aristóteles atribuían al arte como imitador de la naturaleza, afirmación inalterable prácticamente hasta Hegel —propugnador de la tesis simétricamente contraria, que sea la naturaleza la que imite al arte— quien, con su propuesta hace tambalear el concepto mismo de realidad, pues en la base de su teoría estética anida la idea de que «todo lo racional es real, todo lo real es racional»¹; la indagación acerca de en qué medida la literatura fantástica consigna la realidad, la restaura, representa o destruye; son inquisiciones pertinentes que cobran particular relieve en la obra de Borges, atento siempre al grado de verdad de las ficciones que construye, a que «rien n'est beau que le vrai»², o a la aseveración de que —en palabras de Theodor W. Adorno—:

¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974 (4ª Ed.), tomo II, pág. 177.

² Menéndez Pelayo, *op. cit.*, tomo II, pág. 598.

Las grandes obras no pueden mentir. Aun cuando su contenido sea pura apariencia tendrá necesariamente verdad, una verdad que las obras atestiguan: falsas son sólo las que fracasan³.

Con toda seriedad puede afirmarse que hasta que comienza a escribir Jorge Luis Borges, no ya la literatura fantástica argentina, sino la literatura fantástica en general, ha fundamentado el artificio de su ficciones —dos palabras que no son casuales al hablar de este autor— en hacer creer al leyente en la realidad de lo narrado, en que éste lo acepte como realidad por muy desemejantes que parecieran el mundo inventado y el experiencial. Opuestamente, este autor propone, no la proclamación de la realidad de la ficción, sino la ficción de la realidad, para lo que en ocasiones se nutre del ejemplo de cómo los personajes de ficción, meros entes imaginarios, han logrado paradójicamente imponerse con mayor realidad que los seres reales⁴.

Como en un cuento en que a un personaje se le permite vivir un sueño que a continuación se desvanece, la lectura de Borges ahonda en la obsesión de que el mundo no es sino un sueño común. Comparada su propuesta estética con la que podemos encontrar en cualquier manifestación de arte plástico, visual o musical, ésta supone una revolución. Todo arte tiende a proclamar su propia realidad y, cuanto mayor valor estético posee mayor es su aceptación entre las realidades del imaginario colectivo; pero, que tal afirmación se fundamente en que el mundo real es pura ficción, es la actitud más subversiva que podría adoptar arte alguno.

La revelación del principio que erige el concepto de realidad como inseparable reverso de la literatura fantástica se aprecia en toda su dimensión en la literatura de Borges. Máxime cuando en sus ficciones la filosofía cumple una función ancilar⁵ básica —vertiente estudiada con insistencia por críticos y eruditos—, y no sólo en sus ficciones, pues si es notable por su imposibilidad el intento de definir lo real o el ser, no lo es menos el empeño de revelar el concepto de ficción en el código particular de este complejo escritor. Su juego de versiones e inversiones, amalgamando en una única materia lo real y lo ficticio, se practica antes que en ningún otro espacio en el escrito, y en grado tal, que si la palabra es convencional al definir cualquier mani-

³ *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971.

⁴ La idea estaba ya en Macedonio Fernández y cómo no pensar en el Augusto Pérez de Unamuno, escritor admirado por Borges y con quien tiene tantas consonancias.

⁵ *Vid. El deslinde* de Alfonso Reyes. México, 1944.

festación de la realidad, se transforma en objeto de imposible utilización al tratar de deslindar el discurso de ficción del que no lo es en los libros de Borges.

La filosofía y lo fantástico aunados forman la simbiosis característica de las invenciones de este autor. Filosofía entendida como un término amplio, integrador de la Teología, de la Metafísica. Ya Macedonio Fernández se había servido para sus fantasías de una suerte de «patafísica» (la palabra utilizada por Cortázar) en la que la nota relevante era un humor que dinamitaba los pilares básicos del supuesto conocer del hombre inyectando en sus escritos un humor corrosivo, desintegrador de lo real. Borges cumple esa misma función aunque disfrazado con una máscara más severa: vence nuestra confianza en el mundo objetivo empleando un justo razonar cuyo punto de origen sería el de que concebimos el universo apoyándonos en nociones irreales o fantásticas. El mismo ha reconocido en el epílogo de *Otras inquietaciones* su tendencia

... a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso.

Uno de los primeros en destacar la fértil asociación que Borges hacía de fantasía y filosofía fue Alfonso Reyes en *El deslinde* al ejemplificar «supuestos fantásticos» de tipo filosófico-psicológicos:

El escritor argentino Jorge Luis Borges ha acertado con algunas narraciones trascendentales que, aunque sin trama novelística, crean mundos ficticios: en «Tlön Uqbar, Orbis Tertius», inventa un pueblo que concibe el universo bajo normas muy diferentes a las nuestras: en «La lotería de Babilonia», un pueblo gobernado por el juego de azar. Estas fantasías van mucho más allá del humorismo y tienen un valor de verdaderas investigaciones sobre las posibilidades epistemológicas⁶.

Lo primero que se advierte en los relatos y aun en los escritos de Borges, cualesquiera que sea el género al que pertenezcan, es su deseo de totalidad. Acaso como consecuencia de la tensión entre lenguaje y realidad; el instrumento de que ha de valerse el creador es siempre insuficiente para transmitir

⁶ Citamos la edición de México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pág. 129.

con fidelidad el mundo, lo que llamamos realidad. La lengua es incapaz de dar cuenta por la mera sucesión de palabras del acontecer total de un solo e infinito instante. Las limitaciones del lenguaje verbal obligan a que la representación lingüística recurra a la generalización como una suerte de malabarismo que falsea los hechos: lo que es instantáneo se transforma en sucesivo, lo particular es evocado mediante vocablos que evocan no las realidades, sino su simplificada sombra.

Las limitaciones del verbo y el convencimiento de que lo real es inefable son temas recurrentes en la obra del autor. Podemos comenzar por señalar que el lenguaje y las derivaciones del lenguaje de «Tlön» (el narrador, tal vez Borges, explícita que son la religión, las letras, la metafísica) «presuponen el idealismo», porque la realidad no puede ser expresada a través del lenguaje. La idea se repite en un ensayo sobre Quevedo incluido en *Otras inquisiciones* (1952):

No diré que se trata de una transcripción de la realidad porque la realidad no es verbal⁷.

Otra variación encontramos en «Avatares de la tortuga», incluido en *Discusión* (1932):

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (...) pueda parecerse mucho al universo⁸.

Pero el momento cumbre que este tema alcanza en la obra de Borges es aquel en que el protagonista de «El Aleph» debe describir el minúsculo e inagotable universo, el *multum in parvo* que brilla en el décimo noveno escalón de un sótano de la calle Garay:

... empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?... el problema central es irresoluble; la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito⁹.

⁷ Citamos siempre la edición de las *Obras completas* (1923-1972), editorial Emecé, Buenos Aires, 1974. Para esta cita *vid.* pág. 663.

⁸ *Obras completas*, pág. 238.

⁹ *Obras completas*, págs. 624-625.

Decimos que en Borges la filosofía es en primer lugar ansia de totalidad, que el primer escollo que encuentra la formulación de un conocimiento total del universo es el de carecer de un lenguaje adecuado para hacerlo, resuelto a veces mediante la sugerencia de que tal vez exista un lenguaje mágico capaz de convocar las realidades del mundo, la palabra mágica, el «aleph». Como su primer personaje de ficción, Almotásim, parece emprender la búsqueda de un dios que sea la expresión de la Totalidad, del Universo.

Expresar la Totalidad, ser capaz de representarla, es acaso una de las mayores aspiraciones del arte verbal de este autor; que nos habla de un dios concebido como una infinita esfera cuyo centro es ubicuo, cuya circunferencia es imposible («La esfera de Pascal» en *Otras inquisiciones*); la historia universal se expresa para él en unas cuantas metáforas; desea escribir un libro que contenga todas las cosas («Del culto de los libros», en el mismo libro). Desea que sus invenciones sean «todo para todos» valiéndose del limitado instrumento del lenguaje verbal del modo en que Sefer Yetsirah sugiere para la divinidad:

Veintidós letras fundamentales: Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será¹⁰.

En «Tlön» la totalidad de los libros de ficción contienen un único argumento, pero con infinitas variaciones. Su universo es semejante al de Plotino, quien en las *Eneadas*:

... describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el que todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol¹¹.

El ansia de absoluto alcanza también la dimensión de un individuo total: un hombre es a la vez Homero y Shakespeare y Borges en «El inmortal», porque un hombre inmortal es todos los hombres.

Incluso en ficciones de una menor apertura hacia la totalidad sugiere Borges una nueva dimensión significativa del texto. Es así en el caso de «La

¹⁰ *Vid. Obras completas, op. cit.*, pág. 715.

¹¹ En «Nota sobre Walt Whitman», *Discusión, Obras Completas, op. cit.*, pág. 251.

muerte y la brújula», relato para el que un prólogo de 1944 nos revela la intención que ha asaltado al autor de corregirlo en el sentido siguiente:

Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda en México; la tercera en el Indostán¹².

Nuevamente observamos un proceder semejante en «Tema del traidor y del héroe», que ya desde el comienzo nos habla de una acción ubicada en «Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico»¹³ y prolonga su apertura en el espacio hasta considerar el argumento como una suerte de *eterno retorno* dado que el narrador estima algunas facetas del crimen inquietantes:

Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades¹⁴.

Cuando leemos a Jorge Luis Borges apreciamos en su escritura un cierto intento de suplantación de la divinidad en el sentido de la cita de Yetsirah. Ha querido ser Dios y ha tratado de expresar al mundo su obra; esto tenía sus límites incluso para un escritor de ficciones fantásticas, pero también una llave maestra inspirada por las aporías de Zenón: *el infinito*.

«Avatares de la tortuga» o «La perpetua carrera de Aquiles» ocupan un lugar significativo en la obra del escritor, aunque no son los únicos trabajos que analizan el eterno suceso. De ellos trasladará Borges a sus ficciones un tema nítido e incomprensible: el infinito. Su concepción está en el ápice del conocimiento humano, en la base misma de nuestra concepción del universo. Esta es la noción que sirve a este autor para acceder a un mundo fantástico verosímil que erosiona nuestra concepción de lo real hasta desintegrarlo en la nada.

La idea de infinito es una con la idea de totalidad o de absoluto que Borges trata de plasmar en sus obras y que resulta de un deseo puramente huma-

¹² «Prólogo» a *Artificios, Obras completas, op. cit.*, pág. 483.

¹³ *Obras completas, op. cit.*, pág. 496.

¹⁴ *Obras completas, op. cit.*, pág. 496.

no de alcanzar lo insondable, del ansia de conocer incesante. La sed de eternidad, la memoria absoluta, el saber total del dios, son impulsos humanos que se vinculan a nuestra noción de infinito, colisionan con ella.

La escritura de Borges busca sugerir la idea de infinito respecto de sí misma en tanto que este autor persigue escribir la ficción o el texto total, aquel en el que todas las interpretaciones tengan cabida de un modo un tanto cabalístico. De ahí que haya tratado de crear dentro de sus obras toda una gama de procedimientos posibles para insuflar significados diversos, contradictorios, en ocasiones infinitos. Uno de esos procedimientos es la invención de un autor y la invención de las obras que ha escrito («Herbert Quine»); otro el de la narración dentro de la narración («Abenjacán Bojari»); un tercero, el anacronismo literario («Pierre Menard»). A veces no son procedimientos, sino símbolos. Dos de los más permanentes en su obra ponen en contacto la vida y el libro interrelacionándolos, enriqueciéndolos: el espejo y el laberinto. El espejo multiplica la realidad hasta el infinito (la palabra clave); el laberinto simboliza los infinitos caminos posibles, porque los laberintos de que gusta Borges son de una patética simplicidad: el desierto, la línea recta. Un libro infinito tiene que ser la representación o el epitome de un mundo infinito, tal la nueva forma de mimesis descubierta por Borges. Vida y libro tienen su relación más explícita en «La Biblioteca de Babel».

Una de sus formas preferidas es el símbolo, una de las más repudiadas por él la alegoría, cuando ésta es una mera traducción de abstracciones. Completa de algún modo la argumentación de Edgar Allan Poe en contra de Hawthorne. Los símbolos que Borges prefiere son los que podríamos definir como expresiones capaces de albergar infinitos significados, como símbolos que son «cifras que permiten leer el subtexto, o el entretexo»¹⁵. Se ha establecido un corpus simbólico (la rosa, el río, el laberinto, el espejo, el tigre, el libro o su multiplicación infinita, la biblioteca)¹⁶; se ha hablado incluso de símbolos cronotópicos que condensan el tiempo y el espacio, y que basan su efectividad literaria en los infinitos significados que aportan, fruto de la representación del absoluto, de la totalidad¹⁷. Como casi siem-

¹⁵ «Símbolos en la obra de Borges», en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 197, págs. 92-110.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Alberto Julián Pérez. *Poética de la prosa de J. L. Borges*, Madrid, Gredos, 1986, págs. 130 y ss.

pre sucede en su obra, debido a la estrecha interrelación que se da entre ensayo y ficción, las palabras más atinadas acerca de los símbolos las pronuncia el propio Borges en una nota a propósito de H. G. Wells y su obra *The Croquet Player. Star Begotten*, al final del libro *Discusión*¹⁸. El símbolo, propone allí, no es un mero juego que canjea realidades por conceptos metafóricos, sino que siempre tiene «naturaleza plural»; no simplifica la realidad, la descompone en múltiples interpretaciones. Para Borges, como para Chesterton, la alegoría es una forma de aprehender la realidad, y es «tanto mejor cuanto menos sea reductible a un frío juego de abstracciones»¹⁹.

La discusión sobre el símbolo y su importancia literaria no es vanal. Esconde una actitud del escritor, partidario de una alegoría susceptible de múltiples interpretaciones, capaz de despertar la avidez del simbolismo, la búsqueda de numerosos significados, porque la verdad no es una. La realidad es multiforme, cambiante; no es científica sino imaginaria y fantástica: un sueño moldeable.

La utopía literaria de Borges es, pues, la expresión del *Todo*. La representación de ese absoluto encuentra en la aporía de Zenón sobre Aquiles y la Tortuga el fundamento clave mediante el que se abarca conceptualmente la totalidad: el infinito, y emerge expresivamente en el discurso amonedado en el símbolo.

Ese texto al que Borges aspira podría describirse así:

Imaginemos ahora esa inteligencia estelar, dedicada a manifestarse, no en dinastías ni en aniquilaciones ni en pájaros sino en voces escritas. Imaginemos asimismo, de acuerdo con la teoría pre-agustiniana de inspiración verbal, que Dios dicta, palabra por palabra lo que se propone decir. Esta premisa (...) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de suz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala?²⁰

¹⁸ *Obras Completas, op. cit.*, págs. 275-276.

¹⁹ *Obras Completas, op. cit.*, págs. 672-673.

²⁰ *Obras completas, op. cit.*, págs. 211-212.

De lo abstracto a lo concreto

Si hubiéramos de formular una segunda ley de la estética borgiana sería esta: «El arte —siempre— requiere realidades visibles»²¹. No se pasará por alto la aparente contradicción del anterior concepto que hemos desarrollado y el presente. El contrapunto de la abstracción simbólica lo acunian estas singularidades en que el arte debe formularse. No hay contradicción sino un nuevo concepto de mimesis que se propone por primera vez en «La postulación de la realidad» (*Discusión*). Sumariamente, el escritor realiza una representación de la realidad que implica también un modo de «postular», de concebir la realidad misma. Son tres estos modos:

- A. Puede el narrador tender a la generalización de los hechos, no cuestiona la realidad, la acepta y se refiere a ella como algo inconvencional. Se enuncia así: «notificación general de los hechos que importan». Y Borges parece sugerir que este procedimiento se guía por la convención de que al enunciar un término todos aceptan su existencia: «no describe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto». Es, nos dice, el procedimiento característico de la literatura clásica, y cita maliciosamente un ejemplo del *Quijote*.
- B. El segundo procedimiento de representación «consiste en imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos». Bajo esta definición ya puede intuirse un cuestionamiento de la realidad, que se aclara aún más si se atiende a la ejemplificación del propio Borges con un fragmento incluido en la obra de Tennyson *Mort d'Arthur*, en la que destacan algunos detalles no explicados, sino sugeridos. Sirva de ejemplo la magia que conlleva el que tras la narración de determinados hechos bélicos se apostille: «y la luna era llena». Subrayemos esta idea: este procedimiento no muestra la realidad, no la explica, la sugiere (Borges emplea la palabra «imagina»).
- C. La tercera postulación de la realidad tiene un grado más de intensidad: la representa más compleja mediante la explicación minuciosa.

²¹ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 258.

Su fundamento estriba en lo que Borges denomina «la invención circunstancial», una referencia breve de la que se derivan numerosas consecuencias, «pormenores lacónicos de larga proyección». Elige un ejemplo trivial de *La gloria de don Ramiro*, pero cita las invenciones de Wells o de Daniel Defoe. También hubiera podido sugerir un pormenor del tipo de la aporía de Zenón, de proyección infinita. Un hecho circunstancial, la infinita carrera, y la consecuencia de una regla que sugiere un mundo complejo, caótico, inexistente.

Este es el modo de postulación que encontramos en la escritura de Borges. La aporía de Zenón tiene múltiples versiones en sus relatos que representan el infinito universo amonedado en una realización concreta y minuciosa maravillas artísticas.

Tal es el doble movimiento de la literatura de Borges: de un lado la abstracción, el absoluto, el todo; de otro, el minucioso y concreto describir del símbolo, como minuciosa y exacta es la aporía de Zenón. No basta mencionar la infinitud de una Biblioteca, que es el mundo, hay que describirla hasta expresar su número periódico, hay que definir puntualmente las implicaciones que tiene en la vida de sus habitantes, en sus hábitos y creencias, en sus sentimientos. Puede resultar paradójico, como paradójica es en sí misma la invención del filósofo griego, pero la invención literaria en opinión de J. L. Borges debe regirse por la concreción:

El menor de los hechos presupone el inconcebible universo, e inversamente (...) el universo necesita el menor de los hechos²².

En consonancia, nos recordará en el *Prólogo a Elogio de la sombra* que entre las líneas más repetidas de su estética debe mencionarse la de «intercalar en un relato rasgos circunstanciales».

No hay estudio sobre Borges que pueda sortear la explicación del laberinto. Invoca la multiplicidad de significados, la complejidad, la posibilidad de hallar una explicación racional a lo real. Reparemos aquí en que el laberinto es el símbolo mediante el que lo absoluto encuentra su representación si se le incorpora la cualidad de que sea infinito. El laberinto es esencialmente

²² *Obras Completas, op. cit.*, pág. 179.

un intento de representación de un universo que acaso sea racional. Sutil y provocadoramente, Borges simula dibujar laberintos, laberintos visuales c físicos, que inmediatamente se transforman en propuestas tendentes a cuestionar nuestra concepción de lo real:

Repechando colinas arenosas, habían llegado al laberinto. Este, de cerca les pareció una derecha y casi interminable pared, de ladrillos sin rebocar, apenas más alta que un hombre. Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura. Unwin recordó a Nicolás de Cusa, para quien toda recta es el arco de un círculo infinito...²³.

Borges asciende así del laberinto físico al intelectual, lanza una sonda que persigue hallar los límites del lenguaje y también del pensamiento: el infinito. Ahora el laberinto es algo más que una construcción circunstancial —para expresarlo con el adjetivo que Borges ha empleado en la tercera «postulación» de la realidad—; además ha destruido la matemática por la vía de la lógica, al modo de Zenón en sus aporías.

«Abenjacán Bojarí muerto en su laberinto» es un texto emblemático o paradigmático para explicar el símbolo del laberinto. Muestra un complejo sistema de referencias que enriquece sus significados como en un juego de espejos (laberintos también en el particular código borgiano); el laberinto es la realidad física circunstancial, es infinita realidad universal y trama laberíntica, laberinto intelectual. Laberinto e infinito son dos caras de una misma moneda: el símbolo irradia su complejidad de significados —infinitos— en la obra de Borges y marca estructuralmente su arte narrativo con una notable complicación de la trama²⁴.

²³ *Obras Completas, op. cit.*, págs. 600-601.

²⁴ Emir Rodríguez Monegal ha subrayado la complejidad de este símbolo en Borges avisándonos de sus posibles significados:

El laberinto se convierte, así, en la tradición, la representación de un caos ordenado por la inteligencia humana, un desorden voluntario que tiene su propia clave. También representa la naturaleza en sus aspectos menos humanos (un río interminable es un laberinto de agua, un bosque un laberinto de árboles) y las grandes construcciones humanas (una biblioteca es un laberinto, una ciudad también). El mismo símbolo puede servir para evocar la realidad invisible, el destino humano o la voluntad de Dios, el misterio de la producción de la obra de arte. (*Borges por él mismo*, Barcelona, Laia, 1984, pág. 103).

El laberinto es siempre una propuesta intelectual porque su concepto implica la existencia de respuesta, de solución, de caos ordenado por algún razonamiento en apariencia inescrutable. Un mundo circular «cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna»²⁵ es un laberinto geométrico que se materializa en esa representación gráfica (al igual que las salas hexagonales de la biblioteca). La personalidad literaria de Pierre Menard, en cambio, no se representa visualmente; sus obras son como un caleidoscopio que, solas o combinadas con otras, sugieren numerosas caras en el hipotético autor, todas juntas transmiten una personalidad infinita. Una memoria infinita es, igualmente, un laberinto intelectual; un hombre inmortal, que ha sido a la vez todos los hombres, es también un laberinto. Laberinto e infinito aparecen una y otra vez asociados. Como el Tsui Pen de «El jardín de los senderos que se bifurcan», Borges se propuso «un laberinto que fuera estrictamente infinito: en su forma conceptual, como un “invisible laberinto de tiempo” y como “laberinto físcico”». El infinito es la fisura de nuestra concepción de la realidad que nos afantasma: un tiempo infinito es la eternidad, la inexistencia de lo temporal, un hombre infinito es la inexistencia de la personalidad, de la individualidad, un mundo infinito es acaso la nada.

El repaso de los laberintos borgianos nos lleva desde su primera creación fantástica, «Pierre Menard» —probable declaración de principios de un escritor que aspira a crear una obra dotada de infinitos significados por el modo de ser leída— a «La lotería de Babilonia», relato que desarrolla una noción laberíntica del universo afin al siguiente aserto de «La poesía gauchesca» (*Discusión*): «el menor de los hechos presupone el inconcebible universo». Atenderá también a las novelas laberínticas que se citan en «El jardín de los senderos que se bifurcan» y «Examen de la obra de Herbert Quain». El primero, por ejemplo, nos habla del mundo como un laberinto que trata de ser representado en un libro que es, a su vez, un laberinto. ¿Cómo puede ser ese laberinto infinito? El narrador se contesta proponiendo un libro circular, una trama cuyo final remita al principio. Cita «Las mil y una noches», el momento en que Scherezad comienza a contar la historia de Scherezad.

Sin embargo, el laberinto preferido por Borges para desintegrar nuestro concepto de realidad es el del tiempo: «el errante/ Río del tiempo (río y labe-

²⁵ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 636.

rinto)» —como se le nombra en el poema «Arte poética»—. *Historia de la Eternidad o Nueva refutación del tiempo* repasan algunas de las concepciones que sobre este tema se han formulado a lo largo del tiempo para oponer al concepto de tiempo el de eternidad; frente a la simplificación que implica el concepto de fluir temporal —ya sea un fluir desde el pasado o desde el futuro—, Borges sitúa la noción de eternidad como la percepción total y simultánea de la realidad. Es la conciencia del hombre y su limitada capacidad de percibir la realidad, su inexorable subjetivismo, lo que le lleva a creer en un tiempo que fluye. Pero basta una experiencia que nos procure la sensación de tiempo repetido para que el fluir se esfume:

El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una desilusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy bastan para desintegrarlo²⁶.

Al refutar el tiempo, Borges se sitúa del lado de la argumentación racional que encuentra apoyo en la experiencia. No hay contradicción en afirmar esto: el hombre experimenta la sensación de los momentos repetidos, entonces su mente razona que sus experiencias son limitadas, razona la eternidad y el empobrecimiento. El intelecto intuye, en cambio, la sucesión de presentes, el paso del tiempo.

¿Qué lleva a Borges a negar el tiempo? Su razonamiento encuentra sustento en el idealismo de Berkeley. Su filosofía es una suerte de teología de la percepción; sólo la percepción existe, ni siquiera la identidad personal (sustentada por Schopenhauer y negada por Hume). Como niega el mundo objetivo o la identidad, así también niega el transcurso del tiempo:

Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los *Principia*; un laberinto infatigable, un sueño²⁷.

No existe el tiempo, sino fragmentos autónomos de presente constante. El tiempo es en Borges parte fundamental de una metafísica asentada además en el concepto de realidad, en la identidad. A partir de las filosofías de Berke-

²⁶ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 367.

²⁷ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 761.

ley, Hume, Schopenhauer, Borges niega que exista el tiempo sucesivo; afirma, en cambio, que el tiempo es un fluir de la conciencia (un parámetro subjetivo) sobre el mundo, o sobre nuestra percepción del mundo; que percibimos un número no cuantificado de presentes, pero no ilimitado; que la repetición de las sensaciones de la percepción equivalen a la repetición del tiempo y que, en consecuencia, esas sensaciones (limitadas en la vida de un hombre) desintegran el tiempo, lo refutan.

Sólo a partir de esa concepción del tiempo en espiral podemos dotar de significado la expresión: «un hombre es todos los hombres». Porque un hombre es un conjunto de percepciones limitado que se repite en cada ser y, por tanto «Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres»²⁸, como se afirma en «La forma de la espada». El autor muestra en este relato sólo la conclusión del razonamiento, no el camino que le ha llevado hasta ella; sin embargo, sabemos que en el primer ensayo de *Nueva refutación del tiempo* se dice, tras expresar que basta un término repetido para desintegrar el tiempo, que en el *Sanhedrin* quien mata a un hombre es como si matara a todos; que las catástrofes son la repetición *per speculum* de un solo hecho. Y ha citado a Bernard Shaw para afirmar que lo que puede padecer un hombre es lo máximo que se puede padecer. En *Historia de la eternidad* había citado a San Agustín para afirmar:

Lo que sucede con la totalidad del poema, sucede con cada verso y con cada sílaba. Digo lo mismo, de la acción más larga de la que forma parte el poema, y del destino individual, que se compone de una serie de acciones, y de la humanidad, que es una serie de destinos individuales²⁹.

Esta repetición de percepciones que lleva a Borges a concluir que «un hombre es todos los hombres» se vincula a esa obsesión que preside su obra: la expresión de la totalidad. Es lo que nos induce a creer que Borges contempla la realidad *sub specie aeternitatis*, como ha señalado J. Alazraki³⁰, huella en parte de la doctrina platónica en su obra; todo relato borgiano tiene la impronta del arquetipo, y acaso por ello produce una mayor impresión de realidad que la realidad misma:

²⁸ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 493.

²⁹ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 365.

³⁰ *La prosa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1974, pág. 108.

El hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente³¹.

«El inmortal», «El Aleph», «El milagro secreto», «El jardín de senderos que se bifurcan», «Examen de la obra de Herbert Quain», son ficciones que tienen entre sus problemas centrales el del tiempo. En todos ellos el tiempo aparece como un laberinto. Lo que Borges nos muestra son las consecuencias de elegir uno u otro camino.

«El inmortal», por ejemplo, plantea la hipótesis de que el hombre sea eterno y las consecuencias de este hecho en la interpretación de la personalidad del individuo: si un hombre es inmortal será al tiempo todos los hombres, se destruirá la identidad, la individualidad. La relación de este pensamiento con las diversas exposiciones que sobre el tema ha realizado en sus ensayos no puede ser más estrecha. Sus ideas encuentran cauce de expresión con la misma propiedad con que siguen el curso de la exposición o la argumentación:

Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino —el único destino posible—, la historia universal es la de un solo hombre³².

Esta cita, recogida en el ensayo «El tiempo circular» (*Historia de la eternidad*), es el principio compositivo en «El Aleph» si hemos de creer el epílogo con que el autor acompaña el relato «El inmortal»: «su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres». El ensayo y la ficción se identifican aquí en el problema que el creador hace emerger bajo diferentes disfraces literarios.

La obsesión del mundo repetido minuciosamente (circular), que reprueba en parte en sus ensayos —en el anteriormente citado rechaza esa doctrina por inverosímil o por improbable— surge frecuentemente en su obra. En «El tiempo circular» se refuta la teoría formulada por Nietzsche y en «El inmor-

³¹ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 365.

³² *Obras Completas, op. cit.*, pág. 395.

tal» —al borde de verse abocado a reflejar un mundo que se repetiría infinitamente idéntico— rompe el círculo eterno al hacer beber al protagonista el agua que lo convierte en mortal. Entre el ser y la nada, aquello sobre lo que Borges fija su elucidación parece desintegrarse con la fatalidad del ratiocinio llevado a sus últimas consecuencias. Una vez más, es el laberinto infinito el que destruye la realidad; si bien el laberinto es aquí de tiempo, el más sutil y el más evanescente de los laberintos ideados por Jorge Luis Borges. Destruir el tiempo, destruir la personalidad, destruir la realidad, tal es el blanco que persiguen las ficciones de este autor. En «El inmortal» Joseph Cartaphilus ha sido antes Flaminio Rufo, un tribuno romano; y antes, Homero. Un hombre inmortal es todos los hombres.

También en el ensayo rompe la posible repetición *ad aeternum* al señalar una nueva concepción del tiempo circular:

Arribo al tercer modo de interpretar las eternas repeticiones: el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable. Quiero decir la concepción de ciclos similares, no idénticos³³.

En «El milagro secreto», como en «El inmortal», algo rompe la repetición infinita, en este caso el epíteto con el que Hladík concluye su obra. Se trata de poner en ejecución una determinada concepción que atribuye a Dios el don de percibir el fluir temporal conforme a su divinidad: «Una día delante del Señor es como mil años y mil años son como un día»³⁴. Pero tras serle concedida una fisura en el tiempo al protagonista —el judío Hladík frente al pelotón de fusilamiento— observamos un nuevo laberinto temporal en el drama que éste rememora: la obra dramática que en su imaginación erige efímera tiene por argumento la representación cíclica de los mismos acontecimientos en la mente de un loco. ¿No es eso lo que Hladík está haciendo en ese segundo de un año que Dios le concede al revivir la obra —*Los enemigos*— mentalmente —«urdió en el tiempo su alto laberinto invisible», dice insustituiblemente Borges— con ligeras variaciones que le impone su gusto literario? La repetición mental de un mundo con ligeras variaciones: tal es la proyección de lo que Borges ha insinuado que es la realidad. Percepción psicológica del tiempo por el protagonista del relato, que recuerda la experien-

³³ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 629.

³⁴ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 361.

cia de D. Quijote en la cueva de Montesinos y que tendrá continuación en *El perseguidor* de Julio Cortázar. El tiempo es mero fluir psicológico carente de entidad objetiva. El Señor bifurca el tiempo para que Hladík pueda acabar su obra: vive un año en apenas un segundo que el pelotón de fusilamiento tard en ejecutarlo.

¿Cómo representar entonces un universo del que se ha negado su existencia?, ¿cómo imaginar la complejidad del infinito tiempo que no es sino eterno presente?, ¿cuál es la mimesis posible en la literatura fantástica que se erige sobre estos postulados? Borges nos responde creando la maravilla de «El Aleph»: la eternidad infinita del instante.

La representación de la totalidad tiene en «El Aleph» un ejemplo que hubiera debido formar parte de los textos elegidos por Erich Auerbach en su *Mimesis*, ejemplos del modo en que la realidad ha sido representada a lo largo de la historia de la cultura occidental desde la *Odisea* hasta la novela contemporánea. El relato de Borges es en buena medida un nuevo concepto de la *mimesis*.

No por azar las ficciones de Jorge Luis Borges presentan muy frecuentemente como personaje protagonista a un creador. Tampoco es casual el hecho de que ese personaje lo suele interpretar el propio Borges —el procedimiento tiene un antecedente en Leopoldo Lugones—. Mostrar el proceso de la creación literaria es una de las constantes que pueden apreciarse en su obra: Pierre Menard, Herbert Quain, Hladík, Ts'ui Pen, son otros tantos escritores que protagonizan sus relatos. «El Aleph» nos presenta al poeta Carlos Argentino Daneri enfrentado a la labor ingente de describir el planeta en un poema cuyo título es *La Tierra*. La empresa, desmedida y ridícula, es objeto de mofa por el narrador y personaje «Borges». Paradójicamente, el propósito que guía el relato, no se va a revelar menos pretencioso: describir un punto en el que está contenido todo el universo en sus infinitas posibilidades de pasados y futuros. No otro ha sido el objeto de Borges en gran parte de su obra: mimesis de la totalidad. En tal sentido, la descripción minuciosa del «aleph» resulta aleccionadora, puesto que ningún símbolo representa mejor las dificultades que el escritor tiene que sortear para llevar a cabo su propósito de transmitir aquello que percibe que éste inventado por el propio Borges, el aleph, epítome de laberintos y espejos. La imposibilidad de representar lo infinito es manifiesta:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos

cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten: ¿cómo transmitir a los otros el infinito aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca.

Con todo acierto, Jaime Alazraki ha señalado que «El Aleph» tiene por tema temporal la eternidad del instante. Cabe añadir que el único procedimiento de fijación que la literatura encuentra para representar la eternidad es la enumeración³⁵.

Qué diferentes las nociones de imitación y de realidad en esos escritores tan dispares: Carlos Argentino Daneri y Borges. Para el primero la mimesis de la realidad pasa por la intención de fotografiar minuciosamente, sin excluir nada. Burlándose de su propósito escribe el narrador: «Este se propone verificar toda la redondez del planeta». Carece de discernimiento para deslindar la realidad esencial de aquella otra más prosaica y prescindible. Sorprende el desorden con que este quijotesco personaje se empeña en su tarea; procura reflejar el espacio físico del mundo, no los seres que lo pueblan, aferrándose a aquello en lo que el cambio no es perceptible. Para Carlos Argentino la realidad física de un día es la misma que la del día precedente o del consiguiente. El Borges que epiloga *Historia de la noche* denunciará que el idioma es incapaz de aprehender la realidad porque las palabras son estáticas y el mundo está en perpetuo cambio³⁶.

Ante la realidad, Carlos Argentino procede por acumulación: «un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación» —comenta él mismo en un autoelogio de su arte. No es ésta la enumeración de la que Borges dice que sugiere la eternidad³⁷, sino la que es fruto de la suma desordenada o casual. Una empresa absurda que sirve para escarnecer una de las interpretaciones de la mimesis: la que concibe el arte como mera reproducción fotográfica, la que piensa que la función de la literatura ha de ser un inventario de la realidad.

Muy al contrario, el punto de partida del narrador «Borges» es la imposibilidad de describir el «aleph»; no hay modo de expresar con el lenguaje

³⁵ Como ha señalado el propio J. L. Borges en *Historia de la eternidad*, en *Obras Completas*, op. cit., pág. 365.

³⁶ «Whithead ha denunciado la falacia del diccionario perfecto: suponer que para cada cosa hay una palabra. Trabajamos a tientas. El universo es fluido y cambiante; el lenguaje, rígido» (*Obra poética 1923-1977*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 557).

³⁷ Vid. nota 33.

aquello que carece de significado; el lector no comparte con el narrador el pasado de la palabra y no puede conocer otra cosa que la propia palabra. Este es uno de los aspectos claves que ofrece la mimesis de lo fantástico en la obra de Borges, el que, parafraseando el título de Ana M^a Barrenechea, podemos formular: ¿cómo expresar la irrealidad en el relato fantástico? El escritor sufre, entonces, las limitaciones del lenguaje frente a lo imaginario. ¿Cómo expresar un mundo infinito? Es la segunda de las preguntas que se plantea el narrador.

En un punto coinciden Carlos Argentino y el narrador «Borges»: el único procedimiento de mimesis consiste en la «enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito». El problema central de «El Aleph» sigue siendo el de gran parte de su obra. Carlos Argentino quería representar la Tierra, Borges el «aleph»; ambos son intentos destinados al fracaso, la enumeración será siempre parcial. Pero no por eso renuncia «Borges» a tratar de describirnos el universo, que él llama «aleph». Los propósitos trasnochados de Carlos Argentino han servido para oponer a la suya esta otra descripción en la que no hay asomo de ingenuidad o simplicidad, porque el universo es complejidad infinita que nosotros identificamos con el caos —nuestra razón es insuficiente para abarcarla—; el universo es infinitud, y de ella procede lo fantástico en la obra de Borges.

Describir la totalidad del universo es uno de los empeños centrales de su obra, es uno de los motivos fantásticos de sus ficciones: «Tlön», «Uqbar», «Orbis Tertius», «La biblioteca de Babel» no se proponen otra cosa. Cada uno de los laberintos erigidos por Borges trata de ser una representación compleja del universo. Ahora bien, todos los anteriores casos están contaminados de literatura: el universo es un libro o una biblioteca. En «El Aleph» la representación de lo real aborrece de la contaminación libresca y bebe en la fuente de la experiencia sensorial. El universo cabe aquí en «dos o tres centímetros»³⁸, aunque no hay reducción de su tamaño (primer oxímoron para alcanzar la expresión de lo inefable fantástico). La noción de espacio queda abolida al proponernos dos o tres centímetros de infinito tamaño, un nada velado homenaje a Zenón. El mundo objetivo se diluye, se nos dice que cada cosa es infinitas cosas, es decir, ninguna. Se añade que el narrador ve todas las cosas desde infinitos ángulos, todos los posibles. Por un instante, el narrador es Dios, y como tal comienza a enumerar el mundo en una suerte de

³⁸ *Obras Completas*, op. cit., pág. 625.

génesis bíblica: «vi el populoso mar, vi el alba y la tarde». Los conceptos se nombran como entes únicos, como arquetipos platónicos. La descripción deviene en letanía, las imágenes transitan entre la infinitud («vi las muchedumbres de América») y la concreción absoluta («vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide»), el oximoron recuerda la «música sonora» con que la mística vislumbra la unión a la divinidad: «vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena»; «[vi] un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Phlennon Holand, vi a un tiempo cada letra de cada página». El procedimiento, que justifica todo el relato, el *tour de force* de describir el «aleph», significa la lucha de la escritura, estática, por expresar lo sucesivo de la realidad de forma simultánea.

La letanía presenta la descripción del universo desde la perspectiva personal del narrador («vi»). La subjetividad se opone al intento de Carlos Argentino por describir un mundo objetivo: el universo que contempla no puede ser otro que su propio universo; por ello se enamora de una mujer de Enverness, ve la «quinta de Adrogué» o los restos de Beatriz Viterbo. Gran parte de las obsesiones que han constituido la obra de Borges se dan cita en esta larga enumeración de apariencias caóticas, pero que se intuye gobernada por el yo que percibe. El universo no existe, sólo existe mi idea del universo. Una y otra vez los cuentos de Borges nos llevan a la negación de la realidad afirmándola, a través de una compleja causalidad de origen racionalista. No hay otra imitación que la imitación de la nada, nos dice.

El pecado de Borges es de gran magnitud y no podía quedar sin castigo: su soberbia lo ha llevado a tratar de representar en la obra literaria la totalidad amparándose en las nociones de infinito y de laberinto —de laberinto infinito—. Ha tratado de comprender y formular la eternidad, lo que le ha llevado a abolir el tiempo. Ha tratado de expresar la inmortalidad del hombre, cuya consecuencia ha sido la desintegración del yo. Al intentar representar la globalidad del universo éste se le revela fantasmal, inexistente, la nada.

El laberinto intelectual de Zenón dotó a Borges de la llave maestra para interpretar el universo, el infinito; pero le descubrió que el universo que trataba de conocer tan absolutamente era irreal:

... sólo en la [doctrina] que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. El arte —siempre— requiere realidades visibles. Básteme citar una: la dicción metafórica o numerosa y cuidada

dosamente casual de los interlocutores de un drama... Admitamos que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidad que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón³⁹.

Los cuentos de Borges persiguen corroborar estas ideas a través del camino de la ficción. Recordemos la tesis sostenida por Alfonso Reyes en *El deslinde* según la cual ninguna ciencia es incompatible con la Literatura. Est admite toda hibridación. En cambio, el roce de lo literario desintegra cualquier teoría, cualquier materia. Lo real se convierte en irreal.

Borges parece proceder siguiendo esas pautas de desintegración, por que sabe que a lo que llamamos real basta atacarlo en su propia raíz para afantasmarlo: pone al descubierto los medios genuinos de la especulación científica para mostrar la fragilidad de sus presupuestos y conclusiones. En *La penúltima versión de la realidad* dirá a propósito de la teoría de Korzibsky:

Frente a la incalculable y enigmática realidad, no creo que la mera simetría de dos de sus clasificaciones humanas baste para diluirla y sea otra cosa que un vacío halago aritmético⁴⁰.

La obra de Leopoldo Lugones o Macedonio Fernández nos sugieren que la literatura fantástica busca su razón de ser en la relativización de los logros del conocimiento humano, para Borges ese conocimiento es tan imposible como la carrera de Aquiles. Sólo nos queda la posibilidad de que nuestro universo sea un sueño compartido por otros y tratar de forjarnos una concepción de él lo más verosímil posible. La ciencia y Borges coinciden al señalar que el problema del conocimiento del universo reside en su infinitud. ¿Qué hacer por tanto? La única respuesta posible reside en Tlön. En inventar una enciclopedia del mundo que nos lo muestre «articulado, coherente»⁴¹, que en el caso de Borges quiere decir que constará de lo siguiente: una teoría del lenguaje, una filosofía idealista que deriva en una psicología *sui generis* y que tiene como puntos cardinales la realidad, el tiempo, el materialismo; una con-

³⁹ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 258.

⁴⁰ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 198.

⁴¹ *Obras Completas, op. cit.*, pág. 434.

cepción de la aritmética; una visión de la literatura. El idealismo que alienta esa concepción tloniana del mundo dota de un radical subjetivismo a la realidad («este monismo o idealismo total invalida la ciencia»). A través de esta vía, del yo (que no existe) parece Borges inferir una posibilidad de comprensión del universo. Limitando su infinitud a nuestro ser, convirtiéndonos en centro de la esfera de Pascal.

Los enigmas de Elena Garro

MARGO GLANTZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Elena Garro nació en Puebla, ¿en 1916 o en 1917? y murió en 1998 e Cuernavaca. Hizo estudios de letras y danza y en 1937 contrajo matrimonio con Octavio Paz con quien asistió al Congreso de Valencia ese mismo año viaje que reseñó en su libro *Memorias de España 1937* (1992). Fue periodista en México y los Estados Unidos y en 1954 empezó a trabajar como guionista de cine, luego, escribió magníficas obras de teatro para «Poesía en voz alta» —movimiento teatral y poético encabezado por el propio Octavio Paz Juan José Arreola, Juan Soriano...—, publicadas bajo el título de *Un hoga sólido y otras piezas* (1958); en 1963 se editó su novela más famosa y perfecta, *Los recuerdos del porvenir*, precursora de muchos otros libros que acabarían agrupándose debajo de la etiqueta del realismo mágico, y donde se mezcla de manera curiosa lo fantástico y lo político. Su libro *La semana de colores* publicado en 1964 (escrito quizá antes) contiene cuentos de factura poética y uno de los mejores relatos que se hayan producido en México «La culpa es de los tlaxcaltecas». En 1979 publica un drama basado en un revolucionario destacado, *Felipe Ángeles*, estrenada en 1978, pero empezada desde la época de «Poesía en voz alta»: la Revolución Mexicana es un tema recurrente en su obra, explorado antes en *Los recuerdos del porvenir*, y más tarde en *Revolucionarios mexicanos* (1997), relatos históricos. Emmanuel Carballo sintetiza: «Al fusilar a Ángeles en Chihuahua, dice entre líneas Elena Garro, la revolución se fusila a sí misma, se convierte en todo aquello contra lo que luchó en las primeras jornadas»¹. En *Y Matarazo no llamó* (1991) explora de

¹ Emmanuel Carballo. «Elena Garro», en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Ediciones del ermitaño, 1985, págs. 510-511.