

STUDI ISPANICI

2001

ESTRATTO

R.LEFERE: Acerca del pensar literario: El caso de Borges



ISTITUTI EDITORIALI
E POLIGRAFICI
INTERNAZIONALI®
PISA · ROMA

ACERCA DEL PENSAR LITERARIO: EL CASO DE BORGES

Il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume.
Paul Valéry.

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza.

Italo Calvino.

A la hora de considerar las relaciones entre literatura y pensamiento, la obra de Jorge Luis Borges representa sin duda una referencia obligada, tanto por su talante eminentemente intelectual como por las múltiples perspectivas filosóficas y metafísicas que abre y el peculiar sabor del saber que nos contagia –por no hablar de la figura de sabio que ese argentino universal ha conseguido imponer a la memoria colectiva. La materia que ofrece parecería casi excesivamente rica si no permitiera por eso mismo que nos atuviéramos al enfoque más estricto y, en mi opinión, más pertinente; esto es, el que responde a la pregunta siguiente: ¿en qué medida y de qué manera se da en la obra de Borges un *pensamiento específicamente literario*, y en qué consiste? Así pues, no importan las ideas en general ni el pensamiento como contenido “filosófico”, que hubieran podido expresarse o constituirse en otro tipo de discurso, sino *el estilo y las modalidades de un pensar*. Sólo un planteamiento como éste, que contempla la relación necesaria y no simplemente casual entre literatura y pensamiento, considera seriamente las potencialidades y la fecundidad del discurso literario.

Antes de ser productora de literatura, la mente de “a bookish kind of person”¹ es un producto de la literatura. Borges tiende pues a verlo todo en clave literaria, vale decir con despego y bajo un imperativo estético, en términos retóricos (hasta el punto de que unos sucesos pueden ser calificados de oximorónicos)² o librescos (asumiendo la metáfora tradicional del Libro de la vida y creando la de la Biblioteca-Universo). De la misma manera, coquetea con las supersticiones realistas más extremadas (en particular con los supuestos gnósticos que identifican la palabra de Dios y el mundo), con la idea de que “El mundo existe para llegar a un libro” (remitiendo a Homero y Mallarmé)³, y da en sentencias tan memorables como “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (“La esfera de Pascal”, *Otras inquisiciones*, II, p.14) o “la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, I, p.436). Esto es: se observan un modo de ver y un pensamiento

1. “An Autobiographical essay”, en *The Aleph and Other Stories*, Nueva York, E.P. Dutton & Co., 1970, pp. 203-260.

2. “Salir de mi última visita a Teodelina Villar y tomar una caña en un almacén era una especie de oximoron” (“El Zahir”, en *El Aleph*, I, p. 590). Cito por las *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989 (vols. 1, 2, 3) y 1996 (vol. 4).

3. Véase “Del culto de los libros”, en *Otras inquisiciones*, II, pp. 91 y 94.

marcadamente literarios que cabe suponer anteriores a la escritura; aparecen como propios – aun en grado extraordinario – de quien se ha nutrido de literatura, y muy improbables en otro tipo de persona. Especialmente llamativa resulta al respecto la reacción ante la conquista de la luna, cifrada en el poema “1971” (*El oro de los tigres*), donde se sostiene la paradoja de que ésta no hace sino “confirmar” lo que ya habían realizado los personajes de H.G. Wells. Aso-man aquí por lo menos tres ideas constantes en Borges: la superioridad de los ensueños o de la especulación – de la literatura – con respecto a la acción, la falacia de la oposición entre Historia y Ficción, el ser fundamentalmente mítico de cualquier suceso⁴. Lo específicamente borgesiano sería, pues, la radicalidad de su postura literaria; se debe al hecho de que se refuerce con supuestos filosóficos y de que con ella se justifique la praxis literaria, incluso ante los ojos del propio autor, y la pasión gnoseológica que lo anima⁵.

Para un “escéptico esencial” (según la famosa fórmula del Epílogo de *Otras inquisiciones*), que duda que el mundo se parezca a meras “coordinaciones de palabras”⁶ y sospecha la naturaleza ficticia de todo pensamiento, su condición de fantástica trascendental, la literatura puede representar el modo más lúcido y honesto de pensar, máxime cuando se concibe como práctica autocrítica del lenguaje y de la ficción. De manera más radical, desde una perspectiva menos epistemológica que ontológica, que pone en entredicho la misma realidad del mundo y enlaza con el pensamiento mítico, el “sueño dirigido” que es la literatura (Prólogo de *El informe de Brodie*) bien podría ser la actividad más acorde con la naturaleza última de las cosas, y la más fecunda, pues enriquece el sueño común. Sin embargo, sería erróneo creer que la práctica de Borges se fundamenta sólo en el escepticismo. Éste es imperfecto, y se puede esgrimir que más determinante resulta cierta confianza en la verdad de la “inspiración” –otra característica esencial de la postura literaria de Borges. Se trata, en pocas palabras, de la convicción de que los textos producidos por la imaginación transportan, o deberían transportar, elementos que son hondamente sugerentes e incluso “verdaderos”. A dicha convicción corresponde una poética de la inspiración que consiste en un proceso ternario: 1º) *recepción*, en la que cabe distinguir un impacto emocional más o menos intenso y profundo, acompañado o seguido de un *reconocimiento* de los esenciales antropológicos supuestamente responsables de la emoción; 2º) intento por parte de la imaginación de complementar y armonizar los materiales recibidos-reconocidos y seleccionados, fiel a la “verdad” de éstos; 3º) potenciación de dichos materiales de tal forma que inspiren al lector. La escritura no tiene competencia específica para elucidar las revelaciones presentidas, pero sí puede fomentarlas (al solicitar la inspiración) y debe fijarlas. De este modo se va constituyendo un corpus de revelaciones *in fieri*, es decir de manifestaciones enigmáticas del Espíritu, o lo que sea, que

4. Cfr. mi interpretación del poema en el capítulo “Borges contesta (a) la ‘conquista’ de la luna”, en *Borges y los poderes de la literatura*, Berna, Peter Lang, 1998, pp. 220-226.

5. Sólo es posible esbozar aquí las consideraciones que participan de una interpretación general de la obra de Borges; salvo indicación contraria, están desarrolladas y argumentadas en mi libro ya citado *Borges y los poderes de la literatura*.

6. “Avatares de la tortuga”, en *Discusión*, I, p. 258.

esperan las reacciones e interpretaciones de los lectores o su reformulación por otros escritores.

Tales planteamientos son heterogéneos, pues oscilan entre cartesianismo y pensamiento metafísico del Origen, pero coinciden en conferir a la literatura una legitimidad y una dignidad extraordinarias, y por otra parte, invitan a una participación activa del lector.

Puesto que acabamos de poner de relieve una concepción de la literatura como espacio de pensamiento (*lato sensu*) y una práctica pensante a la vez comprometida y orientada hacia la estimulación del lector, es tiempo de examinar las diversas modalidades del pensar literario tal como se pueden discernir en los textos de Borges.

Tres modalidades o ejes se superponen, en mayor o menor medida según los géneros: el pensar literario *stricto sensu*, el pensar racional y el pensar poético *lato sensu*.

El pensar literario no es el pensar sobre el lenguaje y la literatura (reflexión metaliteraria), sino el pensar en o a través de formas lingüísticas y literarias lúcidamente criticadas y por ello renovadas. Sabido es que Borges, una vez emancipado del barroquismo de su juventud y convertido al clasicismo, y fiel a su formación anglófila, ha creado una lengua española de una densidad y una concisión inauditas, hasta tal punto que un Vargas Llosa llegó a escribir que “with Borges Spanish became intelligent [...] By purifying it, by intellectualizing and colouring it in such a personal way, he showed that the language about which [...] he was often so severe, was potentially much richer and more flexible than tradition seemed to indicate”⁷. Esa concisión propiamente revolucionaria se corresponde con un pensar esencialista⁸, y ambos – que constituyen un ejemplo de “parole pensante” y de “pensée parlante” (según la fórmula de Merleau-Ponty)⁹, cuyo estudio riguroso queda por hacer –, tienen, de una parte, sus figuras retóricas, como la hipálage, el zeugma, el oxímoron, y de manera general las siempre agudas adjetivaciones y adverbializaciones¹⁰, y de otra parte, acuden a las formas densas del cuento y del soneto.

El pensar racional no es literario sino en las especificidades de su realización. El Borges que razona es deliberadamente provocador, y tiende por un lado a desestabilizar – mediante la ironía, el humor, la paradoja... – y por otro a especular, vindicando los pensamientos y los pensares marginales o heterodoxos (véanse

7. “The fictions of Borges”, en *In Memory of Borges*, Thomas di Giovanni, ed., Londres, Constable, 1988, pp. 112-113.

8. Significativas al respecto son las búsquedas léxicas del primer Borges. Mientras censuraba la vana profusión de “sinónimos perfectos”, propugnaba un enriquecimiento léxico que fuera conceptual, y gustaba además de las formaciones complejas a lo alemán. Así pues, forjó muchas palabras derivadas (“dialogación”, “literarizar”, “significancia”, “geometralidad” etc.) y compuestas (“insignificativo”, “parvilocuencia”, “quesoñares”, “trasmundear”, etc.). Véase ANA MARÍA BARRENECHEA, “Borges y el lenguaje”, en *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, JAIME ALAZRAKI, ed., Madrid, Taurus, 1976, pp. 215-236.

9. Véase al respecto DOMINIQUE COMBE, “Pensée et langage dans le style”, en *Qu'est-ce que la stylistique?*, GEORGES MOLINIÉ y PIERRE CAHNÉ, dir., París, PUF, 1994.

10. Cfr. JAIME ALAZRAKI, “La adjetivación”, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983 [3ª ed. aumentada], pp. 206-238.

“Reivindicación de la Cábala” y el realismo filosófico, pero también toda la tradición del idealismo), multiplicando perspectivas e hipótesis improbables (“Tres versiones de Judas”, *Ficciones*), adoptando estrategias deconstruccionistas que socavan los dualismos (como en “Los teólogos”, *El Aleph*) o las categorizaciones (como en “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*)¹¹, etc.¹². No pocos cuentos plantean auténticos *Gedankenexperimenten* (por ejemplo “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Ficciones*, “El inmortal” y “Funes el memorioso” en *El Aleph*)¹³, que además de deslumbrar, aprovechan las potencialidades de la imaginación ficticia para concretar y poner a prueba, extremándolas, ideas filosóficas¹⁴. Ese modo de ejercer la razón, que condice con el escepticismo del autor y constituye una crítica indirecta de la razón demostrativa, representa un estilo de razonamiento a la vez ligero y profundo, prefigurando el que Italo Calvino reclamó para la literatura del siglo XXI¹⁵. Ahora bien, no obstante la indiscutida brillantez y sugestión de los cuentos, algunos críticos han cuestionado la calidad de su pensar. Juan Fló recalcó

una limitación del pensamiento [...], regido por una lógica combinatoria idónea para el juego pero rígida e inadecuada para comprender la realidad [...]; pensamiento formal y poco dialéctico, apto para ciertas construcciones pero incapaz de acceder a ciertas aventuras, a ciertas verdades y a ciertas fantasías¹⁶.

Semejante crítica no está desprovista de fundamentos, pero olvida que las especulaciones de Borges, aparte de ser ajenas a la intencionalidad realista, están subordinadas a preocupaciones estéticas y, sobre todo, afectivas; por eso se enmarcan dentro de esquemas finalistas y unificadores que efectivamente se repiten de una manera que puede resultar algo mecánica¹⁷.

11. Recuérdese el famoso prefacio de MICHEL FOUCAULT a *Les mots et les choses* (París, Gallimard, 1966): “Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée (de la nôtre: de celle qui a notre âge et notre géographie (ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l’Autre. [...] Dans l’émerveillement de cette taxinomie, ce qu’on rejoint d’un bond, ce qui, à la faveur de l’apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d’une autre pensée, c’est la limite de la nôtre: l’impossibilité nue de penser *cela*” (p. 7).

12. En “Descartes y los sueños”, MARCELO ABADI acaba de poner de relieve una curiosa estrategia de “hackeador metafísico” (en *Borges en Bruselas*, ROBIN LEFERE, ed., Madrid, Visor, 2000, pp. 161-174).

13. Como explica muy bien G. BOSSONG, Pierre Menard sería “el exponente de un *Gedankenexperiment* (experimento mental) filosófico-lingüístico: ¿qué podemos observar si por un momento admitimos que alguien tiene la ocurrencia absurda de escribir de nuevo una obra ya existente? [...]” (“La infinitud del lenguaje en la obra de Jorge Luis Borges”, en *Borges y la literatura*, V. POLO GARCÍA, ed., Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 244).

14. Según JUAN ARANA, “la literatura puede llegar a ser, de hecho lo es en el caso de Borges, un excelente banco de pruebas para las doctrinas filosóficas, un medio admirable para hacer filosofía ‘experimental’ [...] a nadie perjudica que los personajes y los prodigios de la ficción literaria encarnen ideas y las lleven hasta sus últimas consecuencias para verificar cómo evolucionan, al hilo de las exigencias que impone el arte” (*El centro del laberinto*, Pamplona, Eunsa, 1994, p. 20).

15. ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milán, Garzanti, 1988, p. 13.

16. “Vindicación o vindicta de Borges”, en *Contra Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1978, pp.16-17. Véase también Lafon: “foisonnement d’une dialectique élémentaire dont les maîtres mots seraient [...] ‘paradoxe’, ‘oxymore’, ‘envers’, ‘contraire’, etc.” (MICHEL LAFON, *Borges ou la réécriture*, París, Seuil, 1990, p. 25).

17. Véanse a este propósito las consideraciones de ARNOLD WEINSTEIN en *The Fiction of Relationship*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 199-220.

El pensar poético, entendido de forma general como un pensar donde predomina la meditación ensoñadora, presenta modalidades fundamentalmente distintas:

a) Pensar “inspirado” (en el sentido definido anteriormente): pensar (con mitos y símbolos tradicionales o antropológicos. Se puede esgrimir que la reinterpretación de los mitos etnorreligiosos, por ejemplo en “La casa de Asterión” o en “El evangelio según Marcos”, se hace según un principio de “deconstrucción inspirada”. Esto es: si bien Borges manipula muy libremente los relatos míticos, también rescata y potencia desde una perspectiva mítica los símbolos o ideas arquetípicos que los animan. Esa fe parcial y lúcida no impide desde luego la ironía y la duda, produciéndose una tensión admirable entre credulidad e incredulidad¹⁸.

b) Pensar (con) imágenes o metáforas. Éstas permiten pensar lo impensable, concretando lo abstracto. Serge Champeau ha estudiado detenidamente, a través de las imágenes de la poesía (entre las cuales está el espejo), el pensar borgesiano de la representación¹⁹. Por otra parte, las imágenes constituyen la posibilidad de un pensar doble o simbólico, que oscila entre el plano de lo concreto y de lo abstracto y apunta hacia un mundo de correspondencias (un universo)²⁰; en especial, las que Borges considera “esenciales” o “necesarias” – “ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren”²¹ – garantizan de alguna forma esa analogía, y fomentan una “nueva alianza” entre el sujeto y el mundo²².

c) Pensar en historias. Éstas, que pueden consistir en el desarrollo de imágenes²³, deben impactar a los lectores, por razones oscuras, incorporándose a la memoria colectiva. La fe en la historia pura, contra las críticas que la increparon desde perspectivas intelectuales o políticas, es fe en una forma que permite la plena manifestación de la imaginación²⁴, vale decir una participación creadora en el sueño colectivo y una ensoñación profunda de los arquetipos.

El pensar poético es regresivo-prospectivo. Por principio, y gracias a sus modalidades y formas, está abierto a la afectividad, tanto al sentir íntimamente

18. Cfr. el capítulo sobre “Mitos y símbolos” en *Borges y los poderes de la literatura*, cit., pp. 124-140.

19. *Borges et la métaphysique*, París, Vrin, 1990.

20. Recuértese esta puntualización 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. No desconfiemos demasiado de esa duplicidad; para los místicos el mundo concreto no es más que un sistema de símbolos [...]” (“Notas”, en *Discusión*, I, p. 275).

21. “La metáfora”, en *Historia de la eternidad*, I, p. 384.

22. “En retrouvant les identités symboliques fondamentales qui constituent pour le sujet vivant la trame affective du monde, le poète réalise une sorte de dévoilement essentiel” (ROGER QUILLIOT, *Borges et l'étrangeté du monde*, Estrasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 1991, p. 174).

23. Cabe subrayar esta exigencia temprana de Borges: “Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. [...] hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten” (*Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral, 1994 [1ª ed. 1925], p. 32).

24. “El concepto de arte comprometido es una ingenuidad, porque nadie sabe del todo lo que ejecuta. Un escritor, admitió Kipling, puede concebir una fábula, pero no penetrar su moraleja. Debe ser leal a su imaginación, y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta ‘realidad’” (“Prólogo” de *La rosa profunda*, III, p. 77).

personal que Georges Poulet llamó “pensamiento indeterminado”²⁵, como al deseo. Además, simpatiza notablemente con el pensamiento mítico. Sin duda, gracias a la percepción-intuición poética del mundo (en cuanto fisonómica, dramática y sobre todo unificadora) y a la estructura misma del relato (causalista o teleológica –cfr. “El arte narrativo y la magia”), pero también a la profunda nostalgia de los orígenes” y al afán de Sentido que animan a ambos²⁶.

Cabe precisar que el pensar racional y el pensar poético no sólo tienden a superponerse, sino a cooperar entre sí. Especialmente en el marco de una poética de lo fantástico, que se puede definir, en términos del propio Borges, como “pesadilla de lo causal” o “imaginación razonada”²⁷, y también en el género de la poesía intelectual²⁸. Por otra parte, el racionalismo estructuralista *avant la lettre* que se puede observar en muchas páginas de Borges es de origen muy afectivo (piénsese tanto en la satisfacción psicológica de “desenmascarar” como en la de reducir la intolerable multiplicidad a formas simples y eternas²⁹), y está subordinado a la búsqueda de lo esencial y de lo eterno³⁰.

Para concretar nuestro propósito, conviene examinar cómo se va pensando un tema determinado. Por haber sido elaborado en los tres géneros practicados por Borges, el del tiempo constituye un perfecto *case study*³¹.

1. Los ensayos

Puesto que sólo se trata de poner de relieve el estilo del pensar ensayístico de Borges, será suficiente centrarnos en los dos principales textos que Borges dedicó al tema: “Historia de la eternidad” (1936) y “Nueva refutación del tiempo” (1947)³².

25. *La pensée indéterminée*, París, Presses Universitaires de France, 1985. El mismo Borges apuntó a este tipo de pensamiento: “Dans ce conte [Babel], et je l’espère dans tous mes contes, il y a une partie intellectuelle et une autre partie – plus importante je pense – le sentiment de la solitude, de l’angoisse, de l’inutilité, du caractère mystérieux de l’univers, du temps, ce qui est plus important: de nous-mêmes, je dirai: de moi-même” (*Entretiens avec Jorge Luis Borges* (GEORGES CHARBONNIER), París, Gallimard (nrf), 1967, p. 20).

26. Cfr. mi contribución “El mito en Borges: modalidades de presencia y de uso”, en una monografía (en prensa) que la Sociedad española de Literatura general y comparada ha dedicado al mito.

27. Véase ELSA DEHENNIN, “Acercamiento a una narrativa de lo imposible”, en *Homenaje a A. M. Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 385-396.

28. “Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos” (“Prólogo” de *La cifra*, III, p. 291).

29. “Hay un agrado en percibir, bajo los disfraces del tiempo, las eternas especies del jinete y de la ciudad” (*Evaristo Carriego*, I, p.154).

30. “La repetición de su *esquema* a través de los años y de los libros [...] parece confirmar que se trata de una *forma esencial* [...]” (“Sobre Chesterton”, en *Otras inquisiciones*, II, p. 72; las cursivas son mías).

31. Obviamente el tema ha sido muy comentado por la crítica, pero desde una perspectiva temática o filosófica. El admirable y temprano ensayo de ANA MARÍA BARRENECHEA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983 [ed. aumentada]; la primera fue publicada por el Colegio de México en 1957), proporcionaba ya las claves principales.

32. *Historia de la eternidad*, inicialmente publicada en *Viau y Zona*, integraría varios ensayos suplementarios; *Nueva refutación del tiempo*, publicada en 1947, pasaría luego a constituir un ensayo de *Otras inquisiciones* (1952).

“Historia de la eternidad” consta de cuatro partes. Las dos primeras proponen, “en su orden cronológico, la historia general de la eternidad” (I, p. 364). La tercera ofrece hipótesis sobre los motivos de la invención de la eternidad, y la cuarta una “teoría personal de la eternidad” (I, p. 365).

Lo que más llama la atención es el carácter no sólo antidogmático y abierto sino escéptico e incluso descreído de la reflexión (con respecto a la noción de eternidad, desde luego, pero sobre todo con respecto a cualquier especulación de tipo metafísico). El mismo título es significativo: encierra una autoironía o “ligerísima burla” (que Borges repetiría en “Nueva refutación del tiempo”³³) y posterga el componente de reflexión personal. La historia que leemos, todo menos “general” (nuevo ejemplo de autoironía), se limita a unos pocos nombres. El propósito no es científico ni filosófico sino literario, como explicita el final: “dar interés dramático” a una “biografía” de la eternidad. El autor ha trabajado “al azar de mi biblioteca” con vistas a componer un esquema sugerente. Así pues, pasa de Plotino a Platón y luego a san Agustín, citando (obviamente sin referencias de ediciones y páginas), comentando incrédula o sarcásticamente (en especial el “inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos” y la teratología trinitaria, que apuntan a la literatura fantástica), manifestando sus disconformidades y perplejidades (a veces entre paréntesis, lo que no hace sino subrayarlas), enlazando con otros filósofos y otras doctrinas (al azar de la memoria), interpellando a sus lectores, incurriendo en breves digresiones pedagógicas. El estilo no es argumentativo y ni siquiera didáctico: Borges ensarta apuntes y observaciones ingeniosas al correr de la pluma, en las que triunfan la ironía y el humor al tiempo que se afirma ostensiblemente el carácter inconcluso y apresurado de la exposición³⁴. En la tercera parte, se produce una notable y curiosa inflexión del discurso: la idea de *eternidad* – que había sido descalificada al principio (cfr. “un juego o una fatigada esperanza”, “burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos”) – aun siendo sospechosa (se nos propone una genealogía psicologizante a lo Nietzsche), recobra cierta legitimidad: “Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es. Negar la eternidad, suponer la vasta aniquilación de los años cargados de ciudades, de ríos y de júbilos, no es menos increíble que imaginar su total salvamento”.

Se prepara así la última parte, la más personal, donde sorprendentemente se *insinúa* cierta eternidad (aun “pobre”, “ya sin Dios”), que el autor presenta como si no le concediera demasiada importancia (“Sólo me resta señalar al lector [...]”), limitándose a citar “Sentirse en muerte”, publicado en 1928 en *El idioma de los argentinos*. En este texto relata una experiencia –“fruslería [...] demasiado irrazonable para [que la llame] pensamiento”– que le hizo sospecharse “poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eterni-

33. En la “Nota preliminar” a este texto, Borges comenta: “es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto* porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir [...] su ligerísima burla prueba que no exagero la importancia de estos juegos verbales” (II, p. 135).

34. “Me olvidaba de otro arquetipo [...] la eternidad” (p. 357). “No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen [...]” (p. 358).

dad”; la experiencia no es probante, pero cabe derivar de ella la ilusión del tiempo aunque resulte difícil refutar en lo intelectual el concepto de sucesión. Perplejidad final magníficamente recogida en la última frase del ensayo, que puede representar la afirmación menos afirmativa, más escrupulosa y matizada, de la literatura española: “Quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara”.

Peritexto y contexto no hacen sino confirmar y reforzar las dudas y oscilaciones del texto. El “Prólogo” critica el olvido de Parménides y la interpretación de los arquetipos platónicos, así como la valoración negativa de la eternidad, mientras que el epígrafe denuncia la inutilidad de la crítica³⁵. Luego, “La doctrina de los ciclos”, que esgrime una refutación múltiple del Eterno Retorno y de Nietzsche (desde Cantor y las leyes de la termodinámica)³⁶, acaba refutando también la eternidad en nombre del principio de entropía... Sin embargo, “El tiempo circular” rescata la idea del “Eterno Regreso”, y a partir de ésta una forma de eternidad que recuerda la esbozada en “Sentirse en muerte”.

Pasando a *Otras inquisiciones*, es en “El tiempo y J.W. Dunne” donde mejor se observa otra tendencia típica del ensayista, señalada por él mismo en el Epílogo: la de “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (II, p. 153). Afín a los heterodoxos metafísicos de Tlön³⁷, Borges se detiene en el tiempo de Dunne sólo porque representa “una doctrina suficientemente asombrosa”, y después de exponerla incrédulo, compartiendo sus dudas con el lector, concluye resueltamente: “Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor resulta baladí”.

“Nueva refutación del tiempo”, en su parte A, se abre con una frase cuyos escrúpulos recuerdan la que cerraba “Historia de la eternidad”, y que de antemano, más claramente que el título, pone en entredicho la refutación misma: “he divisado o presentado una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma”.

La “Nota preliminar”, ligeramente posterior (1946), refuerza esta tendencia –presentando la refutación como “la anacrónica *reductio ad absurdum* de un sistema pretérito o, lo que es peor, el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica”–, sin excluir una posible novedad en el procedimiento argumentativo. En realidad, la argumentación por una parte es rebatible³⁸ y su discurrir algo errático; por otra, desemboca de forma inesperada, y otra vez autocrítica (“Quienes hayan seguido con desagrado la argumentación anterior preferirían tal vez esta página de 1928”), en una nueva reproducción de “Sentirse en muerte”.

35. “[...] nor promise that they would become in general, by learning criticism, more useful, happier, or wiser” (JOHNSON).

36. JUAN NUÑO critica la refutación en *La filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 129 y ss.

37. “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro” (I, p. 436).

38. Véase JUAN NUÑO, *op. cit.*, pp. 129 y ss.

La parte B no constituye el segundo término del proceso de refutación, sino la mera yuxtaposición de un texto que es posterior de dos años y revisa el primero. Opción notable, que explica la “Nota preliminar”: “Deliberadamente, no hice de los dos uno solo, por entender que la lectura de dos textos análogos puede facilitar la comprensión de una materia indócil”. Desde luego la motivación pedagógica es falaz en cuanto no se trata de transmitir una materia, sino de proponer “variaciones sobre”, conforme a un enfoque abierto y perspectivista. Además, el final es por lo menos sorprendente, ya que la refutación concluye con una refutación de la misma: “*And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos [...]”.

Por fin, el texto se remata con una cita de Angelus Silesius³⁹, que destaca la “apertura” del ensayo, y representa una nueva inflexión en la medida en que apunta hacia la eternidad.

Así pues, el estilo del pensar ensayístico de Borges es el de una peculiar problematización – discusión ligera sin ser superficial (argumentativa en diversa medida, deliberada y ostensiblemente asistemática), abierta y descreída, irónica y humorística, plena en tanto intelectual y afectiva –, que se prolonga y refuerza con las tensiones entre los artículos de un mismo libro⁴⁰ y de un libro a otro. Puede considerarse como la reivindicación de un estilo que indirectamente critica, desde la postura desenfadada del escéptico, los discursos irrisoriamente arrogantes⁴¹.

2. Los cuentos

Si bien los cuentos de *El jardín de senderos que se bifurcan* proponen diversas perspectivas sobre el tiempo – esbozando concepciones asombrosas que tienden a refutarlo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, afirmando en “Pierre Menard, autor del Quijote”, desde una pragmática del texto, los efectos de sentido inducidos por la historicidad, invirtiendo narrativamente su curso en “Examen de la obra de Herbert Quain” –, es en el relato que da nombre al volumen donde es temáticamente central; mejor dicho, en éste y en la novela ficticia que en él se nos presenta:

39. “Freund, es ist auch genug. Im Fall du mehr willst lesen, / So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen”. Se podría traducir: “Amigo, está bien. Si quieres leer más, / Ve y vuélvete tú mismo la escritura, y tú mismo el ser”.

40. More tlöniano: “Los [libros] de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto” (I, p. 439).

41. “[...] tout en étant un assez grand lecteur des philosophes, il est finalement séparé d’eux par un abîme: non seulement parce qu’il est artiste, qu’il vise la beauté et l’émotion, non l’intelligence et la vérité [...], qu’il travaille avec des images, des intrigues et des rythmes, plus qu’avec des concepts, mais parce que le choix qu’il fait précisément de l’art pour exprimer ses perplexités constitue une critique, implicite mais profonde et radicale, des prétentions et des lourdeurs du mode de pensée philosophique” (R. QUILLIOT, *op. cit.*, p. 205).

El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo [...]. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades (p. 479).

La novela de Ts'ui Pên propone un modelo temporal sorprendente a la vez que "vertiginosamente" confuso (en cuanto postula una doble infinitud: una infinitud de series de tiempos infinitos), y de estricta estructura simétrica (en "horca"). Descarta de antemano la concepción del tiempo más común (hoy, en Occidente) o, como indica el pasaje, la cosmología occidental moderna (newtoniana), y relativiza nuestra lógica al negar indirectamente los principios de identidad y de no contradicción.

Algunos críticos tomaron muy en serio ese modelo e intentaron establecer un parentesco entre el "pensamiento de Borges" y teorías filosófico-científicas como la de Hugh Everett, que combina teoría de los mundos posibles y teoría cuántica. Floyd Merrell escribe:

When considering the universe to be Ts'ui Pên's novel (which is the implicit intention of the narrator in Borges's short story) we can interpret it as the atemporal "block" [Minkowski] that contains, in simultaneity, our universe plus all its innumerable alternatives coalesced into a moment. [...] Borges's hypostat holds strikingly true to Everett's cosmos. Actually, Borges has incorporated the concept of indefinitely ramifying time and space into many of his stories and essays⁴².

El pasaje es bastante representativo de la crítica epistemológica dedicada a Borges y de los problemas que implica. Son de tres tipos:

- el mismo parentesco: se trata de una relación analógica (esto es: lógicamente débil), y sólo más o menos adecuada (la tendencia sería borrar las diferencias);
- la valoración de ese parentesco: ¿el autor ha "incorporado" (como sugiere aquí Merrell), prefigurado, o "captado" el "espíritu del tiempo" (que modularía a la vez teorías científicas y ficciones literarias)?
- la tendencia a atribuir al autor las teorías esbozadas en los textos, lo que es particularmente peligroso cuando el autor es Borges.

Ahora bien. Una valoración como la de Merrell suele gustar a "los literarios" (escritores y críticos) porque de algún modo concede a la literatura un valor de verdad. Digámoslo claramente: ensalzar "El jardín de senderos que se bifurcan" por esta razón sería totalmente inapropiado. Primero, porque sería cometer un error básico de interpretación, debido al descuido del contexto en que aparece la concepción del tiempo laberíntico (por cierto, se podría demostrar que el Borges pensador rechaza semejante concepción, básicamente por tratar-

42. *Unthinking thinking. Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*, West Lafayette, Purdue University Press, 1991, pp. 181-182. Véase también WALTER MIGNOLO, "Emergencia, Espacio, 'Mundos posibles': las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges", *Revista Iberoamericana*, "40 Inquisiciones sobre Borges", 1977, n. 100-101, pp. 357-379 y MICHAEL F. CAROBIANCO, "Quantum theory, Spacetime, and Borges' Bifurcations", *Ometeca*, 1, 1989, n. 1, pp. 27-38.

se de un modelo espacial); segundo, porque la analogía mencionada se funda en una comparación de términos radicalmente distintos.

Mientras que el modelo de tiempos “paralelos” que propugna la física teórica es una hipótesis que procura articular y explicar observaciones que sin ella serían incomprensibles, y por tanto tiene un verdadero estatuto teórico y una finalidad verídica, el “modelo” de Ts’ui Pên corresponde al *esbozo* de la concepción de un *personaje ficticio*; es decir, tiene un alcance referencial sólo si decidimos leer ese pasaje ficticio como un “statement”, lo que es discutible de por sí y todavía más si suponemos que pretende definir la verdad⁴³; además, la concepción de Ts’ui Pên se manifiesta como una mera idea, no desarrollada (salvo en el nivel meramente narrativo) y no argumentada. El ojo filosófico de Juan Nuño ha resaltado el hecho de que no se nos diga nada acerca del estatuto ontológico de los habitantes de esos mundos paralelos: ¿cabe suponer que “en todos y en cada uno de los tiempos en que *simultáneamente* a Yu Tsun, a Richard Madden y a Stephen Albert les acaecen distintos avatares, aquéllos siguen siendo, en efecto, Yu Tsun, Richard Madden y Stephen Albert”? (cfr. *La filosofía de Borges*, pp. 69 y ss.). Aunque decidiéramos considerar el pasaje que esboza la concepción de Ts’ui Pên como un “statement” y una idea valiosa, deberíamos aceptar que ésta no es original ni para la ciencia (la teoría de los universos paralelos deriva de Einstein), ni para la filosofía o la literatura⁴⁴. Es decir, que no podría pretender siquiera un valor heurístico.

Pese a ello, no se debe subvalorar su alcance, que es el inherente a cualquier paradoja: el de emancipar de la *doxa*, de las falsas evidencias, sin ánimo siquiera de imponer ninguna concepción sustitutiva. Se nos propone la libertad del perspectivismo, difundiendo una vez más un espíritu de “ligereza profunda”. Asimismo conviene subrayar el dinamismo de la imagen del laberinto, que ha actuado como *forma de la imaginación y del pensar*⁴⁵. Ella, en efecto, inspiró a Ts’ui Pên su concepción de la novela y del tiempo y debemos suponer que inspiró a Borges su relato (incluida dicha concepción). Además, es profundamente soñada, con la promesa cósmica que encierra el símbolo tradicional⁴⁶. De hecho, en cuanto configuración totalizadora e integradora, le

43. L.B. CEBIK: “Since truth is propositional, that is, since it applies to statements used to describe, report, inform, and the like, and since fictional narrative uses language in another way, that is, to create and perform, it follows that truth (as well as falsity) is irrelevant to the statements of fictional narratives” (*Fictional narrative and truth. An epistemic analysis*, Lanham, University Press of America, 1984, p. 99).

44. Desde luego, Borges nunca pretendió que fuera original. El modelo de Ts’ui Pên se inspira en J.H. Dunne (cfr. “El tiempo y J.H. Dunne”, en *Otras inquisiciones*, y un «eco» en “Examen de la obra de Herbert Quain”) y sobre todo en el modelo que ya había imaginado Olaf Stapledon (cfr. *Star Maker*, 1937, citado en la *Antología de la literatura fantástica* que Borges publicó con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Editorial Sudamericana, 1965).

45. Contra CARLA CORDUA: “La historia muestra cómo el pensar teórico ha ganado muchos de sus conceptos transformando imágenes. Y Borges, creo yo, recorre el camino contrario, convirtiendo conceptos en imágenes” (“Borges y la metafísica”, *La Torre*, NE, 1988, n. 8, p. 635). En su “Borges y Schopenhauer”, ROBERTO PAOLI destaca que Borges se fijó sobre todo en los aspectos más literarios del discurso de Schopenhauer, en particular en las imágenes concretas que ilustraban el pensamiento (*Revista de crítica latinoamericana*, 24, 1986, pp. 173-208).

46. Sobre las funciones del laberinto y la diferencia entre símbolo semántico y símbolo antropológico, cfr. *Borges y los poderes de la literatura*, cit., pp. 127-146.

proporciona a la meditación de Yu Tsun / al ensueño de Borges una satisfacción a la vez intelectual y gnoseológica que culmina en la expresión de un sentimiento místico de éxtasis y de comunión: “Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita” (p. 475).

El pasaje recuerda por supuesto “Sentirse en muerte”⁴⁷: de nuevo un soñar de raíz afectiva determina el pensar.

Si consideramos el conjunto del cuento, no sería difícil demostrar que el llamativo modelo temporal que ofrece explícitamente, en realidad coexiste con otros dos modelos que lo ponen en entredicho: el del tiempo “monolineal” y el de un tiempo repetitivo de tipo mítico⁴⁸. El régimen semántico del texto es, en última instancia, el de la tensión entre modelos diversos o contradictorios. Para quien perciba los tres modelos, la verdadera propuesta del texto, con respecto al tiempo, acaba siendo la de un “hipermodelo”, no en el sentido de un todo articulado, sino de un *complejo de modelos en tensión*. Si bien se pueden armonizar tiempo monolineal y tiempo cíclico, es irreductible la oposición de ambos al tiempo bifurcado. Cierto es que se afirma con fuerza la cosmología antigua, pero también lo es que el relato apunta insistentemente al modelo que corresponde a la cosmología contemporánea. El lector puede ser más sensible a uno u otro aspecto, pero está claro que el “Jardín...”, apelando a ambos modelos de un modo que requiere una lectura reflexiva, participa de la epistemología contemporánea y puede considerarse como metáfora de la misma.

3. La poesía

Buena parte del primer poemario de Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923), constituye una evocación melancólica, en una lengua desgarrada, de un Buenos Aires pretérito. Se inspira tanto en el pasadismo del autor como en el sentir dolorido del paso del tiempo. Luego, seguirán siendo numerosos los poemas que versan sobre el tiempo – imparable, inexorable –, con una tonalidad lírica e incluso elegíaca que, si bien cada vez más depurada, contrasta con la de los ensayos y la de los relatos. Por ello Alicia Jurado sostuvo que coexisten en la obra de Borges “dos modos muy diversos de considerar el tiempo: en los poemas, es la trágica e ineludible realidad de todos los días; en los ensayos y en los cuentos, es materia dócil, reversible, modificable, subdivisible, repetible, simultánea y hasta inexistente”⁴⁹. Vale decir, el pensar poético del tiempo se distinguiría del pensar no poético, apareciendo como más sincero y menos artificial, por ser fundamentalmente la plasmación de un sentir.

47. “Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica [...] me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*” (I, pp. 366-367).

48. Véase *Borges y los poderes de la literatura*, cit., pp. 205-208.

49. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, p. 96.

Si bien no desprovista de pertinencia, esta observación necesita de algunos matices: hay ensayos y relatos que afirman el tiempo (como hemos visto) y poemas que lo refutan o tienden a refutarlo (como vamos a ver); por otra parte, la refutación es tan sincera como la afirmación (y no es mero *wishful thinking*).

Acaso la especificidad del pensar poético consista básicamente en la voluntaria e inusual ausencia de distancia entre enunciador y enunciado así como en la asumida afectividad – estilizada, pudorosa y a menudo intelectualizada – del discurso. De ahí la ausencia de humor e incluso ironía, y su gravedad; de ahí su cariz meditativo que, apoyado en un ritmo lento, subrayado por el efecto de resonancia inherente a la pausa versal, le confiere un aire sentencioso, especialmente cuando trata de temas filosóficos. Este pensar, que es un pesar, no sólo asume su componente afectivo sino que explora la afectividad, explotando las connotaciones – comunes o borgesianas – de las palabras, a la par que las posiciones marcadas que propone la estructura del poema. Al mismo tiempo, acude a la imagen, “capable de nous faire penser le non-représentable à partir du représentable”⁵⁰.

Consideremos “El reloj de arena” (*El hacedor*, II, p. 189). El tiempo inmaterial e inconcebible se representa y se piensa a partir de las imágenes de la sombra de una columna, del río y sobre todo del “alegórico instrumento” que da su título al poema. La “imponderabilidad” de la sombra y el “curso irrevocable del agua” confluyen en la substancia “suave y pesada” que “se arremolina / Con una prisa que es del todo humana”. El reloj de arena se hace presente, y a través de él el tiempo, mediante su evocación sugerente, y la mirada de Borges (re)descubre, más allá del tópico, el simbolismo del objeto, regenerándolo y enriqueciéndolo. El concepto del tiempo orienta la contemplación, pero también se nutre de ella; en esta medida, la imagen es heurística. Como la arena, el tiempo es “suave y pesado”, “arcano”, “oro gradual que se desprende”... A partir del penúltimo cuarteto, los términos de comparación se desdoblán con la humanización de los granos de arena, que desemboca en una visión trágica que sería angustiosa si la exotopía del enunciador y del lector (“Hay un agrado en observar...”) no deparara una ilusión de salvaguardia e incluso de dominación.

Con respecto a la imagen, el poema “Heráclito” (*Elogio de la sombra*, II, p. 357) presenta la particularidad de retomar la metáfora del río para poner de relieve su insuficiencia: “¿Qué río es éste / por el cual corre el Ganges? / ¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?”. Esas preguntas se corresponden con un pensar que, ponderando de forma crítica el tópico, llega a regenerarlo (“El río me arrebató, y soy ese río”), y se apoya en la resonancia de la palabra poética para alentar la meditación, insinuando el posible espejismo del tiempo (“Acaso de mi sombra / surgen, fatales e ilusorios, los días”)⁵¹.

En *El otro, el mismo* se observan cinco poemas que, desde distintas perspectivas, refutan, en menor o mayor medida pero de forma explícita, el

50. CHAMPEAU, *op. cit.*, p. 64.

51. Sobre este poema y en general sobre la convergencia filosófico-lingüística entre Borges y Heráclito, se puede consultar FLORENCE L. YUDIN, “Somos el río”: Borges y Heráclito”, *Variaciones Borges*, 1999, n. 7, pp. 258-271.

tiempo⁵². “La noche cíclica” lo hace acudiendo a la idea del eterno retorno, que mimetiza formalmente; “El tango” esgrime la eternidad de la melodía y con ella del mundo que evoca; “El instante” la existencia del solo presente y por lo tanto la paradoja de una eternidad fugaz. Los dos últimos – “Everness” y “Ewigkeit” – constituyen sonetos “gemelos”⁵³ que merecen un comentario aparte. En primer lugar el parentesco de los títulos y la yuxtaposición ponen de manifiesto el carácter dinámico de la composición e instaura una forma de diálogo entre los textos, que requiere la participación del lector. Es significativo que después del verso visionario que concluye “Everness”, “Ewigkeit” se abra con la afirmación –algo irónica (“Torne”, “siempre”)– del tiempo destructor, aunque sea para refutarlo mejor momentos después, denunciando no sólo el error sino la cobardía en que descansa semejante postura. “Ewigkeit”, además, proyecta una nueva luz sobre “Everness” ya que insinúa, o explicita, una peripecia amorosa, y revela las zozobras íntimas que constituyen, por decirlo así, la prehistoria y el trasfondo del poema. En segundo lugar, si la idea de ambos poemas – la de una eternidad garantizada por la memoria divina⁵⁴ – se encuentra en muchos textos de Borges, sólo se puede *afirmar* en el poema⁵⁵, donde se cifra y se potencia. En “Everness” se explotan perfectamente las estructuras morfosemánticas del poema (unidad versal y pausa medial, repeticiones y simetrías) para enlazar futuro y pasado, pasado y futuro (“Las lunas que serán y las que han sido”, “fue dejando / irá dejando”), contribuyendo de esta manera a su indiferenciación en la dimensión única del presente; el oxímoron “profética memoria” obra en el mismo sentido, pero mediante una violencia semántica y conceptual que representa el esfuerzo del pensar por trascender las oposiciones engañosas. De forma general, se multiplican los términos antitéticos (metal-escoria, “los dos crepúsculos del día”, diverso-universo), resaltando su coincidencia en la memoria, que se identifica – otro tipo de oxímoron⁵⁶ – con el universo. La afirmación de la eternidad participa de un profundo ensueño metafísico de unificación, que explica el éxito del argumento idealista, pues éste concibe una perspectiva única y absoluta desde la cual lo diverso se convierte en universo.

*

52. Es cierto que este poemario no había visto la luz cuando Alicia Jurado publicó la observación citada anteriormente; sin embargo, *Fervor de Buenos Aires*, “El truco” e “Inscripción en cualquier sepulcro” constituían ya refutaciones del tiempo.

53. MERCEDES BLANCO ha dedicado un brillante artículo a “El otro, el mismo. La rima y los sonetos gemelos en la obra de Borges”, en *Borges en Bruselas*, *cit.*, pp. 91-111.

54. Para un análisis detallado del trasfondo filosófico del poema, léase JAMES E. HOLLOWAY, “Everness: Una Clave para el Mundo Borgiano”, *Revista Iberoamericana*, “40 Inquisiciones sobre Borges”, *cit.*, pp. 627-636.

55. La afirmación de una eternidad con Dios y con Arquetipos contrasta, en efecto, con la “pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos” que se insinuaba en “Sentirse en muerte” (I, p. 365).

56. Según Gertel, semejante oxímoron, conceptual, define la “imagen metafísica”: “una clase de imagen dinámica que en su más lograda expresión muestra la acción del pensamiento y de la imaginación como unificadora de dos términos distantes, aparentemente incompatibles” (ZUNILDA GERTEL, “La Imagen Metafísica en la Poesía de Borges”, *Revista Iberoamericana*, “40 Inquisiciones sobre Borges”, *cit.*, p. 435).

Las conclusiones de un artículo como éste no pueden sino ser abiertas y provisionales. En la base del pensar de Borges hemos encontrado una postura literaria radical – a la vez modo de ver y de pensar – que le corresponde a un hombre embebido de literatura, pero que también se fundamenta en supuestos filosóficos. La reivindicada dignidad epistemológica y ontológica de la literatura, en el marco de una “fantástica trascendental” de la que participaría toda actividad gnoseológica, identifica la actividad literaria con un pensar que, con una libertad extraordinaria, puede desarrollarse tanto en el plano intelectual como en el poético. Gracias a las dotes excepcionales del autor, dicho pensar culmina en las dos vertientes que genialmente convergen en los textos. Por una parte asistimos a un razonar que se distingue por el poder de sugerencia de sus temas y planteamientos (heterodoxos y paradójicos) y sobre todo por la originalidad del tratamiento: discusión deliberadamente asistemática y no concluyente, tan comprometida como descreída (donde coexisten el humor y la ironía polémicos con la autoironía), con un enfoque perspectivista (afirmación y refutación imparciales de la tesis y de la antítesis en un mismo libro, capítulo o texto) o mediante un desarrollo lógico *ad absurdum* (hasta llegar a desembocar en lo fantástico, renovando este género). Por otra parte, el pensar poético se define como la meditación de una imagen que representa de alguna forma lo que no se deja representar, desempeñando un papel heurístico, o bien como la ensoñación y la plasmación “inspiradas”, en el marco del cuento, en elementos “esenciales” –situaciones, intrigas, motivos, metáforas, símbolos– transmitidos por la tradición. Racional o poético, el pensar se asume como ejercicio, a la vez confiado y desconfiado pero moralmente ineludible, de las funciones cognitivas y como estimulación de las mismas en el lector. Está aún profundamente abierto a la afectividad, en especial a los deseos de unidad y sentido que condicionan la estructuración semántica de los textos a todos los niveles, consiguiendo de esta forma –algo mágica y supersticiosa– una satisfacción simbólica. Semejante mezcla, lúcida, de racionalismo e irracionalismo no es, desde luego, el aspecto menos interesante del pensar borgesiano, y literario en general.

ROBIN LEFERE
Université Libre de Bruxelles

ÍNDICE

PENSAMIENTO Y LITERATURA HISPÁNICA

ENSAYOS

- PABLO JAURALDE POU, Lectura, crítica y edición actual de los clásicos: problemas ideológicos 13
- ARMANDO PEGO, Sobre tratados españoles de meditación (La oración en la encrucijada del Humanismo) 27
- ALFREDO HERMENEGILDO, Intereses políticos y concepto de poder en el teatro español del siglo XVI 41
- DEMETRIO CASTRO ALFÍN, Sobre la idea de decadencia en el pensamiento español del Barroco 57
- PAOLO CHERCHI, I *Problemas naturali* di Juan de Zabaleta e i *Problemata* di Alessandro di Afrodisia 73
- ALBERTO GIL NOVALES, La respuesta española a Romain Rolland a raíz de la Primera guerra mundial 83
- GONZALO NAVAJAS, Ortega y Gasset y la nueva Europa 99
- FRANCISCO LARUBIA-PRADO, La articulación del pensamiento orgánico de Unamuno en *El espejo de la muerte* 109
- JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA, La atmósfera espiritual de *Ciertos Cuentos*, de Max Aub 119

*

- ALESSANDRA RICCIO, Hibridez y descolonización en *Nuestra América* de José Martí 131
- BLAS MATAMORO, América y España en el 98: miradas recíprocas 141
- HUGO E. BIAGINI, La reforma universitaria entre España e Iberoamérica 151
- RICHARD A. CARDWELL, *Solitary/Solitaire*: Horacio Quiroga's (de)coded decadence 177
- CARMEN RUIZ BARRIONUEVO, Cultura popular y nación en la vanguardia cubana: Jorge Mañach y Juan Marinello 187
- ALDO CAROTENUTO, Il labirinto infernale di Jorge Luis Borges 195
- ROBIN LEFERE, Acerca del pensar literario: el caso de Borges 201
- ZULEMA MORET, Los cuerpos del *Proceso*. Una lectura de la narrativa escrita por mujeres durante las dictaduras del Cono Sur (1973-1985) 217

NOTAS Y DOCUMENTOS

- STELIO CRO, Entrevista con Jorge Luis Borges 233
- EDUARDO TIJERAS, *Patente de Cosario*. Curiosidades y miserias menores en el ámbito de la literatura hispánica 239

BIBLIOGRAFÍA

- MARÍA MARSÁ, Bibliografía. Pensamiento y literatura española (1975-2000) 249