

Literart
USA - Colombia

Poética de la brevedad

José O. Alvarez, Ph.D.

Literart 2006

© Literart 2005

© Literart 2006

Está permitida la reproducción parcial de este libro previa autorización escrita del autor.

literatura@literart.com

United Status Copyright Office

TX6-385-528

Segunda edición, 2006

In Memoriam

Florence Yudin, Ph.D.
(1937-2006)

Indice

Introducción	9	
Capítulo I.	La metonimia panteísta	13
	1. Antecedentes de la visión panteísta	17
	2. La cosmovisión borgesiana	23
Capítulo II.	Borges y la epifanía moderna	41
	1. La epifanía moderna	44
	2. La epifanía borgesiana	49
Capítulo III.	El problema del lenguaje	53
	1. En pos de la palabra	58
	2. El milagro secreto de la letra	61
	3. El estilo de Borges	63
Capítulo IV.	Poética de la brevedad	69
	1. El barroquismo primíparo	69
	2. El sendero de los cuentos	73
	3. El cuestionamiento a la novela	75
	4. La vastedad de lo breve	84
	5. La relación amor/rechazo hacia Joyce	89
	6. La poética de la brevedad	90
Capítulo V.	La estética del silencio	97
	1. El jardín de senderos rizomáticos	101
	2. El enigma de la sombra	105
	3. El reinado del silencio	111
Conclusión		117
Notas		121
Bibliografía		135

Introducción

Este trabajo trata de descifrar la poética de la brevedad en un autor que se acogió a ella como resultado de su visión totalizante del mundo.

Jorge Luis Borges asimiló todos sus temas a una unidad epifánica en el que el todo y las partes se conectan, siendo estas partes momentos destellantes que el lenguaje no alcanza a descifrar. Consciente de ello, Borges utiliza un estilo lacónico que lo lleva en último término a dejar vacíos que el lector¹ debe desentrañar y enriquecer de acuerdo a su capacidad intelectual.

El trabajo se divide en cinco partes que contemplan: la visión panteísta, los momentos epifánicos, el problema del lenguaje y el estilo borgesiano, para desembocar en una estética del silencio que elogia las sombras y el misterio propias de su poética de la brevedad.

En el capítulo primero se hace un recuento de la metonimia panteísta borgesiana que unifica todos sus escritos. Esta metonimia panteísta subraya el significado de lo mínimo para expresar lo infinito. Si en la metonimia el todo y las partes sugieren una sola cosa interconectada, entonces un instante puede ser eterno y un punto, como el de las supercuerdas o como el Aleph borgesiano, contener el universo. Audazmente Borges lo sugiere a través de un heresiarca de Tlön quien concibe que “hay un solo sujeto, y ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo” (OC I 439).² Esta oximorónica identidad de contrarios planteada por muchos pensadores Borges la presenta con una novedosa cara conjetural, con esa habilidad propia de utilizar el legado anterior para desvelar el misterio que esconde el universo por microscópico o macroscópico que sea.

Según esto, la síntesis de la complicada vida humana se puede fusionar en un evento singular, a veces trivial, que muestra la totalidad y que conecta todo a las fuentes primarias en un *reductio ad absurdum* donde para desentrañar cualquier objeto del universo es necesario detenerse en su historia pasada, presente y venidera. Borges sospecha que cualquier hecho por humilde y nimio que sea contiene en sí la historia universal con toda su infinita concatenación de causas y efectos³ porque tanto en el todo como en la parte está implicado el universo entero.

Si el universo entero se encuentra en cada cosa por nimia que sea, la dificultad está en describirla en las mismas dimensiones: con lo mínimo.

Quizá los dioses no le negaron el hallazgo de esa imagen en el Aleph. Borges ve en lo mínimo lo máximo porque reconoce el razonamiento de John Stuart Mill, de que todos los momentos del cosmos están interconectados y se asemejan uno del otro. Por lo tanto, no es necesario afanarse en pretender abarcar la totalidad porque “a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un *solo instante* para saber la historia del universo, pasada y venidera” (OC I 650-651).

El capítulo segundo se desprende del primero en el sentido de que ese instante resplandeciente representa un momento especial. Los griegos definieron esos instantes como epifanías. La religión las tomó también y las identificó con el momento de la transubstanciación. En la época moderna Joyce las emparentó a las súbitas manifestaciones espirituales, aunque las despojó del carácter religioso. Virginia Woolf identificó esos destellos de conciencia absoluta con los momentos del Ser.⁴ Ezra Pound, en sus *Cantos* planteó que todas las edades son contemporáneas. En Einstein, el tiempo contenía todos los tiempos en cada instante. En Borges, “cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (OC I 158). Toda la obra de Borges persigue la finalidad de capturar ese momento aunque reconozca lo infructuoso de su labor. No le interesaba toda la tediosa vida de los días de un hombre, sino las noches plagadas de misterio y de ellas ese instante de intensa vida donde la diacronía se sincroniza.

El tercer capítulo desentraña el estilo de Borges que nace del deseo de capturar esos momentos epifánicos. Borges utilizó un estilo peculiar con figuras retóricas que permitían decir lo máximo con lo mínimo como el oximoron, la sinécdoque,⁵ la hipálage, la anáfora, la sinestesia, la sinécdoque, la parodia⁶ y la sátira.⁷ Estas figuras retóricas, que muchos poetas cuestionan, Borges las valoriza. El adjetivo, por ejemplo, es el elemento más activo de la prosa borgesiana porque lo utiliza en su doble función “significativa” y “expresiva”. Varios estudiosos han detectado que hasta el sustantivo real y nominal, es absorbido por esa concepción enigmática adjetival: oscuro, secreto, enigmático, caótico, ilusorio, vacío, infinito, vertiginoso. A veces llega al extremo de adjetivarlos (“pánica llanura”) y cuando lo utiliza, éste tiene una áurea de misterio como: Oscuridad, tinieblas, sombra, fluctuación, sueños, ilusión, conjetura, espejo, vértigo, caos, laberinto.

Su estilo también se acoge a las sombras y el misterio que cultivan autores como Stevenson, Kipling, James, Conrad, Chesterton y Hawthorne. Algunos de ellos trabajaron el género detectivesco⁸ que Borges valoró pues permite dejar en ciernes o conscientemente manipular los vacíos en la narración. Le interesan esos autores porque con un simple

trazo dan una visión ambigua que está evidentemente relacionada con su deseo de sugerir, de provocar o retar su imaginación y alcanzar, por todos los medios, su contribución creadora.

En el capítulo cuarto se estudia uno de los problemas que más inquietaron a Borges: el problema del lenguaje. Al recapitular sobre sí mismo, Borges ve que los pecados que acompañan a casi todo escritor están presentes al principio cuando el barroco hace estragos. Son los años y el trabajo laborioso el que permite que al cabo de los mismos se pueda lograr la modesta y secreta complejidad (OC 858).

Borges tiene sus reservas frente a autores que agotan las posibilidades literarias con sus cacofónicos mamotretos que considera “meras supersticiones visuales” (OC I 513). Borges plantea que esos “fárragos” se pueden condensar oralmente en cinco minutos para evitar esa demora que el novelista expone en más de trescientas páginas (OC 429). Como ejemplo de esta exuberancia toma a Flaubert, Galdós y Joyce, a quienes cuestiona. Los que alimentan la palabrería tienen que apoyarse en la novela de la cual Borges presentía que, como el verso épico, era una forma condenada al fracaso.

Por eso cuestiona el realismo por su acumulación excesiva de datos inútiles que ahogan el raciocinio como lo deja entrever en “Funes el memorioso”.⁹ La “morosa novela de caracteres” al pretender dar una visión objetiva de las cosas hilvana motivos a granel que pretenden reflejar la realidad en forma auténtica pero coartan la imaginación. Borges valora la narración corta que paradójicamente muestra una totalidad ya que permite que el lector la complementa con las experiencias de su vida. Este aporte libera al autor de las estructuradas verdades que imponen los detalles onerosos mientras lo devuelve al mito, a la orgía, al caos, a la creación.

En ese camino de regreso Borges al mito va en pos de la palabra justa, la que cincela como un escultor, dejando vacíos a lo Henry Moore. Admirador de Stevenson aplicaba su consejo de que el único arte estaba en omitir, o el de Cervantes quien deseaba ser recordado no por lo que había escrito sino por lo que había dejado de escribir, permitiendo que el silencio que se leyera en su obra retumbara en la conciencia del lector.

En el capítulo quinto se retoma esta estética del silencio que Borges elogia en una especie de *Carpe Noctem* como la llama Yudín o como lo concibe Steiner, para quien lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra. Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato desde donde se puede captar esa epifanía. Borges dice que Shakespeare, “insuperado maestro de las palabras, las desdeñaba” (OC 1066). Sabía

perfectamente que las palabras imponen fronteras realistas con su nominalización.

A Borges le parecía aventurado pensar que la combinación de letras y de palabras reflejara al universo. De ahí su duda frente al lenguaje (OC 259), que uno de sus personajes encarnado en el enciclopédico “Funes, el memorioso”, representa a cabalidad. La posesión de un lenguaje inconmesurable empobrecía el pensamiento de Funes (OC I 485). Por haber ido en pos de la palabra Borges vislumbró la existencia de otras dimensiones que la palabra niega. En su marcha hasta el umbral de lo inexpresable, “su ficción explora la reserva significativa” que nace del trabajo con ella (Goloboff 68). Este arte de omitir se asemeja a lo sugerido por Wittgenstein,¹⁰ quien planteaba el reinado del silencio (Steiner 120).

La poética de la brevedad en Borges se carga de alusión con lo que omite. Borges nos hace vislumbrar que aunque queden palabras desgastadas, al final el triunfo es del olvido,¹¹ de las cenizas, del polvo de la nada. Amante de las letras, como somos los que nos acercamos a estos laberintos, y como lo es el protagonista de “El inmortal”, que representa a todos los seres, tal vez lo único que quede será el destello epifánico de ese instante vital que palpita en medio de la engullidora e infinita vacuidad de la nada.

La metonimia panteísta

Subrayar el significado de las partes mínimas, ya que con ellas es posible reconstruir la totalidad, aunque muchas partes esenciales estén extraviadas, es la metonimia panteísta que unifica la mayoría de los escritos de Jorge Luis Borges.

Esta metonimia panteísta de la idea del universo como sueño o libro de Dios nos conduce a uno de los temas centrales tan fecundos en la narrativa de Borges. Si en la metonimia el todo y las partes (que son entidades diferentes) se pueden ver como una sola cosa, entonces una cosa puede representar muchas cosas, hasta el anverso de lo que pretende ser.

Es por eso que atreverse a entrar en el laborioso y vasto laberinto borgesiano para tratar de desentrañar su apabullante visión cósmica es una empresa descomunal. No hay ruedas sueltas en su universo, todo está interconectado en un rizoma¹² polidireccional que cuestiona las jerarquías¹³ y se abre al infinito.

Cada vez se hace más difícil que alguien llegue a dominar el entendimiento completo de Jorge Luis Borges porque la exégesis de su obra crece a pasos agigantados. Esa dificultad que anotan casi todos sus críticos y estudiosos se debe a que su pensamiento forma órbitas que giran sobre otras órbitas, que a su vez giran sobre otras apuntando hacia una pretensión irrealizable que Nudelstejer resume así: “escribir la biografía del infinito” (10).

Precisamente para escribir esa biografía imperecedera, Borges conjuga al mismo tiempo el pasado, el presente y el porvenir. Su cultivada ambigüedad hace parecer que Borges no sólo ha recorrido la biblioteca total consultando todos los libros escritos, sino que como lo sugiere *Del Río*, “vislumbra aún a aquellos que no se han escrito todavía” (59).¹⁴ Posiblemente estos libros nunca se escribirán pero el lector los puede vislumbrar o consultar ya que están escritos desde la eternidad pues cada cosa la conserva y la repite *ad infinitum* (OC I 115). Borges lo vislumbra al plantear que más temprano que tarde todas las cosas volverán a su estado primario (OC I 550).

Diez años después de la muerte de Borges, la escritora norteamericana Susan Sontag le dirigió una carta que recogió en el libro de ensayos *Where the Stress Fall*, donde plantea que está consciente de

que este autor vive en el tiempo porque las ordinarias ideas del pasado, del presente y del futuro quedaban sin sentido frente a su abrumadora visión totalizante. Recuerda Sontag que Borges le gustaba insistir en que cada momento del tiempo contenía el pasado y el futuro retomando de poetas aquello de que “the present is the instant in which the future crumbles into the past” (111), donde la sincronía se incroniza.

A Borges le llamó poderosamente la atención la cita de Bioy Casares sobre los abominables espejos que repiten como la cópula el número de los hombres. Dicha frase le sirve de subterfugio para formular todo un planeta, todo un país y toda una enciclopedia. Nancy B. Mandlove refiere que los espejos forman la metáfora de Borges porque con ello quiere significar que la naturaleza humana se repite sin fin a sí misma y que aún en lo más remoto y recóndito “a single character exists in both the past and the future” (cit. en Bloom 173).

Borges en la eternidad se ha resignado a ser el que es, como lo hizo al final de sus años cuando conscientemente asumió a cabalidad su papel de Borges, es decir, reunió en su presente a todos los escritores del pasado y del futuro. Al igual que “los pocos sabios que en el mundo han sido”, terminó también en el silencio como lo prefigura en algunos de sus personajes como Almutásim, Tzinacan en “La escritura de Dios, Alguien de “El inmortal” o él mismo en “El Aleph”.

Borges pudo asumir ese papel de escritor de todos los escritores porque se empleó en el lenguaje (“se pudrió de literatura”), y pudo detectar, como señala Gutiérrez Girardot, que el lenguaje representativo capaz de señalar e insinuar las secretas e ilimitadas apariencias del universo no es el lenguaje común y corriente desgastado sino que es el lenguaje de la metáfora (58). Por consiguiente toda escritura no hace sino repetirlas hasta la saciedad como lo hace en “Las ruinas circulares” donde retoma una leyenda tradicional y “la reinterpreta de una manera distinta, modificando y aun ampliando sus metáforas” (Abeyta 76). Como señala Alazraki, igual sucede con “La Biblioteca de Babel”, donde Borges describe “una Biblioteca que no es sino una metáfora del universo”, un inútil esfuerzo “para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano”, una parábola hexagonal de “la imposibilidad humana de penetrar el orden del universo”, en fin, “una metáfora del indescifrable laberinto de los dioses” (*Prosa*, 368).

Las verdaderas metáforas, aquellas que han sido pulidas como los cantos de los ríos, existen desde siempre ligadas a la totalidad y siguen vigentes a la espera de ser descubiertas. Lo que plantea Borges es que su novedad está en el modo como se indiquen o se insinúen, lo cual las hace ilimitadas. Gutiérrez Girardot señala que cuando Mallarmé escribía que “tout, au monde, existe pour aboutir à un livre” (378), indicaba con ello

que ese libro era la verdad del universo y representaba su logos, su letra o su luz sobre el cual está dirigido el esfuerzo de la conciencia humana. Una idea como éstas, no deja de ser una simple metáfora para el sentido común. La verdad no está depositada en el logos o en la apariencia, sino en la realidad y en lo que contiene toda su vastedad. En este sentido se emparenta con la recurrente idea borgesiana de que la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas, que aunque remotas en el tiempo y en el espacio conforman una sola historia cuyo solo protagonista es eterno y este protagonista, ya sea presente o ausente, es todos como en “El etnógrafo”, donde “son miles, visibles e invisibles, vivos o muertos” (OC II 367). Dichas metáforas aunque parciales representan el todo.

“En la búsqueda de Averroes” un poeta expresa la opinión de que las viejas metáforas tienden a gastarse, a volverse lugares comunes y a perder todo el sentido. A la necesidad que propone McMurray de buscar nuevas metáforas (33), Borges observa que éstas hay que vestir las con ropaje nuevo porque son contadas las que verdaderamente existen. Más adelante McMurray reconoce que un verdadero poeta es menos un inventor que un descubridor y llega a la conclusión que la poesía es el arte de descubrir metáforas que tanto mueven a un ser como a todos los seres (33).

En “Evaristo Carriego”, al hablar de “Las misas herejes”, Borges dice que ya no queda ni siquiera un versificador por novato que sea “que no acometa una definición de la noche, de la tempestad, del apetito carnal, de la luna” (OC I 121), hechos que no es necesario volver a definir en metáforas porque ya están completamente determinados. Por eso la literatura en última instancia no es invención, sino descubrimiento. La tarea está en descubrir lo que esconde el caos que al repetirse se convierte en orden cósmico que según Irby revela la secreta unidad de todas las cosas y de todos los seres (63). Es la razón que lleva a Jorge Luis Borges a insistir en varios de sus escritos en que la originalidad en la ficción ya no es posible y por eso se conforma con presentar resúmenes de los mismos o con repetir palabra por palabra obras consagradas para desvelarnos la ambigüedad que esconden. Todo lo que los escritores tenían que decir ya se ha dicho, por consiguiente todo lo que se diga no es sino la paráfrasis de lecturas o escrituras previas.

Alazraki al cuestionarse sobre ese hilo conductor de la narrativa borgesiana veía una unidad, “unidad que, en última instancia, dibuja el rostro de su creador” (*Prosa*, 141). Borges insinúa en “La escritura de Dios” la fuente de esa unidad al confesar que “quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca” (OC I 597). En esa búsqueda socrática Borges trata de ordenar ese caos impenetrable bebiendo de las fuentes de otros cuyas concepciones le despiertan el asombro, no por la supuesta verdad que encierran, sino porque insinúan

que nuestra realidad bien puede ser el sueño de Alguien. Posiblemente entonces nuestro destino se reduzca sólo a palabras ya escritas en el libro de una Voluntad suprema. Al declarar que todo puede ser todo o una moneda el universo; al negar el tiempo; al ver en todas las cosas un resumen del universo; al definir los capítulos de la historia como concéntricas repeticiones de un círculo que retorna infinitamente y se conecta rizomáticamente de modo polidireccional, Borges “crea un sistema de oposiciones cuyo objeto sería demostrar el absoluto relativismo de todas las cosas” (Alazraki, *Prosa* 141).

Aunque Borges no fue un hombre de acción, sin embargo, quiso suplir esta carencia con su acción literaria. Así lo ve McMurray, como un escritor que busca la inmortalidad a través del plagio. Su unión panteísta con Homero a quien confunde con un perro en el cuento “El inmortal” (86) lo convierte en una especie de divinidad literaria que nos trae a la memoria Sócrates, Tiresias, Shakespeare, Cervantes, para iluminar lo filosófico y lo literario en sus cuentos.

Esta unión panteísta la ve uno de sus primeros críticos, James Irby, quien señala que esas palabras que son reiterativas a través de su obra como “universo”, “unánime”, además de su connotación peculiar, subrayan la unidad de todas las cosas, de “the world as a uni-verse” (Christ 33). Es por eso que posiblemente cuando sintonizamos con el mundo, con el Uno, se alcanza la verdadera felicidad, de acuerdo con Plotinus. En este momento epifánico, el yo se eleva a momentos de éxtasis. Es cuando el uno se une con el todo, el estado de conocimiento se ilumina y todo se comprende porque poseemos la divinidad (Tigges 235). Esos momentos se dan al combinar lo general y vasto con lo particular y preciso (como el patio, el gesto de una mano, la sombra de un pájaro que raya el suelo, las barajas, etc.), en una simple frase, que puede pasar desapercibida para nosotros pero que descubre que esa vaguedad y falta de notoriedad tiene un significado profundo, es una metáfora del universo.

Los símbolos que utiliza no los toma de las ideas convertidas en resabios o verdades inamovibles. A veces omite esos símbolos por obvios para evitar la redundancia. Por eso cultiva la brevedad porque siempre tiene presente que no quiere contaminar más el universo con literatura. Siguiendo a Lafforgue, a Borges le interesan los temas que se repiten, las diversas “entonaciones de las mismas metáforas” (154). Dichas metáforas generales o particulares niegan y afirman a la vez esa supuesta realidad de una literatura imperecedera ya que según su nihilismo “esta eternidad está contaminada de irrealidad: existe únicamente como literatura” (154), lo que hace superflua cualquier aproximación exhaustiva.

Es esa búsqueda de la generalidad en la particularidad y viceversa la que hace desembocar a Borges en el cultivo de temas metafísicos siguiendo la connotación griega.¹⁵ Tal como lo plantea McMurray en el prólogo del libro *Jorge Luis Borges*, este autor realizó innovaciones estilísticas que inspiraron a toda una generación de escritores que los impulsó a bucear en la realidad “with far greater concern for universal and esthetic values than their predecessors.” Esta búsqueda hizo superar ese localismo latente en nuestra literatura que la lanzó con fuerza impresionante al escenario mundial de las letras. Escritores de la talla de un Cortázar, Fuentes,¹⁶ o de un Nóbel como García Márquez, reconocen esa deuda con el autor argentino.

Harold Bloom plantea que la exactitud entre la forma y el significado en muchos de sus escritos, como “La forma de la espada”, “La escritura de Dios”, y otros cuentos, produce lo que podría llamarse “the Borgesian paradigmatic structure of consciousness” (46). Según Bloom, cada cosa, cada palabra que Borges coloca en sus cuentos tiene una relación indisoluble con la historia total y viceversa. En última instancia, ésta es una relación metonímica. Por eso, Ronald J. Christ dice que la eterna ciudad de los inmortales “is the symbolic center of Borges’ universe, and from it emanates all the anxiety undermining that world” (cit. en Bloom 57).

De acuerdo con Ana María Barrenechea, Borges se esfuerza por mostrar un hombre que no tiene ligaduras con el tiempo ni con el espacio al concentrar en un punto, en un momento, en una letra, en un signo, la totalidad, tal como lo plantean las teorías del Big Bang o de las supercuerdas. La enumeración de objetos que el mismo Borges critica al llamarla catálogos inservibles, paradójicamente contradice ese deseo de concentrar lo vasto en ese punto para demostrar “the coexistence of plurality in unity and the diversification of unity in plurality” (*Laberinth* 86).

1. Antecedentes de la visión panteísta

Antes de entrar a presentar a los pensadores occidentales que se han preocupado de la visión panteísta conviene ver esta visión en sociedades un poco alejadas a nuestra óptica que ya tenían y siguen teniendo esa concepción abarcante.

De acuerdo a Paul Harrison, en su libro *The Elements of Pantheism*, ya los Upanishads, primeras exploraciones filosóficas del hinduismo alrededor del 600 antes de Cristo, describen una unidad cósmica en los niveles mentales y físicos que enlaza a todo lo que nos rodea (14). En los textos esotéricos de la primera parte del “Upanishad”, incluidos en la

Literatura Védica, se desprende que el Universo existe gracias a una conciencia general que todo lo anima

En el comienzo Aditya, el Sol, era inexistente. Se hizo existente y creció. Se convirtió en un huevo, permaneció en reposo durante un año. El huevo se quebró y se abrió. Las dos mitades eran, la una de plata, la otra de oro. La de plata se convirtió en la Tierra; la de oro, en el Cielo. La gruesa membrana de la clara, en las montañas; la delgada membrana de la yema, en la niebla y las nubes; las pequeñas venas, en los ríos, en el fluido del mar. (Nieto 15)

El “Himno a Atón” es un poema en el cual el faraón egipcio Amenofis IV (Ajnaton) –reformador social y religioso– habla, quizá por primera vez en la historia, de un dios único, Atón: El Dios del Sol, en el Siglo XIV antes de Cristo: “Tú eres Rá y lo tienes todo cautivo, encadenado a tu amor” (Nieto 13).

Los Fulani, originarios de Malí, en Africa Occidental, tienen una visión mítica que se funde con la teoría filosófica de los cuatro elementos que constituyen el mundo:

En el comienzo había una inmensa gota de leche. Entonces Dundari vino y creó la piedra. Luego la piedra creó el hierro; y el hierro creó el fuego; y el fuego creó el agua; y el agua creó el aire. Entonces Dundari descendió por Segunda vez y tomó los cinco elementos y con ellos modeló al hombre. (Nieto 39)

Murria Stein en su nota sobre “The Dream of Wholeness”, hace un recuento de esa búsqueda de la totalidad que nos devuelve a la visión panteísta que estamos comentando. Stein destaca la visión de Ezequiel que Borges toma al pie de la letra, de las cuatro criaturas “each with four faces and represented by a wheel within a wheel” (Ezequiel 1); el símbolo chino de la religión taoísta del Yin–Yang entrelazados en un círculo; las imágenes gnósticas de Adán como hombre y Dios, como madre y padre a la vez; los dibujos de Leonardo del hombre desnudo dentro de un círculo;¹⁷ las mandalas tibetanas y la representación poética del retorno de Zaratustra con sus nuevas doctrinas del hombre superior (Rice 33).

En la civilización occidental otros panteístas que Borges tuvo en cuenta, fueron los presocráticos. Tales de Mileto, creía que el universo tenía un alma llena de divinidades. Su contemporáneo Anaximandro

pensaba que todas las cosas estaban hechas con una sustancia infinita llamada *apeiron* (Harrison 19).

Harrison relaciona que la más clara expresión del temprano panteísmo proviene de Heráclito de Efeso (tan caro a Borges). Además del río heracletiano, éste filósofo es conocido por sus doctrinas sobre el fuego¹⁸ como la sustancia básica y que todo se encuentra en proceso de cambio interminable (19). Marco Aurelio, el estoico filósofo romano, vió el universo como un ser viviente con sustancia y espíritu. Para él, todo estaba conectado a lo sagrado (21). Lucrecio creía que el universo era infinito en todas las direcciones y habitado como nuestro propio mundo (22). Plotino enseñaba que el universo es un ser singular que abarca todas las cosas que lo contengan con un alma singular que permea todas sus partes (23). En la mística Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza se razona que “el universo es una emanación de la Unidad, y regresará a la Unidad” (OC II 66). En el Antiguo Testamento, de acuerdo con Isaías 6:3 y con Jeremías 23:24, Dios llena toda la tierra con su presencia (25). Los rabinos del Talmud desarrollaron la idea de la presencia de Dios similar al alma humana que llena el cuerpo (25). En la cábala, los escritores cabalísticos no ven a Dios y la creación como dos entes separados. Hay algo que los unifica, que ellos llaman *Ein Sof*, o el inabarcable infinito (25). El islamismo expresa la posibilidad de la mística unión con Alá (26). En el Nuevo Testamento se encuentra planteada la visión panteísta cristiana. En el apócrifo evangelio según San Mateo, Jesús dice: “El reino está dentro y fuera de ti [...] Clava un pedazo de madera y allí estoy. Levanta una piedra y allí me encontrarás” (cit. en Harrison 27–28). Para el apóstol San Pablo, quien descubrió su verdadero llamado al caer derribado por un rayo de su caballo, el espíritu de Dios está en cada uno de nosotros (28).

Ya más tarde, en su manifiesto, David de Dinant escribió que “hay solamente una sustancia, no solo para todos los cuerpos, sino para todas las almas, y esa sustancia no es más que Dios mismo” (cit. en Harrison 28). El teólogo de la orden dominica, Meister Eckhart (1260–1327) fue quizás el más panteísta de todos los místicos cristianos, a tal punto que le costó la vida. Eckhart enseñó que todas las cosas estaban contenidas en Dios quien era el ser en lo más profundo de cada uno de los seres (28).

Giordano Bruno (1548–1600), otro que tuvo que pagar con su vida su coraje intelectual, creía que el universo era infinito y que contenía infinitos mundos como el nuestro. Para Bruno, el universo era Dios y Dios era el universo (29). Borges toma el concepto que la divinidad está en cada uno de nosotros más allá de lo que cada uno pueda estar en sí mismo (OC II 15).

El pensador a quien se le acredita haber acuñado la palabra “panteísmo”¹⁹ fue el escritor irlandés John Toland (1670–1721). Según el credo panteísta de Toland, todas las cosas en el mundo son una sola cosa y esa sola cosa es todas las cosas: “What is all in all things is God, and God is eternal, has not been created, and will never die” (cit. en Harrison 31).

Entre los escritores, sobresale Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) quien fue poderosamente influenciado por Bruno y Spinoza. De estudiante escribió que todo lo que existe necesariamente pertenece a Dios porque Dios es el único Ser cuya existencia incluye todas las cosas (32).

William Blake (1757–1827), otro escritor admirado por Borges, pensó por algún tiempo en su vida que Dios actúa a través de las cosas existentes y de los hombres (33).

Samuel Taylor Coleridge (1770–1850), poetapreciado por Borges, habló de un

eternal language, which thy God
utters, who from eternity doth teach
Himself in all,
and all things in himself (cit. en Harrison 33).

De todos es conocida igualmente la admiración que Borges profesaba por Walt Whitman (1819–1892), quien fue un panteísta como lo demuestran los fragmentos de los siguientes poemas:

... todo cuanto es mío también es tuyo,
Porque no hay un átomo de mi cuerpo
que no te pertenezca. (Whitman 35)

Esta es la hierba que crece
donde hay tierra y hay agua,
Este es el aire común
que baña el planeta. (Whitman 59)

Sé que el espíritu de Dios es hermano mío,
Y que todos los hombres que han nacido
son mis hermanos. (Whitman 40)
¡Durante tanto tiempo nos engañaron!
Transmutados ahora, nos apresuramos a huir
como huye la Naturaleza ...

Nos convertimos en planetas,
en troncos, en follaje, raíces y cortezas.
Estamos asentados en la tierra,
somos peñascos,
Somos encinas, crecemos juntos
en los claros del bosque ..”
(Whitman 21)

Siento que en mi ser
se incorporan el génesis,
el carbón, el musgo de largos filamentos,
las frutas, los granos,
las raíces comestibles,
Y que estoy hecho de cuadrúpedos
y de pájaros,
Y que puedo recuperar
cuanto he dejado atrás.
(Whitman 81)

Escucho y veo a Dios en cada cosa
pero no lo comprendo en lo más mínimo.
(Whitman 123)

Ya no recibirás de segunda mano
o tercera mano las cosas,
ni mirarás por los ojos de los muertos,
ni te alimentarás de los espectros
de los libros.
Tampoco mirarás por mis ojos,
ni aceptarás lo que te digo
Oirás lo que te llega de todos lados
y lo tamizarás. (Whitman 37)
(La crisálida y la huevo se dan su lugar,
Los radiantes soles que veo y los oscuros
soles que no veo se dan su lugar,
Lo palpable se da su lugar
y también lo impalpable. (Whitman 59)

Ralph Waldo Emerson (1803–1882), en su ensayo sobre la naturaleza
respira un poderoso panteísmo:

Standing on the bare ground – my head bathed by the
blithe air and uplifted into infinite space – all mean

egotism vanishes. I become transparent eye-ball; I am nothing! I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God. (cit. en Harrison 34)

El gran científico del siglo XX, Albert Einstein (1879–1955) tenía asimismo una visión panteísta del universo. Para Einstein, Dios era el orden y armonía en la cual descansa el universo y por esta razón, la ciencia era un reto religioso (Harrison 37).

En la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* varios autores exponen su punto de vista sobre el panteísmo. Para Owen “Dios es cada cosa y cada cosa es Dios [...], el mundo es idéntico a Dios o de alguna manera la propia expresión de su naturaleza” (74). MacIntyre deduce que “todo lo que existe constituye una unidad que es divina” (cit. en Harrison 34). El mismo Owen da una definición más específica según la cual el panteísmo significa la creencia de que cada entidad existente es un solo Ser, y que todas las otras formas de realidad o son modos o apariencias de él o son ese mismo ser (cit. en Harrison 65).

Borges de una u otra forma confiesa su deuda con todos esos autores cuya síntesis de su panteísmo se ha presentado superficialmente. Pero es Baruch Spinoza (1632–1674) quien parece señalar un marcado derrotero no sólo a Borges sino a toda la corriente del panteísmo moderno. Para Spinoza, todas las cosas individuales no eran sino formas diferentes en las cuales se manifestaba el carácter de Dios (30). El pensamiento de Spinoza se centra en esta noción de unidad pues “his life was one of atonement or at-one-moment” (cit. en Wienpahl 54), forma sintética para desarrollar su noción panteísta. Posiblemente esa tradición hebrea que pesaba sobre sus hombros fue la que lo llevó a experimentar que “God is the experience of unity” (Wienpahl 57). De acuerdo con esta idea, una cosa tiene identidad cuando conserva hoy las mismas cosas que tenía ayer y que tendrá mañana. Spinoza retoma y desarrolla la visión panteísta planteada en su Epístola 21 donde expone una concepción totalmente diferente del Dios y de la naturaleza de los cristianos de su época, que los concebían separadamente. Para Spinoza, Dios era algo inmanente y era la causa de todas las cosas. Este filósofo concluía que, “All is in God; all lives and moves in God” (cit. en Durant 132). Spinoza identificaba a Dios con toda la realidad porque cada cosa forma parte de Dios, todas las cosas son simples aspectos de la divina esencia que se contiene a sí misma en forma libre y soberana (Spinoza 15). Borges retoma las ideas de Spinoza cuando afirma que “todas las cosas quieren persistir en su ser” (OC II 12).

Parecería a primera vista que toda esta relación sobre el panteísmo justificara de cierta forma una visión religiosa ortodoxa. Conviene aclarar

que el mismo Borges en diferentes ocasiones, como lo plantea en “Notas” del libro *Discusión*, tiene otra concepción sobre lo que podría tomarse como una concepción cerrada. Para Borges, los creyentes a ultranza, entre ellos los católicos argentinos, creen en el más allá más por miedo al castigo que por convicción. A éstos no les interesa la religión, mucho menos otras religiones que rechazan y llegan a perseguir: “Conmigo ocurre lo contrario; me interesa y no creo” (OC I 281). “Creyente descreído” como él mismo se denomina, a Borges no le interesa estas concepciones por las supuestas verdades que encierran sino porque despiertan el asombro, uno de los motivos fundamentales que mueven a los tlönianos.

Esta concepción borgesiana tiene una raigambre oximorónica ya que es, al mismo tiempo, religiosa y pagana. La verdadera identidad de algo no la ve desde el punto de vista místico,²⁰ aunque éste no esté ausente, sino desde el punto de vista cognoscitivo. Al igual que muchos pensadores que se alejan de las interpretaciones y verdades consagradas por la religión, Borges parece identificarse, aunque con sentido diferente, cuando se refiere al mundo de las emociones, del arte, de la intuición y de la estética. Por lo tanto ese sentimiento religioso trasciende la misma religiosidad a la que estamos acostumbrados los hispanoamericanos.

Los argumentos de sus cuentos se inspiran en esas conjeturas metafísicas que a través de los años los hombres han acumulado y en esos sistemas teológicos que sustentan muchas religiones. De acuerdo con Alazraki, Borges, desconfía de las supuestas verdades pregonadas por ellas y de su presunta trascendencia divina y las utiliza como materia prima para sus escritos (*Prosa 23*).

2. La cosmovisión borgesiana

La cosmovisión borgesiana está cobijada por esta metonimia panteísta. Casi podría decirse que no hay cuento o escrito que no tenga este tinte del *reductio ad absurdum*,²¹ que en últimas no es sino la demostración de que todas las cosas están interconectadas. Spinoza tanto como Borges, al igual que muchos otros pensadores, recurre constantemente a este método para demostrar lo que quieren demostrar. Aunque parezca una crítica al discurso académico, lo que Borges plantea en la exageración llevada al extremo del *reductio ad absurdum*²² es la conexión que en última instancia lleva a la fuente primaria. Un ejemplo libresco es el que plantea Borges el cual suena un poco al camino emprendido en la academia donde para ir a las fuentes se recurre muchas veces a las ramificaciones y a los estudios sobre otros estudios. Dice Borges:

Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta el infinito.²³ (OC I 469)

Parece que el *reductio ad absurdum* de Spinoza le dio la clave para utilizar este recurso en sus cuentos. Un ejemplo se encuentra en "La busca de Averroes", recogida en *El Aleph*, donde el narrador confiesa que al llegar a la última página se había descubierto a sí mismo ya que para redactar esa narración tuvo que ser ese personaje y para ser ese personaje tuvo que redactar esa narración y así hasta el infinito. Gabriel García Márquez en su libro *Cien años de soledad*, nos lo presenta de esta manera:

Los que querían dormir, no por cansancio sino por nostalgia de los sueños, recurrieron a toda clase de métodos agotadores. Se reunían a conversar sin tregua, a repetirse durante horas y horas los mismos chistes, a complicar hasta los límites de la exasperación el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no había pedido que dijeran que sí, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que no, el narrador decía que no les había pedido que dijeran que no, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando se quedaban callados el narrador decía que no les había pedido que se quedaran callados, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y nadie podía irse, porque el narrador decía que no les había pedido que se fueran, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón y así sucesivamente, en un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras. (44)

Una prolongación al infinito lleva esta clase de conexión. Por eso, mientras el narrador siga cuestionando cualquier acción que se tome, siempre existirá un lazo que la mantenga unida a esa totalidad. Sólo deja de existir como personaje cuando se suma en el silencio, cuando abandone la narración, cuando ya no crea ni en sí mismo (OC I 588).

Esa óptica borgesiana de la totalidad no lo lleva a descuidar ninguno de los elementos en la composición de sus narraciones. Una simple cicatriz que le cruza la cara a uno de sus protagonistas como el de “La forma de la espada”, o la lectura de los periódicos por parte del jefe alemán que espera noticias del espía japonés en “Jardín de senderos que se bifurcan”, el parecido del soñador con el soñado en “Las ruinas circulares”, adquieren profundo significado a medida que se avanza en el cuento, o se ilumina completamente una vez que termina de leerse. Cada parte está íntimamente ligada al todo.

En el prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego, Borges trata de recuperar de las trivialidades ese algo divino que se sospecha que existe y que le reveló a Carriego que “el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaba ahí, en el mero presente” (OC I 158). Esas cosas triviales posiblemente sean el poema como lo confiesa Borges en el poema “El sur” recopilado en *Fervor de Buenos Aires*, esas cosas “que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar” (OC I 19).

En el poema “Amanecer”, también del mismo libro, nos dice que “las ideas / no son eternas como el mármol / sino inmortales como un bosque o un río / (OC I 38), porque todas prefiguran en el presente las imágenes pasadas y futuras. Luego en el poema “Sábados” dice que “en ti está la delicia / como está la crueldad en las espadas” (OC I 46). Borges, cuestionador de realidades absurdas no concebía parcialidades independientes sin relación con el todo. Por eso eran inseparables tanto lo negativo como lo positivo. Una tesis que no tuviera su correspondiente antítesis no cabía en su vasto pensamiento como la propuesta idealista desarrollada en Tlön, donde cada cosa o idea, tenía su complemento o su contrapartida.

Este complemento o contrapartida es metonímica. La colección de ensayos reunidos en *Discusión* al aplicar correctamente la ley de la causalidad como lo refiere en “la poesía gauchesca”, “se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo”, y lógicamente como contrapartida, “el universo necesita del menor de los hechos” (OC I 179). A medida que la noche (la ceguera) avanzaba en Borges, éste se afirmaba más en lo particular y ese acercamiento lo lleva a sospechar que “no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas” (OC I 594). Borges, siguiendo al poeta Tennyson, pero más aún su querido Schopenhauer, especula también que “el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad se da entera en cada sujeto” (OC I 594). Borges va más allá porque lo aplica al lenguaje que es representación de ese mundo, al proponer que “no hay proposición que no

implique el universo entero” (OC I 597). Esa idea en “El idioma analítico de John Wilkins”²⁴ le sirve para plantear que, teóricamente, “no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero” (OC II 86), de tal manera que cada cosa se convierta en un libro abierto como lo prefigura en el cuento autobiográfico “El congreso”.

Si el mundo del lenguaje lo vislumbra, mucho más el mundo de las matemáticas o de la geometría. Recopilador de datos que sustentaran su inconmensurable visión panteísta, tomaba de ellos los datos pertinentes. El pensador Nicolás de Krebs, citado por Borges en “Los avatares de la tortuga”, detectó un polígono con infinitos ángulos y consignó en sus escritos que “una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera” (OC I 254), en fin, una mínima parte que contiene todo.

Al poeta le está reservada la visión panteísta. En “Historia de la eternidad”, Keats, puede pensar que el ruiseñor que lo encanta es aquel mismo que oyó Ruth en los trigales de Belén de Judá; Stevenson erige un solo pájaro que consume los siglos: el ruiseñor devorador del tiempo (OC I 356). Igualmente, el filósofo sensible, puede detectar el panteísmo en sus concepciones. En “Historia de la eternidad”, nuevamente Borges como Nietzsche conciben que “el Eterno Recurso es de las fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente” (OC I 388), por eso se empeñan en desvelarlas.

Ronald J. Christ descubre que el palidecimiento de los fuegos primarios en mustias cenizas es un patrón recurrente en los cuentos de Borges, quien adoptando a su manera el imperecedero eterno retorno,²⁵ ve cómo dicho retorno se va volviendo cada vez más imperceptible, al igual que las últimas hondas de una piedra lanzada en un lago. A medida que se aleja es un pálido reflejo de lo que fue porque se va quedando sin sangre.

Nudlestejer destaca precisamente que en el pensamiento borgesiano persiste una intriga que recorre toda su obra: “el eterno retorno, lo metafísico y el problema del tiempo” (38), no como simples categorías filosóficas sino como preocupaciones conectadas a una totalidad. En la “Doctrina de los ciclos”, el eterno retorno hace que de nuevo nazcamos del vientre maternal “de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble” (OC I 385).

La concepción panteísta recorre la obra borgesiana. Sin embargo, de toda esa profusión de testimonios a Borges le basta copiar uno, el de Marco Aurelio del libro *Reflexiones* que recoge en “Historia de la eternidad”, donde Marco Aurelio, acostumbrado a manejar cifras de hombres las coloca en una sola vida que puede ser vivida tres mil o diez

veces tres mil. Concluye que “[e]l término más largo y el más breve son, pues iguales” (OC I 395), ya que como estoico no le preocupa si la pierde o la gana en todo ese número de años.

En *Ficciones*, también plantea que en algún rincón del planeta o anaquel de esa “Biblioteca de Babel”, “debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*” (OC I 469), llegando a la conclusión de que ese libro es la misma divinidad. En “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges se pregunta sobre la forma en que un libro pueda ser infinito, y conjetura el procedimiento de “un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera con posibilidad de continuar indefinidamente” (OC I 477), similar al “Libro de arena”.

De acuerdo a esta lógica panteísta, todos los actos están entrelazados. Borges, a quien le fascina bajar a los fondos de los desterrados, los criminales, los cobardes, los traidores, para encontrar su humanidad, toma como ejemplo la traición de Judas. Esa traición estaba predestinada para justificar la redención y la sustenta con las palabras del poeta sueco Johan Ludvig Runeberg quien dice que cuando el Verbo hizo el sacrificio de convertirse en carne “pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte” (OC I 515), pero que era necesario que alguien lo confrontara para devolverle esa divinidad y asumiera el papel de verdadero redentor y de paso salvara a la humanidad. En la “Secta de los treinta” los adoran por igual, porque tanto Cristo pudo ser Judas como Judas pudo ser Cristo, al cabo de los tiempos. Es lo que se deduce en *El Aleph*, en el cuento de “El inmortal” donde se encuentra que la república de los hombres inmortales era casi perfecta porque su grado de tolerancia era elevado como su desdén adquirido por el adoctrinamiento de siglos y siglos. Cada ser inmortal “sabía que en un plano infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas” (OC I 540), o como sospechamos los mortales, que “tal vez todos sabemos profundamente que somos inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y lo sabrá todo” (OC I 487-489).

Si en cada ser confluye todo es porque hay una conexión divina que todo lo iguala. En “El guerrero y la cautiva”, confiesa algo que puede aplicarse a toda su obra cuando dice que posiblemente “las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (OC I 560). El hecho de identificar en uno el anverso y el reverso se debe a que los recuerdos tienden a borrar las fronteras y a sumar y a confundir el destello en algo único. A Borges con el Zahir le parece “como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro” (OC I 594). El narrador es consciente que cuando más cercanos, mejor se pueden constatar y que se pueden ver

independientemente tanto el anverso como el reverso, pero con el tiempo se ven simultáneamente los dos porque se funden en uno.²⁶

Si una cosa tan simple y elemental como el destello de una moneda, lo mismo que cualquier acto por trivial que sea, pueden “fascinar muchedumbres” (OC I 594), Borges reconoce que “el Todomisericordioso no deja que dos cosas lo sean a un tiempo” (OC I 594). Sin embargo, siguiendo ese criterio de buscar senderos diferentes, en “El Zahir”, el narrador reconoce que todas las criaturas tienden y buscan volver a la unidad.

Esa unidad la podemos leer en “La escritura de Dios” donde Borges nos dice que “vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo” (OC I 598). Borges utiliza el oxímoron para hacer creíble lo increíble como aquello de que la enorme Rueda estaba compuesta de dos elementos antagónicos como el agua y el fuego, y era infinita aunque pudiera vérsese sus extremos. La visión, como la verían los místicos, captaba todas las cosas entrelazadas en un instante eterno donde estaban simultáneamente, “todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era [una] de las hebras de esa trama total” (598), donde Pedro de Alvarado, enemigo que atormentó al sacerdote mexicano, también estaba allí. Ese chamán, como si estuviera en trance, logra vislumbrar todas “las causas y los efectos” y le bastaba ensimismarse felizmente en esa Rueda para comprenderlo todo. En definitiva prefiere dejarse llevar del vértigo que produce el saberlo todo sin aplicarlo para nada o para redimirse. Se sume en el silencio porque al fin de cuentas él había hecho lo que le hacían a él y no estaba dispuesto a dejarse llevar de ese retorno nietzchiano de repetir el hecho de martitizar y volver a ser martirizado.

Si el filósofo alemán encontró en las alturas la excelencia epifánica del eterno retorno, según la *Enciclopedia Británica*, los poetas ingleses se destacan por buscar la excelencia de acuerdo con sus intereses particulares. Wordsworth, por su sublime filosofía; Coleridge, por su magia etérea; Byron, por su pasión; Shelley,²⁷ por su intensidad lírica y Keats, por su riqueza. Aunque Tennyson no alcanza estas metas, está más cerca del ser humano común y corriente que los otros. Borges destaca de Tennyson el hecho de que, “si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo” (OC I 594). Las premuras de la vida moderna hacen que esta comprensión sea cada vez más remota y que las cosas crucen sin dejar marca porque pasan desapercibidas.

Si el universo entero se encuentra en cada cosa, la dificultad está en describirla en las mismas dimensiones: con lo mínimo. Esa desesperación que sufre el escritor es la que nos plantea Borges en “El Aleph”. Aunque use un lenguaje que puedan comprender los interlocutores, sin embargo

se queda corto ante la magnitud de la revelación. La memoria y el recuerdo son porosos para emprender esa marcha. Borges dice:

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alaus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph). Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (OC I 624–625)

Schopenhauer,²⁸ en *Parerga und Paralipomena*, compara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores (OC II 57). Igual sucede a los personajes que se repiten en otro autor que Borges admira, Nathaniel Hawthorne, a quien le dedica un ensayo en “Otras inquisiciones”, porque Hawthorne, según Borges, propendía a la creencia panteísta de que “un hombre es todos los hombres” (OC II 52). Esta nivelación Borges la aplica al sueño que es parte de la memoria de todos (OC II 175). En “Los teólogos”, retoma el dicho de que todos los hombres nacemos aristotélicos o platónicos. Con ello Borges quiere decir que casi todas las polémicas sencillas y complejas realizadas en cualquier lengua, en cualquier tiempo y lugar, no terminan por ser sino “un momento de la polémica de Aristóteles y Platón, donde todo cambia menos los eternos antagonistas” (OC I 580).

Según Hume no existe un espacio absoluto, en el que cada cosa tenga su lugar. Borges, refuta la concepción de un solo tiempo que une todos los hechos sucesivamente. Concluye que “negar la coexistencia no es menos ardua que negar la sucesión” (762). La muerte que iguala todo, le sirve a Borges para postular esa simultaneidad temporal como nos dice

cuando pasa por el cementerio, por la Recoleta, que no deja de hacerlo pensar que “están sepultados ahí mi padre, mis abuelos y trasabuelos, como yo lo estaré” (OC II 140). Aunque Borges no terminó sepultado con los suyos en el plano espacial, de todas maneras en el “Elogio de la sombra” sugiere el regreso a esa unidad temporal:

Yo que soy el Es, el Fue y el Será,
Vuelvo a condescender al lenguaje,
Que es tiempo sucesivo y emblema. (977)

Un análisis detallado de los cuentos de Borges deja al descubierto el hecho de que siempre le da vuelta al mismo tema. Esto significa que a Borges le preocupa realizar su obra que siempre queda inconclusa porque el artista no consigue expresar lo que se debiera expresar. El mismo Borges lo confiesa en “El Aleph” donde pretende dar la visión total del universo y se burla de su alter-ego Carlos Argentino Danieri, porque no logra despachar sino unas cuantas hectáreas en el poema “La tierra”, a pesar de contar con el instrumento que le permite verla en su totalidad. Cada trabajo emprendido es apenas un intento frustrado que no logra dar la visión total aunque se intente, como dice Lindstrom, con la ilusa esperanza de lograrla pero a sabiendas de su imposibilidad (147).

Posiblemente lo que Borges quiere dar a entender es que tratar de comprender la totalidad del universo es una empresa llamada al fracaso aunque muchos no dejen de hacer ese intento. La búsqueda de un lenguaje universal como lo propuso Wilkins (personaje de Borges), o el encuentro y desencuentro del mismo como lo hizo Locke, o por los planos sistemáticos de Descartes que contenían todo el pensamiento humano, o la máquina de pensar de Ramón Llull,²⁹ o las especulaciones de Spinoza en su búsqueda infructuosa de la coherencia, no alcanzan a dar la totalidad. Barrenechea afirma que Borges va más allá:

he likes to dream about the complete elimination of all systematization and the advent of the day of silence, or to evoke the angelic ability for direct communication –an idea which is derived from Thomistic philosophy– or to create a language of superhuman capacity wherein “the name of each being would indicate all the particulars of his destiny, past and future. (81)

Borges no se atreve a afirmar con plena seguridad lo que plantea. Por eso cuando se refiere a los recuerdos agravados por el zahir donde la duda capea en el centro dice: “Tal vez quiso decir que no hay hecho, por

humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas” (OC I 594). Para los cabalistas y los estudiosos de religiones, especialmente orientales, esta concatenación de causas y efectos conlleva a que el hombre concentre el poder del Espíritu.

Esta concentración las religiones cristianas la han logrado. En unas charlas que Borges sostuvo con unos profesores del Emily Dickinson College en la primavera de 1983, ante la pregunta formulada por Carlos Martínez sobre la afinidad que tenía por la Biblia, Borges volvió a retomar los aspectos referentes al libro sagrado. Dudando al principio de que se pudiera hablar de ello, expresó que la Biblia es realmente una biblioteca ya que de por sí es un nombre plural. A Borges le parece maravilloso la excepcional idea de reunir textos de distintos autores y de distintas épocas para atribuirselos a un autor único, el Espíritu Santo. Según Borges, los judíos tuvieron una idea fabulosa cuando unificaron en un libro, el Génesis, el Libro de Job, el Cantar de los Cantares, el Eclesiastés, el Libro de los Reyes y los Evangelios. Borges se atreve a proponer que si alguien reuniera en un solo libro las obras de Emerson, Carlyle, Melville, Henry James, Chaucer y Shakespeare, y declarara que todo proviene del mismo autor, posiblemente nadie lo creería. Borges propone tal idea nuevamente para evitar que los libros se sigan multiplicando hasta el infinito y que se conviertan como en la “la biblioteca de Babel” en una serie de libros que muchas veces cambian solamente en una sola letra. A Borges le preocupa esta multiplicación “a la diabla” y en “El inmortal” se mofa de que la imprenta tenga la culpa de esa abominación.

Esta idea es la que Ana María Barrenechea saca a relucir en 1965. En las palabras preliminares de su libro sobre Borges, sostiene que los escritores no son sino instrumentos del espíritu. Bernard Shaw plantea que es el Espíritu Santo el autor no sólo de las Sagradas Escrituras sino de todos los libros ya que los escritores piden inspiración e invocan a la musa (moderno eufimismo del espíritu), cuando empiezan a escribir como lo hacen Homero, Milton y todos aquellos que ponen su empeño en la inspiración. Por otro lado, cuando alguien escribe un libro no solamente lo hace con su cuerpo y con su alma, sino que en él están todo su pasado personal y todo el pasado de sus antepasados. Al igual que Borges, George McMurray plantea también que si todos los hombres son un solo hombre, entonces posiblemente se podría concluir que todos los libros han sido escritos por el mismo autor que es eterno y anónimo y cuyas historias son variaciones del mismo argumento (58).

Una primera lectura de los cuentos de Borges deja escapar toda la riqueza que encierran. Sin embargo, como anota Irby, una de las características en los escritos borgesianos es que cada uno de sus

componentes tiene estrecha relación e implicación con todos los demás “giving a peculiarly simultaneous effect to the whole and each of its parts” (72). Si Borges sugiere que todos los libros deben adjudicársele a un solo autor, es porque en él todas las facetas de su escritura tienen un hilo conductor que no se ve a simple vista pero que se encuentra una vez se entra en su laberinto donde todo está interconectado. Cada una de sus partes está articulada con su obra total, cada uno de sus elementos se ensambla con el todo.

Lafforgue descubre la paradoja de Borges cuando nos eleva a la divina esencia para descargarnos de golpe “en una realidad pobre y reducida” (151). Cualquiera buscaría la escritura de Dios en las estrellas. Borges la encuentra en las rayas del tigre. Esas figuras que se realizan en numerosas tramas secretas prefiguran la escritura del libro, como su desciframiento la lectura del texto. La figura del tigre en el oriente, como la del jaguar en nuestras tierras hispanoamericanas, es la que prevalece por la destilación estética a que Borges la somete reiterando una tradición esotérica que hace del tigre o de la pantera la imagen de Dios. En *El libro de los seres imaginarios*, cuando habla del bestiario anglosajón del Código de Exeter imagina “esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo” (I 597). Ese dibujo que logra ver a través de una ventana de su celda, es el texto secreto que se propone descifrar. Desde ese espacio reducido el protagonista logra descifrar el secreto que le permitiría acceder a la divinidad, pero se niega a hacerlo y el mutismo se queda reducido a su condición de preso porque encuentra más razón de ser en descifrar el enigma que en usar el fruto de su investigación para salvarse.

Es lo mismo que le sucede a Averroes al fallar en su búsqueda. Desde el punto de vista moderno obsesionado por alcanzar metas y lograr objetivos, esto nos parece un sin sentido. Sin embargo Borges nos quiere dar a entender que es precisamente esa búsqueda la que lo justifica porque nos muestra la felicidad al descubrir, como dice Foster, “the meaning of the two mysterious words in the Greek text” (cit. en Lindstrom 152).

Lafforgue señala que Borges ve la experiencia literaria desde la totalidad porque encarna la literatura como experiencia y la experiencia vital como literatura. Claro que al comparar esa experiencia con la abarcadora tendencia de otros escritores puede parecer insignificante como la ve Lafforgue:

frente a la obra de un Proust, que pretendió encontrar en la obra la salvación, o la de un Mallarmé, quien propuso el texto como producción de un sentido y de un sentido total del Universo (“Tout, au monde, existe pour aboutir á un

livre”), o la de un Joyce: la experiencia literaria como reconstrucción del mundo a través de la palabra. Borges aspira a un destino literario más pobre: decididor de relatos –a la manera homérica– creyente y descreído de su materia –las impalpables, vanas palabras– opera en un reino de sombras. Pero es evidente que desde una óptica totalizante la intención de Borges aparece como una actitud más realista frente a la consagración de la literatura que heredaron los escritores de comienzos de siglo. (152)

Aunque Borges descreyó en algún momento de los arquetipos platónicos³⁰ a los que comparó con un museo “quieto, monstruoso y clasificado” (OC I 355), tiene obviamente una constante admiración por lo genérico que lo lleva al extremo de negar la individualidad mediante la supremacía de la especie. Sin embargo, su originalidad consiste en que es aquí donde se manifiesta la identidad literaria de todas sus especulaciones filosóficas: “lo genérico para Borges sólo tiene existencia literaria” (Lafforgue 153).

No es difícil percibir que en muchos de sus cuentos, si no en todos, Borges confiere a lo concreto un valor genérico: la hombrada del protagonista de “Hombre de la esquina rosada” es también símbolo de la primera virtud, del “areté” de los argentinos: el valor de morir antes que ser escarnecido o vencido (Alazraki, *Prosa* 29), como Dalman en “El sur” que busca la gloriosa muerte para no ser humillado. Esta búsqueda de la generalidad que ya se ve expuesta en uno de sus primeros libros, la continúa desarrollando toda su vida porque en definitiva lo que busca Borges en sus cuentos es desvelarnos los símbolos o alegorías y descubrir las cinco o seis metáforas que pueblan el universo.³¹

Según Wheelock, uno de los aspectos más importantes en la creación de las ficciones de Borges es que retoma fundamentalmente “the artistic reflection of a few ancient ideas about the functions of the mind” (18), aunque sospecha de los estudios de quienes explotan estos filones. Wheelock señala que cuando Borges habla de crepúsculos y lunas, ciénagas y torres, sangre y arena, tigres y murallas, y docenas de otras cosas que son recurrentes en sus ficciones, de lo que está hablando es acerca del ser y del no-ser, de lo creado y lo no creado (25).

Esa creación de una obra ambigua donde cada cosa es muchas cosas a la vez, está apuntalada en los sueños, en los mitos y en el arte, que de acuerdo con Irby, “are revelations of the secret unity in multiplicity underlying all reality” (73). A través de los sueños se recupera la

memoria filogenética que alimenta la ficción por el vínculo que establece con lo mítico.

Para Wheelock es obvio que se puede hablar de las ficciones de Borges en puros términos temáticos, como “allegories and symbols for literary creation” (105), donde están presentes el tiempo circular y lineal, el problema de la individualidad y la homogeneidad, el orden y el caos (el caos repetido como orden). Estas aproximaciones no son sino adivinanzas que el lenguaje enmascara en definitiva como la expresión estética y filosófica de la ignorancia y el conocimiento con que los autores invaden el cosmos. Al igual que “El jardín de senderos que se bifurcan”, donde se puede optar por un sendero o todos a la vez, los cuentos de Borges tienen una multiplicidad de significados que pueden ser llamados “polivalentes”, como los denomina Wheelock y quizás, por tanto, alegóricos “on a high level” (16).

“El libro de arena,” tiene cierta semejanza con “El Aleph”, como la tiene “El jardín de senderos que se bifurcan” con “Las ruinas circulares”, como la tiene cada uno de sus cuentos con sus poemas y sus ensayos. Cada uno de ellos trata como “El Aleph” de comprimir el mundo en su pequeñez, convirtiéndose así en una metáfora de unidad estética y perfección divina, cada uno con su misterio, sus éxitos y sus fracasos. Para McMurray, “El libro de arena”, por ejemplo, “emerges as a magical image of infinite time and space” (32).

Muchos de los personajes de los cuentos de Borges representan su *alter ego*. Estas dosis autobiográficas se descubren en sus entrevistas. Dahlmann en “El sur”, retoma un hecho real, cuando Borges sufrió un accidente que casi le cuesta la vida. Cartaphilus, en “El inmortal”, también lo representa, es quizás su doble, ya que el protagonista, al igual que Borges se interesa por las antigüedades y se puede expresar con propiedad, pero a la vez con ignorancia, en varias lenguas. Se parece al Jenofonte de la “Anábasis” cuando regresa con los diez mil de tierras extrañas. El narrador lee *La Iliada* con placer y se puede conjeturar, como lo hace McMurray, que “his narration is a metaphoric return to the embryo of world literature for the purpose of creating his fiction” (84). No en vano Menard repite palabra por palabra³² el Quijote en otro tiempo y en otro lugar para producir un texto, que al estar lleno de ambigüedad, lo hace más rico.

Sin embargo el personaje borgesiano no es un personaje como lo exigen ahora algunos lectores modernos que se regodean con todas las implicaciones psicológicas que los mueven interiormente. La psicología asume el papel principal en esa interiorización y se ramifica infinitamente. A los personajes de Borges no los mueven cosas interiores sino exteriores, como les sucede a los personajes kafkianos. La

psicología, de la que hace mofa Borges en el mundo de Tlön, no le preocupa. Según Nudlestejer, “años luz lo separan de Raskolnikov o Iván Karamasov” (19).³³

Si la psicología no llena la página de sus escritos lo que sí esboza Borges son relatos que contienen otros relatos que son como las muñecas rusas que se multiplican hasta llegar al punto mínimo. Borges compone textos donde introduce comentarios del primero, y del primero en el segundo como una forma de juego especular, como por ejemplo en “El Zahir” que es la manera en que Borges lee la historia de los Nibelungos (Alazraki, *Prosa* 349).

Algo similar sucede con la obra que perdura de H G. Wells la cual “es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad” (OC II 76), porque su particularidad se generaliza como un espejo que refleja los rasgos de quien lo lee mientras proyecta a la vez la imagen del cosmos. Gutiérrez Girardot, asegura por su parte que “esta ambigüedad es el único modo de comunicar lo incomunicable, de conciliar los opuestos” (57). En “Pierre Menard, autor del Quijote”, el narrador establece que la ambigüedad es la que hace más rica esta obra que el mismo original que paradójicamente repite al pie de la letra. Alazraki destaca esa ambigüedad borgesiana porque frecuentemente genera una cantidad inconmensurable de significados. Esa aparente ambigüedad la produce la unión de varias intuiciones tanto del autor como del lector, quien cuenta con un legado cultural y responde en forma prolífica o pobre de acuerdo a su experiencia. Como capas de una cebolla³⁴ Borges coloca cada palabra en el lugar que le corresponde. Se puede disfrutar del producto final sin ningún detrimento “one can attempt to strip off those layers in order to comprehend fully the hidden richness embedded in the whole” (Bloom 84).

A simple vista parecería que la imagen de la cebolla nos colocara en un laberinto completamente cerrado. Sin embargo, como señala Wheelock, Borges piensa que las leyendas que el hombre cuenta una y otra vez son aquellas que beben en los mitos milenarios pero que están a su vez abiertas a nuevas interpretaciones. Esos cuentos que permiten la ambigüedad, son los que profundamente contienen el misterio cósmico porque respetan y unen al todo con las partes. Según Wheelock, “[a]ll our science, philosophy, and explanations of the universe are buffaloes” (cit. en Bloom 121), en el sentido que volvemos nuevamente a reunirnos junto al fuego a revivir las hazañas aunque éstas no tengan la heroicidad de las pretéritas.

Luego de los estudios de James G. Frazer, Robert Graves, Carl G. Jung,³⁵ Joseph Campbell, Maud Bodkin y especialmente Northrop Frye, se acepta que los arquetipos³⁶ están presentes en toda la literatura. Borges

los retoma como base para conectar sus diferentes trabajos integrando así la experiencia literaria. Los mitos ofrecen a los escritores un mundo de metáfora total donde todo puede ser identificado con todo. Cuando el escritor se aleja del uso directo del mito, emerge el realismo tan cuestionado por Borges.

En el autor argentino, por el contrario, segundas y terceras lecturas permiten que la luz penetre completamente en todo el entramado y se logre así una comprensión mayor o global que inexorablemente conecta con el mito. Irby sintetiza de esta manera el profundo significado de los elementos de cada una de sus narraciones:

The structures are multiple, hierarchical: the at first mysterious or unpredictable or seemingly random sequence of elements is in the end revealed to have a secret inner coherence; in a semi-allegorical or parable-like manner, various levels of implication are superimposed, causing things and figures to have different meanings at once; narratives are enclosed within narratives or within critical commentaries and there is an interpretation of fact and fiction. The most frequent symbols in Borges' work –the book, the labyrinth, the mirror– all signify the nature of the world and of knowledge and art and are dual: unintelligibility and meaning, enigma and illumination, illusion and reality. (288)

El filósofo americano Nicholas Rescher presenta al mundo borgesiano descrito en “El jardín de senderos que se bifurcan” como una hipótesis de ciencia-ficción metafísica³⁷ que encuentra respaldo científico en la física más avanzada. Intenta mostrar que “nuestro verdadero mundo es un mundo de Borges”; este último es, en apariencia, una posible conceptualización no consistente de la realidad y, a pesar de eso, defendible. Según Rescher, la hipótesis de Borges, que sabemos que no pretendió escapar de los límites de la literatura, encuentra en la actualidad expresión en la teoría de Everett–Wheeler de la mecánica cuántica³⁸ (cit. en Mateos 80).

Los estudios científicos que toman en cuenta estas teorías descubren una conexión con las preocupaciones de filósofos antiguos. Juan el Irlandés, (Juan Escoto Erígena 810–877), por ejemplo, para definir a Dios, “acude a la palabra *nihilum*, que es la nada; Dios es la nada primordial de la *creatio ex nihilo*” (OC II 116).³⁹ Esa Nada creó los arquetipos primero para pasar luego a los seres reales, pasó de ser

Alguien a ser Nadie, de la Nada a la Nada, de la inmortalidad a la inmortalidad. Precisamente en “El inmortal”, el narrador inmortal que añora la mortalidad, se refiere a Odiseo como “Alguien” autodenominado “Nadie” que representa a todos los hombres. Como Odiseo, como Cornelio Agrippa, Borges concluye que “soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (OC I 541).

Muchos de los cuentos de Borges tienen esa estructura en la que una parte de un todo encierra a su vez un todo. Tal el caso de “El milagro secreto”, en el que un instante de la vida de Jaromir Hladík, el de su ejecución, incluye todos los instantes de un año entero que Dios le concede para terminar su drama *Los enemigos*. Tal el caso de “El Aleph”, en el que un átomo de universo concentra todo el universo. Tal el caso de “Las ruinas circulares”, en el que un sueño está dentro de otro sueño. Tal el caso de la enciclopedia china citada en “El idioma analítico de John Wilkins”, en la que se enumera una serie de clases de animales que incluye la clase “animales incluidos en esta clasificación”. Estructura de caja china o en abismo, como prefiere decirlo Sarlo, característica del *regressus in infinitum*,⁴⁰ que nos invita a sospechar que “la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro de universo, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar” (E. Gutiérrez 91–92), de modo que la parte, para nuestra perplejidad, o para la perplejidad de la razón no es menor que el todo. De acuerdo con Borges “no hay átomo en el espacio que no encierre universo, ni universo que no encierre un átomo” (OC II 83), incluidos por Pascal en esos mundos que se abarcan mutuamente.

El pórtico “instante” es el cruce de dos largas calles. Hacia atrás y hacia delante esas calles desembocan en lo ilimitado, en lo infinito, en la Nada. Nietzsche define primero la diversidad de estas dos callejas del tiempo, cuyas cabezas chocan en el “instante” y se contradicen. Lo pasado es lo fijo; lo futuro, lo todavía abierto. El pasado y el futuro son totalmente diferentes uno del otro; se relacionan entre sí de modo contradictorio. Y, no obstante, tropiezan en el instante (R. Gutiérrez 99), en el momento en que la sincronía se sincroniza.

Nada hay en los relatos de Borges que manifieste una fe íntima en un principio totalizador, de modo que calificarlo de ‘panteísta’ podría ser casi una arbitrariedad. Barrenechea admite sin embargo que las propuestas de Borges están muy lejos de alguna creencia ortodoxa; por eso presenta a un Borges escéptico y se apresura en calificar a esa posición con el rótulo de ‘panteísmo nihilista’ (121). Esta definición no sólo es inadecuada tratándose de Borges, sino en sí misma incomprensible: ambos términos son contradictorios (Massuh 36).

Aparte de ofrecer una versión más bien panteísta y recurrente del platonismo, “El acercamiento a Almotásim” alivia en algo la maldición de los espejos: la abominación puede cesar por un camino de perfección unitaria (Nuño 25). La maldición desaparece cuando reflejo y objeto reflejado se confunden. En ese sentido, si un hombre es todos los hombres y si al fin Almotásim, como esas series matemáticas que aspiran al encuentro con el límite al que tienden, viene a coincidir con su anhelante buscador, lleva a Nuño a preguntarse sobre ¿qué hay de extraño entonces en que una obra sea todas las obras y la misma y que el autor del Quijote sea lo mismo Cervantes que Menard? (54). Esta constante se repite en las visiones de muchos filósofos a través de los tiempos y es la concepción que rige en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” donde un heresiarca ortodoxo formula la audaz hipótesis de que “hay un solo sujeto, [y] ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo” (OC I 439).

En el cuento “El congreso”, tal vez el que más se identifica con esa visión panteísta, el narrador descubre con sorpresa que tal vez él sea el último congresal aunque reconoce que al igual que todos los hombres “no hay un ser en el planeta que no lo sea” (OC III 20). Lo mismo descubre el protagonista de “La forma de la espada” quien se queja, para paliar su ignominia, que “lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres” (OC I 493). El narrador de “El inmortal” sabía también que “que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas” (OC I 540), pues como escribe Adán de Bremen en “Undr”, “en el curso del tiempo he sido muchos” (OC III 50). Este panteísmo reiterativo lo visualiza Borges en la epopeya mística de los pájaros que buscan a su rey, el Simurg. Cuando los pájaros llegan a su palacio descubren que ellos son el objetivo de su búsqueda porque cada uno de ellos es el Simurg (OC II 67).

El panteísmo de Borges no sólo lo ve en las epopeyas sino en autores como Escoto de Erígena, uno de sus favoritos. Siempre que puede lo cita. Uno de los textos en que la cita es más extensa y se convierte en prolijo resumen es el que se encuentra en la nota “De alguien a nadie” (OI 143):

Johannes Eriugena (...) formula una doctrina de índole panteísta: las cosas particulares son teofanías (revelaciones o apariciones de lo divino) y detrás está Dios, que es lo único real, ¿pero que no se sabe qué es, porque no es un qué, y es incomprendible a sí mismo y a toda inteligencia. No es sapiente, es más que sapiente; no es bueno, es más que bueno; inescrutablemente excede y rechaza todos los atributos. Juan el Irlandés, para definirlo acude a la palabra *nihilum*, que es la nada. (Nuño 117)

Borges maneja un sencillo ejemplo a partir de un modesto universo de apenas diez átomos para llegar a una cifra combinatoria superior a los tres millones: “Si una partícula casi infinitesimal de universo es capaz de esa variedad, poca o ninguna fe debemos prestar a una monotonía del cosmos” (Nuño 121). Sin embargo otra cosa parece decir al evocar esas palabras de Marco Aurelio que consagran el presentismo: “quien ha mirado el presente, ha mirado todas las cosas”. Nuño cita las propias de Borges para quien “la realidad es siempre anacrónica” (123), o sea que paradójicamente el presente contiene el pasado.

Uno de los primeros críticos norteamericanos que centró su atención en Borges fue James Irby, quien descubrió un patrón en esa unión de contrarios tan fundamental en el nivel temático de los cuentos borgesianos. La esencia del pensamiento borgesiano según este crítico es la paradoja que se repite una y otra vez en su obra narrativa como se verá en la parte consagrada al estilo en Borges. Todos los elementos son definidos en términos de sus contrarios y están unidos con ellos de tal forma que su paradójica y conjetural unidad muestra el todo y las partes simultáneamente (286). Atraído por ese dilemma entre lo mínimo y lo absoluto, Borges usa la paradoja en forma irónica donde lo alto y lo bajo, el todo y la parte, el caos y el desorden, la realidad y la irrealidad, el misterio y la revelación, el tiempo y la eternidad, escudriñan su significado. Ese significado lo encuentra, como sugiere Alazraki, en ese lugar intermedio en que se colocan sus cuentos que se halla “entre las realidades absolutas de la vida humana y las puras abstracciones del entendimiento lógico” (*Prosa*, 28). Esto muestra un estilo peculiar donde esta identidad de contrarios del oxímoron, llenan el ámbito de sus cuentos. Si en lo divino está lo humano, si lo inmortal está en lo mortal, lo todo en la nada y así hasta el infinito, como lo plantearon muchos pensadores, Borges lo rescata y lo presenta con una cara nueva conjetural.

En el capítulo sobre las epifanías, se plantea la concepción joyciana,⁴¹ según la cual es posible concluir, y en esto Borges logra una precisión admirable, que la síntesis de la infinita historia de la humanidad y del hombre se puede fundir en un evento sigilar, a veces trivial, que analizado y comprendido a cabalidad muestra al ser total. El mismo Borges lo dejó consignado en un manuscrito que forma parte de la colección privada de Alicia María Zorrilla y que pertenece a un trabajo inédito sobre el *Ulises* de Joyce, donde plantea que “todo momento es dramático, [...] la plenitud de la vida está en cualquier instante y en cualquier sitio” (205) por insignificante que sea.

Al hablar sobre Ezra Pound y la epifanía, Peter Liebrechts se remonta a los orígenes del término “neoplatonismo” circunscribiéndolo a la

tradición platónica iniciada por Plotino (205–270 A.C.). De acuerdo a la visión de Plotino toda la realidad circundante brota del Uno, del Perfecto, Eterno, Autosuficiente, Ultima Causa (Tigges 234), todos esos epítetos que Borges cuestiona.

Esos destellos (Faulkner), momentos de ser (Woolf), epifanías (Joyce), instantes eternos (Wolfe), etc. que para el común de los mortales pasan sin dejar rastro, son los que conectan a esos momentos en el que el hombre sabe quien es, como dice Borges, y de los cuales se puede extraer la savia de las ficciones como lo hicieron todos los que capturaron esos momentos epifánicos señaladores del todo como se verá en el capítulo siguiente.

Borges y la epifanía moderna

Una de las características que definen los escritos de la ficción del siglo XX es el valor que han adquirido las experiencias cotidianas y ordinarias que se llenan de significados profundos para quien esté atento a percibirlas. Ante el derrumbamiento de los dioses y la muerte de ellos el ser humano busca en los pedazos de lo cotidiano reconstruir algo de esa divinidad.

Característica principal de los poetas del Siglo XIX y XVIII como Gray, Blake, Wordsworth,⁴² y Keats son precisamente esas experiencias ordinarias percibidas como “epifanías” según lo destaca Geoffrey Hartman. Este crítico reivindica a poetas como Gray, Percy, Macpherson, y Blake que pueblan sus poemas de neoclásicas divinidades en formas de epifanías gigantes. Keats, por ejemplo, concentra sincrónicamente esos momentos de arrolladora trascendencia en lugar del progreso gradual temporal diacrónico que lo aborta (Nichols 3). La epifanía literaria, de acuerdo con Nichols, es usada por estos autores para mostrar una forma de cómo la imaginación verbal, que no se identifica con la simple y llana imaginación, opera elevando una percepción por medio del lenguaje para sugerir una intensidad síquica y emotiva (5).

Borges se identifica con estos autores pues en sus escritos trata de describir esos momentos en que el universo se confabula para mostrarnos algo. Procura capturar estos momentos epifánicos del ser a través de un lenguaje poético del cual extrae esos significados que el uso y el abuso ahogan. Borges penetra más allá de sus fronteras al sugerir y vislumbrar el misterio que ocultan.

Históricamente el uso más extendido del término epifanía deriva del lugar ocupado en el calendario cristiano con sentido teológico. Aunque el término ha sido nivelado a categoría literaria y ha merecido sesudos estudios de Ashton Nichols y Wim Tigges, sin embargo conviene hacer un recuento sobre sus orígenes y transformación para despejar las sospechas que aún levanta en el campo de la crítica que a veces, con justa razón, cuestiona las alienantes mitologías de la nueva era.⁴³

Según Nichols la epifanía se remonta a los griegos quienes la derivan de *phainein* “mostrar” y el prefijo preposicional *epi* que significa “sobre”, “encima”, “después de”, “al lado”. *Phanein* también puede ser traducido como “sacar a la luz”, o “causante de aparición”. En este sentido podría

tomarse como la raíz de “fantasía”, “fantasma” y “fenómeno”. El término se refiere originalmente a la noción literal de esa “iluminación” que se da en medio de las tinieblas (5).

Es Joyce quien se apropia del término y lo utiliza en su teoría literaria y estética. En todas las inspiraciones religiosas tradicionales, siguiendo a Nichols, ciertas experiencias son interpretadas como influencias externas de lo divino sobre lo mundano. En la epifanía literaria cultivada por los románticos, este orden tradicional es revertido; lo ordinario es rescatado inusualmente por una transformación imaginativa de la experiencia. Lo visible revela algo invisible pero el status del componente invisible se deja en el silencio cuyo misterio llega a formar parte imprescindible del valor de la experiencia (21). Es precisamente ese componente invisible el que Borges nos sugiere.

Como respuesta a la experiencia cotidiana, la epifanía se convierte en la llave para este logro al describir imaginativamente momentos cuando el yo consciente ve sus poderes imaginativos que recrean el mundo globalmente. Nichols no cree que cada experiencia momentánea o extraordinaria sea potencialmente epifánica, pero plantea que las epifanías se originan en eventos comunes (28).

La nueva epifanía literaria que comienza en el siglo XIX está separada de las formas tradicionales de inspiración por su frecuencia. Las epifanías no son ni visionarias, ni místicas, ni raras. Ellas están, en palabras de Wordsworth, en todas partes (Nichols 28). El poder epifánico del momento no es percibido inmediatamente sino después, en la imaginación. Para Nichols, la imaginación epifánica llena los detalles que la memoria descuida y crea una unidad con los detalles fragmentarios muertos del pasado. La epifanía es el destello interior que finalmente revela el saludable potencial en la experiencia inicial (74), a tal punto que cualquier percepción puede ser reveladora cuando es transformada por una mente sensible (81). Como técnica narrativa, la epifanía provee una manera de moverse de una percepción intensa a otra y por lo tanto presenta flexibles verdades independientes en lugar de verdades rígidas universales (141). La imaginación epifánica produce poemas que no expresan significados sino que son significados que pueden ser ajustados a los patrones del significado por cualquier conciencia (143). Cada objeto del mundo se convierte, como lo concibe Emerson, en un recurso potencial de iluminación espiritual en la mente del autor (cit. en Nichols 168). De esta manera, en lugar de enviar un Dios externo al reino humano el simple mortal envía el espíritu del hombre a Dios. Esta elevación del alma se logra al prestar atención poderosa a los detalles de la vida ordinaria (Nichols 190), cuyos destellos intensifican esos instantes en que parece que el tiempo se detiene. En esos instantes, enfocamos no

solamente lo que Paters llama “intensos momentos aislados” sino también “la vida duradera que arde en cada momento”. Esta vida duradera cubierta de misterio no es de “un hombre solamente sino de todas las piedras antiguas que no pueden descifrarse” (cit. en Nichols 191).

El poema “Burt Norton” de Eliot, muestra lo que se entiende por epifanía moderna.⁴⁴ Para Nichols, el momento revelador aparece súbitamente en una imagen de iluminación que unifica el aquí y el ahora con la eternidad (191). De hecho, gran parte de la poesía, como la de Heaney, está basada en la idea de que la mente puede transformar la experiencia ordinaria en una revelación a través de un acto descriptivo de la imaginación (204). Detrás de toda charla literaria acerca de lo que significa un poema o del cómo adquiere significado o si significa algo, descansa el simple hecho de que ciertas experiencias en la vida se eleven a una posición de importancia síquica (206).

Tigges, al darle significado a las cosas triviales en su nota sobre la tipología de las epifanías literarias, plantea que el patrón creado por los momentos epifánicos en la vida que pueden ser grabados y transmitidos en arte, demuestra lo particular de cada experiencia humana al igual que la simultánea universalidad de la misma. Al tomar conciencia del significado de las cosas triviales elevamos la vida a algo verdaderamente significativo: una súbita llamarada, una danza en el centro del estrellado universo (35). Esta altura espiritual y esta verdad emocional producen un momento de éxtasis, de elevación a “la divina esencia” como la de El Lazarillo de Tormes al saciar sus hambres. El poeta la percibe a través del uso calculado del lenguaje, como nos dice Gene Bluestein en el ensayo sobre el materialismo, que trasciende según la tradición de Emerson-Whitman (cit. en Tigges 143).

Philip Wolf en su ensayo “The Lighting Flash”, plantea que solamente el excepcional estado de visión beatífica, con su estática simultaneidad de la presencia pura emocional, no hace caso de la linealidad externa del tiempo. En este momento pleno de vida intensa el pasado y el futuro se extienden hacia el presente; la diacronía se sincroniza (Tigges 186).⁴⁵

Para Niegel Parke, en sus ritos de pasaje en la moderna epifanía, la crítica está de acuerdo en que la moderna epifanía literaria secular comienza con Wordsworth con el reconocimiento de los “spots of time” y el método poético que establece un foco en la trascendencia de los aparentes incidentes triviales (Tigges 211). Peter Liebrechts, por su parte, en su ensayo “Ezra Pound and Epiphany” señala que la obra de Pound ilustra su creencia de que en el curso normal de la vida hay ciertos momentos, unos más que otros, en que el hombre siente todo el peso de la inmortalidad encima tocando a la puerta. Este momento mágico, o

momento de metamorfosis deja traslucir lo divino del mundo (Tigges 243). El mismo Liebrechts, cita el análisis que hace Nichols de la epifanía como producto de la sabiduría del hombre que trata de manifestar nuevas verdades. En la epifanía literaria los momentos aislados de una experiencia inmediata individual, para Tigges, llegan a ser un valioso recurso en la mente de otros (241). El mismo editor recoge de Carmen Concilio el hecho de que una de las principales preocupaciones del Modernismo ha sido el papel desempeñado por las cosas comunes y corrientes, por los objetos ordinarios en las obras de arte (279).

Los momentos epifánicos necesitan de una conciencia alerta que los capte. En Woolf, por ejemplo de acuerdo con Jay Losey, la epifanía dota al artista de las herramientas para explorar el nacimiento, la vida y la muerte de la conciencia (cit. en Tigges 379). Este privilegiado momento de conciencia emocional, que permite captar la epifanía en el caos del mundo, es un *flash* de orden mental como sugiere Pynchon (cit. en Tigges 470). La epifanía literaria al describir el estado de la mente, como lo expresa Wittgenstein una de las mentes más lúcidas contemporáneas, no presenta la experiencia epifánica en sí misma, sino la transformación de la experiencia en palabras, “in a mind-brain, in voice pattern, on a written page” (Tigges 478-479).

1. La epifanía moderna.

El momento epifánico es el recurso fundamental de la estética literaria del modernismo anglosajón. Joyce, Woolf, Faulkner y otros elaboraron una prosa cuya emotiva y lírica intensidad corresponde al impacto de la experiencia visionaria que tuvieron al trascender la cotidianidad (Maltby 25).

Dos jóvenes que balbuceaban unas palabras casi sin sentido en una calle de Dublin le hicieron sentir esa experiencia visionaria a James Joyce a tal punto que le inspiraron la idea de recopilar todas estas impresiones triviales en un libro de epifánias. Las epifánias para Joyce son “a sudden spiritual manifestation” (216). Éstas pueden darse en el habla cotidiana por vulgar que sea, en un simple gesto o en esos momentos que dejan una marca indeleble en la mente del que esté atento a ellas. A esa dramática empresa se lanzó Joyce al tratar de encontrar en cada precisa experiencia humana, por trivial que fuera, una manifestación espiritual que parecía flotar en otra dimensión no constreñida por el tiempo y el espacio.

Esas trivialidades a veces crean la impresión de que estamos conectados a una poderosa emoción que nos avasalla al volvernos portadores o receptores de mensajes cifrados que vienen de la

imaginación o, filogenéticamente, de los mitos. Según Pritchett, la mera casualidad de estas súbitas observaciones, sugiere la incertidumbre que rodea nuestras pasiones (176-177). Joyce piensa que sólo el hombre de letras está capacitado para captar con extremo cuidado estas epifanías porque descubre que son “the most delicate and evanescent of moments” (216).

Las epifanías narrativas, según Vicki Mahaffey, celebran el poder de la mente del autor quien se convierte en un héroe. Joyce lo sugiere en el “Retrato de un artista adolescente” al plantear que el autor se eleva frente a los demás que son incapaces de captar lo profundo de las cosas que lo rodean (Attridge 187). Este poder del artista se asimila al que sienten los místicos y los santos.

Santo Tomás de Aquino, encontraba en las cosas cualidades profundas. Joyce retoma esos planteamientos del monje para fundamentar sus epifanías:

First we recognize that it is an organized composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognize that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany. (Joyce 218b)

Morris Beja, en su libro sobre la epifanía en la novela moderna, aclara que Joyce se apropió de la teológica palabra “epifanía” y la aplicó a la tradición literaria (71). Posiblemente la formación religiosa ortodoxa en que se educó le permitió utilizar esta categoría que sugería algo espiritual para darle sentido a sus ideas. Sin embargo su connotación pagana la presentaba como novedosa al alejarse del punto de vista teológico.

Si dentro del canon religioso la epifanía mantenía su derrotero, Joyce descubre que desde antes era utilizada esta categoría en la cultura clásica griega. De acuerdo a Machaffey, en los rituales semipaganos de la mitología griega, “*epiphany* referred to the unexpected manifestation of the divine, and in Greek drama it was used to describe the sudden appearance of a god on stage” (cit. en Attridge 190). Thomas Dutoit, en un ensayo sobre la lectura epifánica, recopilado por Tigges (85), retoma del griego la palabra epifanía que tiene que ver con la apariencia, con la visión, con la manifestación reveladora de lo divino en la cual la esencia de cualquier objeto se muestra al sujeto como en un inesperado *flash* de reconocimiento.

Las epifanías joycianas se asemejan a las epifanías de una autora que escribía en su misma lengua: Virginia Woolf. En Woolf, es tan ambigua su actitud frente al tiempo como sus sentimientos acerca de la naturaleza espiritual de las revelaciones momentáneas. A pesar de sus rasgos religiosos con que están maquilladas, ella no cree en Dios (Beja 121-122). Muchos de sus personajes que son convencidos escépticos son tomados por sorpresa por momentos de extraordinaria exultación, como si fueran arrebatados por experiencias místicas aunque no tengan una firme convicción sobre esas experiencias (Beja 123).

Esta similitud en cuanto a las epifanías se da porque Woolf, al igual que Joyce, encuentra en las experiencias triviales cierta clase de revelación a pesar del hecho de ser incidentales, irracionales e intuitivas, frecuentemente oscuras (115). Algunas de ellas tenían un efecto poderoso, casi místico, como si una gran revelación rondara cerca, lista para ser atrapada (112).

En “Moments of Being”, Woolf insiste poderosamente que estos momentos de ser, estos destellos de conciencia absoluta revelan un patrón escondido detrás de ese tejido de la cotidianidad que enmascara la conexión existente entre todos los seres y que convierte al mundo en una obra de arte de la cual todos formamos parte y donde el artista es apenas un apéndice, ya que “[w]e are the words; we are the music; we are the thing itself” (72).

Para Woolf, en esos momentos todo era posible debido a que todo estaba en su debido tiempo y lugar. Era el momento en que ella alcanzaba su plenitud porque se sentía suspendida como un águila, como una bandera flotando en la felicidad, con cada poro de su cuerpo lleno de dulzura y plenitud, completamente segura de sí misma, donde sentía la paradójica necesidad de no decir nada y de decirlo todo, como si todo estuviera conectado. En esos momentos, pensaba Virginia Woolf, “the thing is made that endures” (104-5), cada cosa por insignificante que fuera estaba nutrida de divinidad. Virginia Woolf consignó en su diario muchos momentos epifánicos que luego utilizó en sus escritos. Sin embargo, la gran revelación nunca se manifestó porque la mayoría de esos momentos no fueron sino pequeños milagros, o iluminaciones (Beja 112), destellos imperceptibles que se perdieron en la vastedad de la nada.

Tal como la contempla Beja (120), en Virginia Woolf el sentido de estar fuera del tiempo es como si viviera en la eternidad o en un mundo en que todos los tiempos se hacen simultáneos. Esta noción de la psicológica coexistencia de todos los tiempos –un lugar común en el medioevo– está presente también en los *Cantos* de Ezra Pound, quien plantea que “all ages are contemporaneous” (27).

Para Woolf, la gente que es vista en un *flash* puede quizás ser *revelada* en forma instantánea, pero no explicada ya que esos visionarios momentos son de naturaleza inaprensible, “try to explain them and they disappear; write them down and they die beneath the pen” (cit. en Beja 130). Sin embargo, siguiendo a Beja, sus personajes alcanzan una medida de unión y salvación a través del clímax momentáneo del ser. Es por eso que las epifanías son el más importante agente en la calidad poética de la obra de Woolf (131).

Esos momentos de revelación son probablemente más frecuentes en las obras de Thomas Wolfe que en cualquier otro novelista, pues los personajes de Wolfe pueden ver el bosque en una hoja y “the whole earth in a single face” (Beja 149). Por ejemplo, en la novela *Of Time and the River*, Wolfe expone sus ideas sobre el arte a través de un joven artista, Eugene Gant. Para Gant la fuente de la creatividad artística y la razón que el artista encuentra en su ser está en esas cegadoras pero poderosas intuiciones. Esas intuiciones se asemejan a ese intolerable deseo de quedar plasmado eternamente en el patrón de una forma indestructible, rescatando ese momento singular de la vida de un hombre, ese singular momento de la belleza de la vida, inenarrable elocuencia que aparece, centellea y desaparece (550-551), como las denominadas epifanías del tren que en sus diferentes obras se repiten con frecuencia.

Wolfe ve al artista como el ser hambriento de todas las experiencias, insaciable por devorarlo todo, pero lamentablemente, al igual que Woolf, incapaz de poder expresarlo, porque el silencio pesa más que las palabras y porque en definitiva, como dice Beja, emulando a Joyce, el artista es el único que siente ese *flash* de intuición y el único que puede enriquecer a su audiencia al transmitir el éxtasis alcanzado (163). Zink llama “the *tableau vivant*” a esa imagen de éxtasis que traiciona el deseo de apreciar las experiencias memorables y, especialmente, de entender su significado. Como técnica narrativa “the *tableau vivant*” es un llamado a dramatizar o realzar el significado de un evento que es un momento perspicaz lleno de profundo significado (299).

Beja, como otros críticos, considera a la epifanía como romántica, intuitiva, e irracional, cualidades que son importantes en la actitud general de Faulkner frente a la experiencia cotidiana (192). Según Beja, desde la primera hasta la última novela de William Faulkner, evanescentes momentos triviales dejan su marca indeleble en las vidas de la gente que desfila por su obra, porque en el mundo faulkneriano uno debe ante todo tener cierta clase de orientación hacia el pasado para experimentar epifanías (183). Una de las revelaciones deslumbrantes de Faulkner se encuentra en su novela *The Sound and the Fury* donde en un semimístico momento de lucidez el predicador de St. Louis presenta “a vision of the

eternal God himself, the first and the last, the beginning and the ending, Alpha and Omega” (Beja 192). Beja nos dice que las epifanías en Faulkner, especialmente aquellas que recurren al pasado, revelan no solamente el carácter de los personajes, sino que sirven para darnos una idea de la atmósfera e información importante de los mismos (196). El personaje de Faulkner como el personaje Eugene Gant de Wolfe, citado por Beja, ve en ese destello de luz la razón de existir del artista porque lo mueve ese deseo intolerable de fijar eternamente en patrones indestructibles un momento singular epifánico de la vida de un hombre, “a single moment of life’s beauty, passion, and unutterable eloquence, that passes, flames and goes” (231).

Durrell sugiere la conexión que existe entre el sexo y la experiencia visionaria. Beja siente que en la novela de este autor, la muerte colinda con la vida porque “if a perfect sexual orgasm were posible it would have to be equivalent to the apocalyptic vision” (219). Esta visión apocalíptica de la unión temporal, Durrell la rescata en el tiempo concebido por Einstein para quien no era un objeto independiente compuesto de pasado, presente o futuro,⁴⁶ sino una clase de tiempo que contenía todos los tiempos en cada momento (28-29). Los planteamientos de Einstein que lindan con lo espiritual y que permitieron el acceso a las teorías contemporáneas del “superstring” confirman la creencia de Ralph Waldo Emerson, citado por Beja, para quien toda historia es sagrada y que “the universe is represented in an atom, in a moment of time” (36), similar al Aleph borgesiano. Claro que para tomar conciencia plena de ello es necesario descender al fondo de las cosas porque, según la argumentación de Henry James en “The Art of Fiction”, cualquier evento puede convertirse en algo significativo (Beja 50).

Joseph Conrad lleva estos “moments of vision”, no sólo al escritor sino al lector precediendo con ello a Wolfgang Iser con sus teorías de la recepción al plantear que “in the greatest literature the reader experiences epiphanies” (Beja 52). Posiblemente esto es lo que siente Joyce cuando su alter-ego, Stephen Dedalus el protagonista del *Ulyses*, piensa en los libros que va a escribir pues postula que la lectura de extrañas páginas escritas tiempo atrás lo conecta a una unidad que existió alguna vez. Borges, presintiendo esa conexión, se vanagloriaba no tanto de los libros que había escrito sino de los que había leído.

Aunque Wordsworth y Joyce han sido canonizados como los exponentes principales de la literatura epifánica (Maltby 4), muchos cuentos basados en lo epifánico fueron cultivados por otros cuentistas como Chejov. Varios de ellos terminan abruptamente, dejando al lector en el aire, con el deseo de conocer más, sin embargo con el propósito de que

sea el lector el que llene esos vacíos (Beja 49) y que con su epifanía complete la totalidad.

Las teorías estructuralistas hasta los postmodernistas han estudiado estos aspectos que dan protagonismo al lector quien es el que rescata los significados ocultos.

2. La epifanía borgesiana

La epifanía entendida en su aspecto literario jugó un papel fundamental en la vida de Borges.⁴⁷ Puede concluirse que toda su vida estuvo dedicada a buscar esos momentos donde se manifestaba la divinidad, donde la parte se confundía con el todo. Claro que aunque una poderosa corriente fundamentalista haya permeado el pensamiento borgesiano identificándolo con una óptica de profunda religiosidad, Borges mismo confiesa que es un creyente descreído. No por ello trató de buscar en todas las corrientes de pensamiento la esquivada epifanía.

Julio Ortega, en un artículo compilado por William Rowe que trata sobre “El Aleph” y el lenguaje epifánico, plantea que la mirada de Borges “registra en la tradición la contemplación mística del Paraíso o del Apocalipsis” (95), que la asemeja a unas epifanías fugaces, porque se dan en momentos similares a los que habla Joyce, Woolf, Faulker, Wolfe. En estos momentos de la vida en que cada ser descubre quién es, porque en un destello ve su destino pasado, presente y futuro. Para Yudin, este momento epifánico en Borges está cargado de sensualidad, abstracción, conceptualización e intuición (17) y Borges los encuentra en la música, las mitologías, las caras ajadas, los crepúsculos, los amaneceres, y todo lo que nos rodea por insignificante que sea. Según Borges, todas esas cosas expresan desde el presente pasados perdidos y futuros visionarios. Para Borges, citando una frase que los estudiosos repiten *ad infinitum*, “esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (OC II 13).

Muchos críticos de la obra de Borges, como Wheelock, descubren que en sus cuentos solamente resuena una sinfonía inconclusa de conciencia humana, no por incapacidad, sino porque ve como inconcluso el pensamiento y la acción humana. Posiblemente el ser humano alcance la verdad como lo dicen sus cuentos y puede que ellos crean que la han alcanzado, pero no pueden saberlo a ciencia cierta. Tentados por la verdad, hacen malabares con el pensamiento y con las palabras y felizmente alcanzan la sugestión deslumbrante de la inminencia de una revelación. Precisamente esta es la base en la cual Borges basa su “esthetic of the intelligence” (3-4). En el ensayo recopilado por Alzraki,

Margaret Boegeman clama que Kafka y Borges, precisamente al postular esta inminencia de una revelación que no se produce, produjeron tal revelación o el semblante de una con sus escritos (*Essays* 186).

Borges en el poema “Una rosa amarilla”,⁴⁸ nos habla de cosas que existen de por sí, pero que pueden ser reveladoras como la que vio Marino:

Marino *vio* la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo. (OC II 173)

Esas revelaciones o inminencia de revelaciones epifánicas Borges las consigna en “Historia de la eternidad”, donde nos cuenta lo que le pasó una noche que se embriagó de universo igual a la noche de embriaguez que sintieron los protagonistas, o al menos el protagonista principal de “El congreso” quienes descubrieron que “cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (OC I 158). Ese momento no necesita de una vasta y detallada crónica porque debe ser presentado tal cual es, en su brevedad, como el de la biografía de Tadeo Isidoro Cruz donde ese momento epifánico lo encuentra en uno de los instantes de la noche:

Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo. (OC I 562)

Si cualquiera puede detectar a través de los actos de alguien los símbolos pertinentes, mucho más lo puede hacer quien goza de la gracia creadora. En “Otras inquisiciones”, Borges retoma el razonamiento de John Stuart Mill para quien “el estado del universo en cualquier instante es una consecuencia de su estado en el instante previo y que a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un *solo instante* para saber la historia del universo, pasada y venidera” (OC II 28-29). Esta

metonimia panteísta donde la parte contiene el todo es una constante del estilo borgesiano.

En "El arte narrativo y la magia" avanza en una definición que se condensa y generaliza en la figura del pensamiento mágico, que rige la causalidad de los acontecimientos, instalando una secreta armonía que desdeña "el desorden asiático del mundo real" (OC I 231) y en la que todo se proyecta hacia delante y hacia atrás, insistiendo en que cualquier detalle por insignificante que sea se vuelve indicio y correspondencia, huella de un secreto de revelación inminente. Si las cosas tienen esa huella, los personajes de Borges la tienen en alto grado. Para Nudlestejer los personajes de Borges no viven la existencia: la esperan y la acumulan para luego desfondarla en un solo instante, en un solo acto, en una sola noche. Relatar ese momento epifánico se convierte entonces en la única finalidad de la obra borgesiana que, en definitiva, es el destino de cada personaje (24). Barrenechea descubre en Borges esos momentos claves en la vida de los hombres que explican el destino personal de cada cual (2). Borges al comienzo de su vida como escritor planteaba que en su corta carrera de narrador había comprobado "que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino" (OC I 180-181). Borges se apoya en Marco Aurelio quien afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales. Para Marco Aurelio también cualquier lapso de tiempo desde un siglo a un instante contiene íntegramente toda la historia pasada, presente y futura (OC I 395).

Es por eso que Borges no se remonta a los orígenes de la historia de sus personajes como lo hace con Tadeo Isidoro Cruz. Su propósito no es de explayarse en repeticiones incansables. De los días y noches que la componen, a Borges sólo le interesa una noche y de esa noche un momento que deje ver lo indispensable para que esa noche se entienda (OC I 561).

En el prólogo a la primera edición de la "Historia universal de la infamia", Borges da la fecha en que fueron escritos esos cuentos inspirados en las relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de las primeras películas de van Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Aunque abusan de lo que luego criticará con sorna sobre las enumeraciones dispares, rescata la brusca solución de continuidad y el hecho de reducir a dos o tres escenas, o a un momento particular que representa su totalidad la vida entera de un hombre (OC I 289).

James E. Irby retoma una entrevista que Georges Charbonnier le hizo a Borges en 1965 donde dice que todas sus historias están escritas a la manera de juegos con dos aspectos, dos lados de la misma moneda, uno

que consta de las posibilidades intelectuales de una idea cósmica, el otro las angustiosas emociones y perplejidades frente al infinito universo. Agrega además que cualquier obra de arte para que perdure, debe permitir múltiples lecturas (Bloom 102). Es por eso que, una vez se termina de leer cualquiera de sus cuentos queda uno con la sensación de rozar esos mundos filosóficos, metafísicos o teológicos que le dan un sabor trascendental (Alazraki, *Prosa* 23).

Aunque Alazraki le encuentre trascendencia filosófica a la obra borgesiana, es otro autor argentino contemporáneo quien critica el hecho de no buscar la verdad que lo comprometa. Ernesto Sábato le echa en cara a Borges la falta de seriedad frente a la filosofía que cultiva por puro interés estético, por lo que en ella puede haber de singular, divertido o asombroso. Según Sábato, las paradojas lógicas, el *regressus in infinitum*, el solipsismo, son cuestiones permanentes en sus cuentos. Cuestiona el eclecticismo borgesiano y la ambigüedad de la cual se ufana el mismo Borges. Para Sábato es inconcebible que Borges ponga en el mismo saco el empirismo berkeliiano con la esfera pascaliana. Esta falta de compromiso, grave para Sábato, “hace insignificante” la obra borgesiana (Sábato 249).⁴⁹

Sábato se porta como un modernista con su crítica a Borges. Tal vez sepa que el postmodernismo derrumbó las verdades consideradas universales, pero al igual que muchos artistas, no acepta del todo su muerte. Lo acertado sería plantear que la verdad puede ser múltiple y compleja y que se puede captar un atisbo de ella durante esos “rare, delicate, all too evanescent moments when we have a brief sense of some sort of reality” (Beja 51).

Es extraño que Sábato la emprenda de esta manera contra Borges, tal vez movido más por prejuicios políticos o éticos que por razones literarias. Libre de estas asperezas, Daniel Freidemberg, piensa que el utópico “contacto con lo absoluto”, que buscaban vanamente los filósofos y especialmente los románticos, lo vislumbra un antiromántico como Borges. El hecho de que Borges ponga en tela de juicio el tiempo, uno de los pilares sobre los que se funda la filosofía no es puro eclecticismo. Borges con su ambigüedad busca en la partícula “eternidad del instante” no la historia verdadera sino el momento epifánico que le permite vislumbrar el todo.

El problema del lenguaje

Hay quienes tienen una lealtad ciega al lenguaje. Para éstos, el lenguaje funciona como una totalidad y principio de clasificación. Entre ellos, Ferdinand de Saussure, piensa que sirve para unir los sonidos con las imágenes y dar una visión completa de la realidad. No sólo los lingüistas creen en ello, también hay escritores que se caracterizan por una fe compulsiva en las capacidades descriptivas del lenguaje como la que tienen los estructuralistas.

Comparado con las sutilezas de Whorf, Steiner, Penrose y Arnheim, la presión del pensamiento estructuralista que plantea una equivalencia exacta entre lenguaje y conciencia parece desafortunadamente inadecuada y a veces provoca respuestas que lindan en la impostura. Por ejemplo, hablando de Michel Foucault, Paul de Man y J. Hillis Miller, Tobin Siebers concluye:

Language has become their ruler, and they enslave themselves to it, making it their prison keeper and giving it powers in theory that mean their destruction in practice. They resemble the community of frogs in the fairy tale who regret having made the stork their master, after it becomes apparent that the bird is interested in dining on them rather than with them. (Walsh 60)

Más recientemente en *Real Presences*, Steiner replantea este tema en el contexto de un sutil y apasionado argumento contra los excesos de la teoría literaria especialmente de la deconstrucción. Preguntado sobre el qué tiene el lenguaje competentemente usado para decir en referencia a la fenomenología de la pintura, de la escultura, o de la estructura musical, Steiner contesta esta pregunta en forma lúcida que demuestra las décadas de reflexión sobre este tema:

Speech can neither articulate the deeper truths of consciousness, nor can it convey the sensory, autonomous evidence of the flower, of the shaft of light, of the birdcall at dawning (it was in this incapacity in which Mallarmé located the autistic sovereignty of the word). It is not only

that language cannot reveal these things: it labours to do so, to draw near to them, falsify, corrupt that which silence (the coda to the *Tractatus*), that which the unspeakable and unspeaking visitations of the freedom and mystery of being—Joyce’s term is “epiphany,” Walter Benjamin’s is “aura”⁵⁰—may communicate to us in privileged moments. Such transcendental intuitions have sources deeper than language, and must, if they are to retain their truth claims, remain undeclared. (Walsh 51)

Lo que percibe Borges con sus cinco sentidos en la Calle Garay sugiere que ciertos momentos epifánicos poseen un poder que van más allá, imposibles de describir, porque, aunque con el lenguaje todo se ha dicho y descrito, su desgaste imposibilita la misión de comunicar. En ese sentido Borges traspasa las fronteras de los estructuralistas porque reconoce el desgaste de la lengua y a la vez el poder maravilloso que ella esconde.

Mientras que el pensamiento estructural se aferra al lenguaje, en el ensayo de 1961 “*The Retreat from the Word*,” George Steiner traza un movimiento contemporáneo emparentado al borgesiano que se aleja de la palabra, del lenguaje, del discurso y se adentra en otros modos de conocimiento ofreciendo numerosos ejemplos de formas de conciencia extra-lingüística o prelingüística en la música, las artes visuales, el taoísmo, el budismo, las matemáticas, la física, la metafísica, etc. Aunque difícil de aceptar para Walsh, lo anterior es un llamado a la dificultad de que alguien genuinamente resuma todos estos maravillosos movimientos de la mente bajo una poderosa concepción del lenguaje (50–51).

Esta es quizás la perenne paradoja del arte literario, pues mientras nuestros más intensos y visionarios momentos son frecuentemente percibidos como espacios en blanco, desiertos sin palabras más allá de la familiaridad del lenguaje, esta percepción frecuentemente inicia una noción contraria en la cual el escritor que aspira a comunicar la totalidad, encuentra que el lenguaje puede alcanzar un soplo de esos estados precisamente por entronizar la ausencia del mismo en la obra a través de vocablos como el “todo” o la “nada” y otras frases vacías almacenadas en los anaqueles del lenguaje (Walsh 45). Claro que los que están omnubilados por el lenguaje, como algunos estructuralistas, no sufren la desesperación que sufren estudiosos como Steiner o escritores como Borges quienes se dan cuenta que el lenguaje se queda a mitad de camino al querer referir la totalidad.

Massuh también ve al lenguaje como un arma paradójica porque si, por un lado le permite al escritor gozar de la máxima libertad al invocar

mediante la fantasía una serie infinita de mundos posibles, tan válidos como el real, por otro, el lenguaje es también una cárcel y un laberinto donde cada uno de sus productos ficticios pasa a ser (71) “no un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo” (OC II 173). En esto estriba la grandeza del poeta o de un escritor como Borges que al aceptar la condición de fracaso de la palabra frente a la realidad, como dice Alazraki, crea “una realidad nueva a partir de ese fracaso” (cit. en Massuh 94).

Al igual que Borges, muchos autores contemporáneos reconocen la insuficiencia del lenguaje. Claro que esta concepción del lenguaje como pálido reflejo de algo mayor a sí mismo ya había sido planteada desde hace tiempo (Walsh 40). En un ensayo publicado en la revista *Aspen*, Susan Sontag, dice que de todos los materiales con que está amasado el arte, el lenguaje es el más impuro, el más contaminado, el más desgastado. El lenguaje se experimenta no sólo como algo compartido, sino como algo corrupto, disminuido por su histórica acumulación (19). Este recelo ante el lenguaje que sintió Borges, como ha notado Barrenechea, le hizo adjudicar humorísticamente al demonio su invención al referirse a él en “El idioma de los argentinos”:

Sabemos que no el desocupado jardinero Adán, sino el Diablo –esa pifiadora culebra, ese inventor de la equivocación y de la aventura, ese carezo del azar, ese eclipse de ángel– fue el que bautizó las cosas del mundo. Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra. (cit. en Alazraki, *Borges* 232)

Las ideas son sólo imperfectos reflejos de las cosas; el lenguaje alude imperfectamente a estas formas mentales ya que la expresión lingüística, por más literal que sea, es solamente una metáfora convencional. Siguiendo a Wheelock, esta falta de correspondencia entre palabra-idea-cosa, es prácticamente ignorada a favor de un pensamiento mítico, ya que las ideas inevitablemente expresan en el lenguaje la existencia factual de contenidos de la mente (66).

El escepticismo de Borges frente al lenguaje a veces se radicaliza. En el poema “Los dones” se queja de que al hombre “sólo le fue dado el lenguaje, esa mentira” (OC III 411) y “la absoluta nadería de esas anchurosas palabras,” que para Mateos, no acercan al hombre a lo que en verdad le interesa (13). Esta desconfianza hacia el lenguaje que caracteriza al pensamiento de Borges lleva a Mateos a asegurar que uno de los temas filosóficos que más le preocupan a Borges es la expresión de la realidad por medio del lenguaje (100) ya que, lejos de ser natural y

encerrar la esencia de lo que designa, el lenguaje es un sistema de símbolos arbitrarios, convención humana, que se torna dudoso en relación con su posibilidad de reflejar la realidad y dárnosla a conocer (104).

Éste es quizá el motivo principal para ver la filosofía como mera conjetura y coordinación de palabras: el hecho de tener que usar como medio el lenguaje –ese lenguaje que no es sino un sistema de símbolos arbitrarios, incompleto y rígido– es suficiente para desacreditarla como reflejo de la realidad (Mateos 109). La rigidez lleva al encarcelamiento pues, como dice Block, el mundo está cercado por los límites del lenguaje y sólo existe por él (32). De acuerdo a Gutiérrez Girardot, en Borges ese mundo, tiene un carácter ilusorio y es el producto de una construcción artificial conducida por el lenguaje (*Ensayo* 39).

Ese carácter ilusorio se detecta con una lectura detenida de los relatos borgesianos. La lectura revela que someterse al lenguaje es lo mismo que perderse en la infinitud del tiempo y del espacio. Massuh lo concibe como una prisión o un laberinto sin centro dentro cual el poeta está obligado a vagar sin rumbo (201). La frase de Jacques Derrida de que “no hay nada fuera del texto,” le sirve a Walsh para argumentar que en casos extremos no solamente existimos envueltos en las bolsas impermeables del discurso similares a las que sirven para regresar a los soldados muertos o, en el mejor de los casos, en la prisión del lenguaje⁵¹ donde, más allá de sus barrotes, no existe nada o al menos nada que podamos conocer directamente (49–50).

Para Nichols el lenguaje recibe una crítica negativa en el sentido de que es arbitrario, de que las palabras pueden significar lo que queramos que signifiquen y dicen lo que queramos que digan (Tigges 479). De ahí su ventaja y desventaja, porque sirve según la utilización que cada cual le dé, siendo a veces totalmente opuesta a la supuestamente formulada, especialmente si se toma fuera de contexto. En Steiner, el lenguaje no aparece ya como un camino hacia la verdad demostrable, sino como una espiral o una galería de espejos que hace volver al intelecto a su punto de partida (37), como Sísifo. El más grande de los filósofos modernos, Wittgenstein, fue también el más profundamente dedicado a escapar de la espiral del lenguaje (38). Otros estudiosos como Hildegard, Webb, Kristeva, Lawrence y muchos más, comparten la suposición de que los límites del lenguaje no corresponden con los límites de la conciencia humana. Aunque la mente humana es capaz de superar los límites del lenguaje, al final es incapaz de comunicar directamente el contenido de esas percepciones o de esos estados mentales (Walsh 44). Obviamente no hay cuestionamiento al tremendo influjo en el cual nuestro lenguaje moldea y organiza nuestros hábitos de pensamiento, pero hacer esa concesión no es admitir que no hay nada más allá del lenguaje. Al

contrario, la lección más sutil del lenguaje es precisamente el darse cuenta de sus propias limitaciones que son reconocibles no sólo porque tenemos acceso a lo que se encuentra más allá de esas fronteras (Walsh 60). Como plantea Ann Chalmers Watts, “el lenguaje que protesta por el fracaso del lenguaje atrapa el ser de lo que no puede ser expresado” (cit. en Walsh 40).

En todo esto subyace la concepción de que la realidad fenoménica no es nada más que el reflejo de una entidad que se esconde detrás de ella. Es posible que Borges tomara esta idea de la filosofía de Schopenhauer, lo que no le impide repetir algunas imágenes de la poesía mística persa para expresar su necesidad poética de poseer un lenguaje capaz de adecuarse a ese misterio (Massuh 158). En su libro *Inquisiciones* Borges plantea que “las lenguas son en último término, simplificaciones de una realidad que siempre las rebasa, y sólo pueden justificarse con un fin práctico” (I 65-66). El hecho de que Asterión no pueda leer y la convicción borgesiana de que la escritura no comunica nada son metáforas de la ignorancia del hombre. Para Borges, según lo puntualiza McMurray, el lenguaje refleja solamente la mente del que habla y no el mundo real (24). De esta forma, un mismo hecho puede ser interpretado de infinitas maneras. Nuño destaca que la argumentación borgesiana se reduce al final en proponer una lectura distinta de ese mismo hecho con lo cual propone un nuevo lenguaje, una nueva forma de ver lo mismo desde el mismo punto de vista o desde otros puntos de vista posibles (131). Al tratar de realizar esa empresa se estrella con la imposibilidad de expresarla en palabras porque el lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y en forma restringida. En relación con la trascendencia de sus límites el lenguaje es insuficiente. Sometida a tiempo y espacio, la palabra es una forma de la multiplicidad. Una vez trascendidas estas dos categorías, que posiblemente indiquen la parte mínima del todo, la forma más radical de expresión es el silencio (Massuh 115, Steiner 38). El más famoso ejemplo contemporáneo de la inexpresabilidad del lenguaje se encuentra en el *Tractatus* de Wittgenstein, quien observa que hay cosas imposibles de expresar en palabras como todo aquello que está impregnado de misticismo. Por eso enfatiza que “What we cannot speak about we must pass over in silence” (cit. en Walsh 43). No necesariamente hay que elevarse a la divina esencia para comprobar el fracaso del lenguaje. Hay obras cuyas ausencias y lagunas no puede capturarlas jamás el lenguaje (Walsh 60–61). Es el caso de la música y del arte donde muchas veces el lenguaje se convierte en muralla que impide el acceso a su profundo valor. A veces también ni siquiera es una muralla sino un terreno de arenas movedizas donde el poder del lenguaje se escurre como en el de

las paradojas eleáticas que tanto interesaron a Borges. Cuando se cree haber llegado a la meta se comprueba que queda mucho trecho por llegar porque la meta es un espejismo, un oasis que se esfuma cuando el lenguaje trata de capturarlo.

1. En pos de la palabra

A pesar de tener conciencia de los límites del lenguaje Borges reconoció el poder del mismo. Su padre, Jorge Borges, fue el primero que le reveló el poder de la palabra, de la poesía. Según lo consigna Alazraki, para el padre de Borges, “words are not only a means of communication but also magic symbols and music” (*Essays* 23). Este símbolo mágico dado en el nacimiento de la palabra se vería entorpecido luego sólo por el uso y el abuso. Es por eso que Borges propone en el prólogo a “La rosa profunda” una misión que confía al poeta, la de “restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud” (OC III 77). Borges señala la tarea que siguió con ahínco de buscar lo que ocultan las palabras al descubrir el momento en que Robert Browning resuelve ser poeta, poema que se encuentra también en “La rosa profunda”:

Como los alquimistas
Que buscaron la piedra filosofal
En el azogue fugitivo,
Haré que las comunes palabras
—naipes marcados del tahúr, moneda de la plebe—rindan la
magia que fue suya... (OC III 82)

Su condición de poeta que juega con la combinación de vocablos, lo lleva a vislumbrar como lo hacen los cabalistas, siguiendo a Block, “una escritura absoluta en la cual cada palabra cuenta” (86), ya que las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida⁵² como dice Borges en “El Congreso”, una de las historias de “El libro de arena”. La misma idea se repite casi textualmente en el prólogo a “El informe de Brodie,” donde plantea que “el lenguaje es un modo de sentir el mundo. Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido” (OC II 400). Liberado ya del barroquismo temprano, Borges evita la retórica y utiliza las palabras comunes y corrientes de las cuales trata de extraer el sentido poético de los objetos cotidianos y buscar la intuición de la certidumbre espiritual que se halla en los momentos destellantes en que el todo y la parte se confunden. Por esta razón Goloboff destaca que la

literatura de Borges trasciende el lenguaje, la palabra del vulgo aunque de ella se alimente. Esa búsqueda del origen, de lo prístino es una aventura que emprende Borges desde el sur del continente americano al explorar las fronteras de lo que las mismas palabras esconden pues “su ficción explora la reserva significativa, que no está fuera de la palabra, ni detrás de ella, sino en el trabajo con ella” (68). Por su parte Nudlestejer piensa que la trascendencia es sólo espacial sino lingüística ya que su argentinidad le sirve para conquistar un mundo donde las categorías del tiempo y del espacio casi no cuentan. Lo que cuenta para él es la literatura, las palabras, ya sea en el campo de las artes, de las ciencias o de las humanidades. Para Nudlestejer el mundo borgesiano es “un mundo construido sobre libros y sobre lo que los libros dicen y cómo lo dicen” (36). En el mundo tlöniano, llega a extremos inconcebibles de economía lingüística y de recuperación de la magia prístina pues los poemas más famosos están “compuestos de una sola palabra” (OC I 436), que como imágenes capturan lo que se pueda expresar en miles de ellas. Massuh considera que la palabra “Undr” que significa “maravilla” provoca en el que la escucha el milagro de la revelación, del encanto original de contener posiblemente una totalidad (213). Algo similar ocurre en la “La busca de Averroes” donde nos depara el secreto hallado en el mismo nombre de Abulgualid Muhámmad Ibn–Ahmad ibn–Muhámmad ibn–Rushd, que al final de un siglo llega a la simplicidad y brevedad de “Averroes” (OC I 582), nombre que nos despierta el asombro. Paradójicamente las palabras son cuestionadas en “La búsqueda de Averroes”:

–Me cuesta menos admitir un error en el docto Ibn Qutaiba, o en los copistas, que admitir que la tierra da rosas con la profesión de la fe.

–Así es. Grandes y verdaderas palabras –dijo Abulcásim.

–Algún viajero –recordó el poeta Abdalmálik– habla de un árbol cuyo fruto son verdes pájaros. Menos me duele creer en él que en rosas con letras.

–El color de los pájaros –dijo Averroes– parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras. (OC I 584)

Ese cambio que se logra a través de un proceso mental Borges lo ve como un acto de fe. En su discusión sobre “El arte narrativo y la magia,” refiriéndose al libro *The Life and Death of Jasón* de William Morris, anota de paso que “Morris puede no comunicar al lector su imagen del

centauro ni siquiera invitarnos a tener una, le basta con nuestra continua fe en sus palabras, como en el mundo real” (OC I 227).

En su búsqueda de los orígenes de la palabra postula el modo como posiblemente escriben los dioses. En el ensayo “La escritura de Dios” cualquier cosa representa su palabra como lo puede ser una montaña, un río, la forma de los astros y hasta un imperio. Sin embargo esa escritura también es cuestionada porque todas esas cosas cambian con el tiempo (OC I 597). Una escritura de esa naturaleza no se compadece con la asumida por los cabalistas para quienes cada palabra por ser inspirada por la divinidad es sacra, perenne. En ella no cabe el azar, ni los errores porque se computan en grado cero (OC I 211).

Esas palabras libres de error formadas con letras cinceladas, como las de la sagrada escritura de los cabalistas, no contemplarían la arbitrariedad. El idioma analítico de John Wilkins que las utiliza podría ser aprendido fácilmente por los niños desde la escuela porque en cada palabra descubrirían la clave para comprender el cosmos (OC II 84). Ese deseo de alcanzar el grado cero lleva a Borges a descubrir afinidades entre las palabras más allá de las coincidencias fonéticas, las cuales revelan un universo articulado por una lógica poética diferente. Block encuentra ejemplos sencillos en las arenas del Nilo. De los confines de la arena de Arizona imagina el origen de la palabra arcano, ardiente, árido, árabe (131). Del Nilo, a través de Cratilo que cree en las palabras que guardan similitud con las cosas, preserva lo que representa lo primero y lo final: Nilo, una variación de “nil” o de “nihil,” todo y nada (148). Borges lo expresa así en el prólogo “El otro, el mismo”:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de rosa está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra Nilo. (OC II 263)

Zorrilla plantea que estas sugerencias borgesianas hacen que cada lectura de sus palabras desencadene una búsqueda permanente porque con ellas inventa y genera múltiples interpretaciones (153). Claro que en “Everything and Nothing,” aclara que si se abusa de las palabras no se encuentra en ellas “más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien” (OC II 181). Esta paradoja señalada por Borges lo hace sospechar en “Otras inquisiciones”, por ejemplo, de la palabra “universo” porque al desentrañar sus orígenes se descubre lo ambicioso de su proyecto (OC II 91). Para Borges esta clasificación es arbitraria y conjetural, porque al fin y al cabo no sabemos qué cosa es el universo (OI 142-143). Aunque no lo sepamos, en “La escritura de Dios” Borges

valora cualquier propuesta hecha por el hombre para explicar el universo en su totalidad:

decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y las tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina pareciome pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, todo, mundo, universo. (OC I 597–598)

Si sólo la divinidad quizás tenga el poder de concentrar en un signo o en una palabra la suma del tiempo y del espacio, en “Avatares de la tortuga” a Borges le parece aventurado pensar que una simple coordinación de vocablos que conforman las filosofías, los mitos, las religiones, las ciencias, etc. se asemeje al universo que pretenden reflejar (OC I 258). Sin embargo, siguiendo ese criterio de usar el anverso y el reverso de sus concepciones en forma indiscriminada, por otro lado, en el “Informe de Brodie” reconoce que efectivamente el atributo de cada palabra es su complejidad porque todas postulan el universo (OC III 399).

2. El milagro secreto de la letra

“One letter alone can contain the book, the universe”

Edmund Jabès, *Ça suit son cours*.

Si Borges sospecha de la palabra universo, no por ello deja de reconocer que en su formación hubo todo un proceso trascendental. Aristóteles lo destaca al plantear que el ser humano es un ser por la palabra. George Steiner, en su ensayo “Tigres in the Mirror,” citado por Alazraki, habla de la gran metáfora según la cual el universo “is a great Book; each material and mental phenomenon in it carries meaning. The world is an immense

alphabet” (*Essays* 121) y nosotros somos las letras de ese libro mágico y “ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es mejor dicho, el mundo” (OC II 94).

En los libros sagrados de la tradición judeocristiana se estipula que Dios “creó el universo mediante los números cardinales que van del uno al diez y las veintidós letras del alfabeto” (OC I 93). El hecho de valorar estos signos nemotécnicos dándoles carácter sagrado es un triunfo de la escritura, pues en principio dichos signos tenían poder no sólo sobre los elementos físicos como el aire, fuego, tierra y agua sino los metafísicos como el saber, la paz, la gracia, el sueño, la cólera, la vida y la muerte. Estas veintidós letras fundacionales “Dios las dibujó, las grabó, las combinó, las pesó, las permutó, y con ellas produjo todo lo que es y todo lo que será” (OC II 93). Ese milagro secreto lo confiesa el bibliotecario de la Biblioteca de Babel cuando le preguntan por la Divinidad Suprema:

Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinun. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola. Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. Este atlas es inútil, dijo, y se lo dio a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: El tiempo de tu labor ha sido otorgado. Aquí Hladík se despertó. (OC II 511)

Ese momento clave en que parece que todo es revelado y que queda en suspenso, permite que cualquier signo sea el que represente a la divinidad. Lo que le llama la atención a Borges es que sean veintitantos símbolos ortográficos los que permitan expresar esa revelación. Al combinar esos signos se construye una biblioteca total que contiene en sus anaqueles lo que existe y lo que no existe. Borges plantea que en esa biblioteca de Babel se encuentra:

la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basírides, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las

interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito. (OC I 467–468)

Una biblioteca de esta naturaleza que no sólo tiene lo que se ha escrito sino lo que se pudo escribir permite que se repitan las copias. Borges plantea que ese problema se da, pero que de todas maneras aunque los libros parezcan similares muchos se diferencian ya sea por una letra o una coma que les cambia todo el sentido (OC I 469).

Si una coma o una letra pueden dar una visión nueva, una letra también le sirve a Borges para representar el todo. En “Poema conjetural” Borges encuentra su destino suramericano al descubrir al cabo del tiempo la filogenética clave de sus años, “la letra que faltaba, la perfecta / forma que supo Dios desde el principio” (OC II 245–246). Por la virtud de esa sola letra todos los tiempos y los espacios coinciden, la diacronía se sincroniza, la eternidad se capta en un instante. Borges la encuentra en la Calle Garay en un sótano en un punto minúsculo, en una letra, en el Aleph. Scholem nos aclara que el Aleph es la raíz espiritual de todas las letras y que de ella se derivan todos los elementos del lenguaje humano (40). Esta letra es la síntesis de la metonimia panteísta ya que una parte tan minúscula como un punto representa el todo, donde se funde en un destello epifánico el pasado, el presente y el futuro.

3. El estilo de Borges

Si la letra Aleph le sirve a Borges para construir un universo, ese hecho ayuda a entender su estilo que bucea en el valor aparente y subyacente de cada signo, de cada palabra, de cada sentencia.⁵³ Por eso su método de trabajo era escrupuloso. De acuerdo a sus biógrafos y a lo expuesto por él mismo en varias oportunidades, iba labrando signo a signo, palabra a palabra, frase a frase hasta pulir completamente cada uno de sus cuentos, ensayos o poemas. Este trabajo de orfebre que toma a la palabra y la remonta a sus mágicos orígenes produce un estilo clásico donde la brevedad impone su dominio. Si en la juventud se dejó llevar por la pedantería, pronto renunció a las engañosas sorpresas que depara un estilo barroco (OC II 400) y se dedicó a burilar su estilo.⁵⁴ Como la misma palabra lo señala, estilo es la punta fina ya libre de asperezas y de aditamentos engorrosos. Esta fineza estilística la manifiesta Borges con vigor en sus escritos donde todas las piezas están sabiamente ajustadas

como la perfección que muestran sus cuentos al seleccionar la palabra exacta que da en el clavo.

Uno de los puntos de referencia en que hay una casi unanimidad entre los críticos borgesianos es el que se refiere precisamente a ese estilo suyo riguroso y preciso que cuestionó e infligió un duro revés al bombástico estilo de la prosa hispana que como una epidemia se aferraba a la exuberancia verbal. Al labrar cada pieza con precisión de relojero suizo se daba el lujo de utilizarlas tal cual en diferentes partes, muchas veces proponiendo el anverso de la versión precedente. Lo mismo sucede entre los que admiran su obra pues se presentan versiones encontradas. Por ejemplo, para Keith Botsford, tal como lo cita Alazraki, el estilo de Borges conduce al lector paso a paso y lo lleva a aceptar cosas extraordinarias que ordinariamente no acepta (*Prosa* 196), sin embargo Vidal considera que su estilo, aunque de por sí no es un estilo inaccesible ni oscuro, está cargado de una densidad intelectual “that makes no concession to the lazy reader” (44).

Si el lector tiene que poner de su parte es porque el estilo del autor lo exige. McMurray retoma de otros críticos el señalamiento que hacen sobre la esencia en el estilo de la prosa de Borges que es breve, claro, compacto, riguroso, preciso. Estas cualidades han contribuido a una impresión total de pureza clásica y amanerada elegancia. “Borges has repeatedly expressed his distaste for rare words and ornate language, striving instead for economy, polish, and even invisibility” (193). Como el mismo Borges lo plantea en varios ensayos, las dos perfecciones de cualquier estilo serían plena eficiencia y plena invisibilidad. Estas virtudes se encuentran en su prosa fantástica tanto por la austeridad y rigor como por la efectividad y precisión en que están elaboradas. Estas virtudes, por lo tanto, cuestionan el estilo ornamental del estilo hispano y proponen, como señala Woscoboinik, un estilo que cumple su función en silencio, al igual que los órganos de nuestro cuerpo o como nuestro corazón que late aunque no lo escuchemos (42).

En el estilo de Borges hay una relación diametralmente opuesta entre la calidad de la forma y la cantidad del contenido porque siempre está presente ese deseo de extraer de las etimologías la magia perdida, la metáfora que esconden, el todo que se encuentra en cada parte. No es gratuito que llegara a proponer el método de emplear en su rigor etimológico las palabras. Nudelstejer descubre en lo anterior un rasgo constante en el estilo borgesiano de conexión metonímica, en el cual las partes esporádicas le evitan incluir toda la tediosa, inabarcable e infinita sucesión de momentos que compusieron el hecho que refieren (89). Son muchos los autores que descubren el secreto borgesiano en los mecanismos que utiliza para lograr la precisión estilística. Estos recursos

tienen que ver con categorías sintácticas como el oxímoron, la hipálage, la anáfora, los epítetos, las parodias, las paradojas, y el uso exacto de los adjetivos, los adverbios, los verbos y los sustantivos.

El epíteto desplazado y la hipálage son dos instrumentos estilísticos utilizados a menudo por Borges. Más significativos en sus obras le parecen a McMurray estos instrumentos pues sirven varios propósitos ya que valoran más el efecto que la causa y tienden, por una parte, a ampliar los significados en sus obras con su economía verbal y, por otra parte, a acelerar la narración (202–203). Aunque la hipálage no es tan prevalente en la ficción de Borges como epíteto desplazado, es usada frecuentemente como un instrumento retórico para minar el orden del lenguaje y subrayar “the chaotic reality rational man strives to organize and analyze” (McMurray 205). El uso de la hipálage en la frase que abre el cuento de “La forma de la espada” (“Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa”) (OC I 491), bosqueja de un trazo los rasgos físicos y anímicos del protagonista con máxima brevedad (McMurray 206). Este uso preciso del adjetivo al ser reelaborado por la hipálage en su relación sustantivo-adjetivo es una figura retórica que produce lo que Mayer llama “el efecto Borges” (cit. en Jitrik 95).

En adición a las figuras nombradas con anterioridad Borges utiliza otra serie de instrumentos poéticos para capturar al vuelo la visión ambigua de la realidad y para expresar su sentido de maravilla ante un mundo del cual no guarda la esperanza de comprender a cabalidad. McMurray enumera algunos de estos instrumentos como el asíndeton (“la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.”); la aliteración, (“me sentí visible, vulnerable.”); la antítesis (“una banal y atroz realidad”); y el inusual uso metafórico de los verbos (“Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba”) (207). Ocasionalmente Borges acentúa lo abstracto, la naturaleza cerebral de fantástico universo con el uso de la metonimia, figura que le sirve para enfocar más acertadamente la situación al tender a fragmentar, despersonalizar y debilitar al personaje (209).

En el tratamiento poético que Borges da al encuentro entre la conciencia humana y el mundo misterioso no sorprende que ocasionalmente recurra al uso de la sinestesia para capturar la experiencia sensorial con gran intensidad y vivacidad. Esta técnica rompe con los patrones lógicos de pensamiento y hace que el lector comparta la visión de Borges de la realidad maravillosa enriquecida por las sombras de la ambigüedad. Las “nubes de alumnos taciturnos que fatigaban las gradas” del anfiteatro en “Las ruinas circulares” crean un silencio, una atmósfera

nebulosa que refleja la negación idealista de la realidad concreta del cuento (McMurray 211).

La anáfora es otro instrumento estilístico significativo en el taller de Borges pues la usa para comunicar cierta clase de confrontación fenomenológica entre la conciencia humana y la vasta y fluctuante realidad del universo. En “Funes, el memorioso” la repetición constante que hace el narrador de “recuerdo”, emerge como algo irónico cuando su vacilante memoria se compara con la increíble habilidad de Funes de recordar hasta el más ínfimo momento de su pasado (McMurray 212).

Otro recurso borgesiano que descubre Gutiérrez Girardot es el de las parodias, pero vistas desde el anverso, porque las parodias de Borges no tienen el propósito de satirizar, de poner en ridículo o de imitar simplemente, aunque tácitamente cualquier lector puede percibir justamente esos efectos. Como las citas, son las parodias alusiones: la parodia alude al modelo y, en cierta forma, lo repite. La parodia es, por naturaleza, repetición: repite lo viejo o habitual bajo una luz nueva o insólita, y en cuanto es alusión se refiere, para que sea comprendida, a algo consabido, pero supuesto o inexpreso (81). Gracias a la parodia muchas de sus piezas cobran precisamente el significado simbólico por la desfiguración a las que las somete, o sea, una desfiguración, no deformación o falsificación, en la que se le dan a la figura rasgos más visibles, por cuanto se los lleva *ad absurdum* a una esfera que sobrepasa los límites de lo habitual sin disolver, por ello, el modelo (R. Gutiérrez 79-80).

La más famosa parodia es la de “Pierre Menard, autor del Quijote”⁵⁵ donde con un párrafo copiado al pie de la letra del original, muestra una nueva forma de concebir la historia porque descubrimos otra realidad. En Borges la repetición es no sólo un procedimiento estilístico o una fórmula lúdica, sino también una estructura del universo, mediante la cual el mundo se presenta a la conciencia como constituido esencialmente por el juego, como algo relativo, como un engaño o una broma de la divinidad (96).

Otros elementos activos del estilo borgesiano ya no tienen que ver con las figuras retóricas sino con las partes de la oración. El adjetivo es, según Alazraki, el elemento más activo de la prosa narrativa de Borges. En cualquier página de sus cuentos lo encontramos en su doble función “significativa” y “expresiva” e imaginativa (*Prosa* 206). Frente al indescifrable universo Borges utiliza frecuentemente los adjetivos que evocan el lado oscuro de la vida y empujan al lector al reino de las tinieblas, de la incertidumbre, del misterio y de lo poético maravilloso. Entre sus adjetivos favoritos sobresalen oscuro, vasto, remoto, enigmático, abstracto, intrincado, secreto, caótico, incoherente,

indescifrable, perplejo, misterioso, arcano, nebuloso, desolado, inexpugnable, desierto, vacío, infinito, íntimo, ilusorio, laberíntico, eterno y vertiginoso (McMurray 197). En Borges adquiere tanto valor el adjetivo que desdeñan ciertos poetas pero del cual no se desprenden, que llega a transferirlo como una de sus preocupaciones lingüísticas cuando crea un nuevo mundo como el de Tlön. Barrenechea anota que partiendo de Hume, Borges imagina dos grupos de lenguajes de los cuales destaca aquel que ignora los sustantivos. Los del hemisferio sur de Tlön lo basan en la acumulación de adjetivos (83).

En Tlön los sustantivos tienen un valor metafórico, porque en último término no son sino una acumulación de adjetivos. Borges al examinar las metáforas en el libro *Inquisiciones* dice que para alivio de nuestra cotidianidad cuando enunciamos puñal este sustantivo absorbe los adjetivos frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo. En su esfuerzo por subvertir la concreta realidad a través de la creación de un insustancial mundo onírico, depende fuertemente de sustantivos abstractos, técnica que de paso amplía la precisión económica y verbal. Por ejemplo, Emma Zunz elige para consumar su brutal acto al más grosero de los marineros para que “la pureza del horror no fuera mitigada” (McMurray 208). Tal como sucede con los adjetivos, paralelamente los escritos borgesianos están repletos de sustantivos abstractos o semi-abstractos como obscuridad, tinieblas, soledad, melancolía, caos, eternidad, reflexión, fluctuación, expansión, casualidad, sueño, sombra, fantasma, enigma, misterio, ilusión, conjetura, espejo, vertigo, laberinto (McMurray 197). Una aplicación de esta nominalización se halla en el ficticio mundo tlöniano donde los verbos impersonales invaden el lugar que ocupan los sustantivos. En ese lugar ficticio no hay un sustantivo para la palabra luna pero existe el verbo *lunecer* o *lunar*. Para decir, por ejemplo *Surgió la luna sobre el río* se diría *hacia arriba detrás duradero-fluir luneció* (OC I 435). Lógicamente que al tratar de superar los límites que sugieren sus escritos se apoye también en verbos como “lindar”, “dilatarse”, “prolongar”, “propagar”, “postular”, “inferir”, “sugerir”, “vislumbrar” que revelan la creación de espacios marginales que superan las fronteras impuestas por el lenguaje o por la historia.

Otras partes de la oración a las que retorna Borges periódicamente son los adverbios y las frases adverbiales como “posible”, “quizás”, “probable”, “tal vez”, “acaso” que llevan a dudar de lo que ya se acepta por seguro porque pone en tela de juicio lo que se ha expuesto con tanto ahínco. Por ejemplo, en “El Aleph”, cuando el lector acepta esa realidad, el narrador sugiere la posibilidad de que no existe ese objeto maravilloso.

Su estilo también se acoge a las sombras y el misterio que cultivan autores como Stevenson, Kipling, James, Conrad, Chesterton y Hawthorne. Varios de ellos trabajaron el género detectivesco que Borges valoró pues permite dejar en ciernes o conscientemente manipular los vacíos en la narración (Walsh 25). Le interesan, porque esos autores con un simple trazo dan una visión ambigua que está evidentemente relacionada con su intento de “persuadir” al lector, de desafiar o excitar su imaginación, y lograr como sea su participación en el proceso creador (Iser xii). Cuando el autor “sacrifica la eficacia de su relato” (OC I 487), esa ambigüedad compromete la imaginación del lector y activa un sentido de descubrimiento y suspenso que es fundamental en toda obra literaria (Walsh 106).

Entre los gustos que tiene Borges dice que le gustan “los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson” (OC 808). Si admira a Stevenson es por su estilo sugerente y porque casi no utilizaba detalles que no fueran pertinentes. Stevenson hace una parodia del estilo siguiente al cuestionar la “embrutecedora particularidad del relato”: “Roland se aproxima a la casa; tenía puertas verdes y celosías en las ventanas; y había una pala en el último escalón.” ¡Al diablo con Roland y la pala!” (Balderston 30-31). Balderston, sin embargo, al comparar “The Song of the Morrow” de Stevenson y “Las ruinas circulares,” deja entrever que Borges va más allá en la depuración estilística. Mientras Stevenson utiliza una prosa pomposa, la prosa de Borges es escueta y natural (119).

El estilo borgesiano que ausculta la palabra para desentrañar sus contenidos o para sugerirlos se entronca con esa tendencia que cultivan los grandes pensadores que como el sacerdote Tizacan saben que muchas veces el lenguaje o la palabra lo que hacen es velar la grandeza que solo el silencio puede rescatar.

Poética de la brevedad

La exuberancia del idioma español es una fuerza que lleva a que los que lo practican queden atrapados en sus vastas redes. Quien maneja la palabra y comparte esa riqueza es elevado a los altares y al podio. En Colombia llaman primípara a esa ingenuidad llena de petulancia que exuda el recién admitido a la universidad al creerse portador de esa riqueza. Igual sucede con el lenguaje que avasalla. Muchos quedan atrapados en las redes del lenguaje y pocos se dan cuenta que para trascender a veces es necesario cortar los excesos, y en el mejor de los casos adoptar el silencio. En este capítulo se expone cómo Borges partiendo del mismo vicio llega a limar las asperezas del lenguaje a través de una poética de la brevedad que termina en las fronteras de la nada totalizante alimentada de silencio.

1. El barroquismo primíparo

En la tesis doctoral que escribió James Irby, donde analiza la estructura de los cuentos de Jorge Luis Borges, el autor argentino le confiesa sus pecados de juventud. En ese tiempo Borges escribía de una manera barroca, artificiosa, antes de ser curado por la mano de Bioy Casares, Groussac y Reyes quienes le enseñaron a simplificar el vocabulario, entumecido entonces por curiosas imposturas. A lo que a muchos escritores jóvenes les pasaba por pose, a Borges le sucedía por timidez, pues pensaba que si escribía de forma sencilla no lo iban a tomar en serio. Sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras raras y que sabía combinarlas de un modo sorprendente. Borges creía de joven que la literatura era técnica y nada más, pero luego comprendió que los mejores escritores no tienen artificios, o si los tienen, son muy secretos (311).

Esta propuesta se halla en el prólogo a “El otro, el mismo”, donde Borges llega a esa conclusión sobre la curiosa suerte del escritor en ciernes que es vanidosamente barroco, pero que “al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (OC II 235). En *El informe de Brodie*, ya desde el prólogo, “renuncia a las sorpresas de un estilo barroco” y deja más bien que sea el lector el que aporte su cuota (OC II

399). Esta actitud no es una actitud tardía, que se da a los setenta años cuando encuentra su voz, sino que ya se vislumbra en libros tempranos como en *Fervor de Buenos Aires*, donde en el prólogo expone su tarea que no ha sido la de reescribirlos sino de podarlos de los excesos barrocos, limarlos de sus asperezas quitando toda esa sensiblería propia de la época (OC I 13).

Su actitud aséptica paradójicamente produce un barroquismo que se ramifica como esos rizomas propuestos por Deleuze. En otro prólogo no ya de Borges sino sobre él, titulado “Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura”, uno de los compiladores, Steiner, destaca una paradoja esencial en relación con la obra de Borges: brevedad y elogio de la brevedad por parte de Borges que, sin embargo, genera la reacción opuesta, es decir, una barroca proliferación de escritos que se multiplican al infinito. Su mínima producción literaria de vastas y abrumadoras dimensiones nace de su virtuosismo de la brevedad que, según Rowe, lleva a que sea tachado de miniaturista. Rowe señala la paradoja: “infinito mosaico, minúscula pieza” (13), que lo asemeja a las modernas investigaciones científicas de las supercuerdas, de la mínima explosión del Big Bang que se expande, del punto que concentra la visión de los grandes telescopios como El Aleph, de los rizomas polidireccionales, simultáneos, paralelos y convergentes ejemplificados en sus cuentos, del primer segundo agustiniano de la creación y, como dice Balderston, en ese universo que podemos ver vívidamente al estallar un relámpago (69).

Estos relámpagos, que Zorrilla llama “oraciones sentencia”, surgen sorprendentemente en las obras borgesianas, las cuales responden a un ejercicio de síntesis mental presentadas como breves digresiones, pero que son, en realidad, intensas concentraciones, que están más allá de cualquier argumento, pues proponen amplios conceptos que resumen grandes y profundos significados (54). Esa síntesis abierta a la multiplicidad es una propuesta que deja espacios vacíos para que el lector llene. En ese sentido es un barroco por ausencia ya que, como señala Zavala, Borges nos enfrenta a una obra que no es barroca por la brevedad de la forma sino barroca por el contenido intelectual. Para Zavala, retomando lo que dice John Barth⁵⁶ de Borges, plantea que el barroco jamás había sido tan suave, lacónico, económico. Este barroquismo intelectual le sugiere a Zavala que la historia intelectual y literaria con su barroquismo agota casi completamente la posibilidad de la novedad. Sus ficciones son, no solamente notas a pie de página de textos imaginarios, sino posdatas al cuerpo real de la literatura (172), que crean una “metaforización barroca por imágenes” (Vilahomat 17), o una “mise en abîme”⁵⁷ como plantea Yudin (6). El barroquismo de Borges por

consiguiente es un barroquismo intelectual como él mismo sugiere en el prólogo de la *Historia universal de la infamia* (OC I 291). Alberto Manguel en un artículo publicado el domingo, 28 de diciembre, 2002 en la sección de Cultura del ABC de España titulado «Nuestra cultura remite a un sistema de signos vacíos» destaca la parquedad de Borges, el ansia de acumulación. Para Manguel, en Borges el barroquismo intelectual lo hace generoso de pensamiento, pero avaro en el vocabulario al tratar de ser lo más preciso y justo.

De acuerdo con Christ, al principio Borges comienza intercalando sus propios temas en los libros que ya existen. Luego se propone hacer libros imaginarios con pedazos de libros reales. Finalmente elabora a un personaje singular quien no solamente es responsable del cuento sino de toda la literatura como una especie de autor de autores como en “El inmortal” (Bloom 76). Se echa encima la tarea de escribir letra por letra todos los libros escritos y los no escritos, compartiendo esa carga con el lector como sugiere en “El oro de los tigres”, pero fundamentalmente en “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Del mismo modo, en el prólogo de *Historia Universal de la infamia*, postula lo que en definitiva es su credo sintetizador. Para Borges estas narraciones contenidas en dicha historia universal son en último término sólo un juego irresponsable de alguien que tímidamente “se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (OC I 291). Esta tergiversación se parece a la dada por traductores que no se acogen fielmente al original. Muchos de los cuentos de Borges fingen ser traducciones, o traducciones de traducciones, como en un juego de cajas chinas. Esta es una técnica que Borges perfecciona pues crea una obra ficticia presentando una mínima parte para que el lector imagine la otra total. Costa nos la resume así:

“El jardín de senderos que se bifurcan”, dice ser la traducción autobiográfica de Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsing-Tao. “Historia del guerrero y la cautiva”, es la traducción del italiano de un texto de Benedetto Croce, quien, a su vez, abrevió el relato al traducirlo del latín. En “La busca de Averroes”, el médico árabe, “ignorante del siríaco y del griego”, trabaja “sobre la traducción de una traducción”. Otro cuento del mismo libro, “El inmortal”, es “la traducción literal” de un texto inglés descubierto por la princesa de Lucinge en el último volumen de la traducción de Pope de *La Ilíada*. El relato que nos llega en español, entonces, es la última etapa de una serie de versiones de otras versiones. “Deutsche Requiem”, es, implícitamente, una traducción, pues debe de haber sido

escrito en alemán por Otto Ditrich zur Linde. El autor-traductor se hace presente en las notas de pie de página. “El informe de Brodie”, es la traducción de un manuscrito en inglés encontrado en un ejemplar del primer volumen de la traducción del árabe de *Las mil y una noches*, hecha por Lane. “La secta de los treinta”, es la traducción al español de un manuscrito en latín, aunque “algún helenismo justifica la conjetura de que fue vertido del griego.” “Undr”, es la versión española, “no literal”, de un manuscrito en alemán. (52–53)

Borges hace lo mismo con los libros que imagina. En el prólogo del “Jardín de los senderos que se bifurcan” a Borges le parece más razonable imaginar que esos libros ya existen y que lo que pretende es dar apenas un resumen de los mismos en lugar de contaminar el planeta con vastos y onerosos libros que al contarse oralmente no pasarían de los cinco minutos (OC I 429).

Uno de sus primeros trabajos de ficción, “El acercamiento a Almotásin” como otros cuentos recogidos en su primer volumen de cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan”, se presenta a sí mismo como comentario a un libro que ya existe. Este pseudo-ensayo establece el modelo para una narrativa comprimida que Borges anuncia en su prólogo (Rice 47), que consiste en retazos de sueños como los soñados por alguien que sueña a alguien en “Las ruinas circulares”.

La traducción como creación es una idea borgesiana. Lauro Zavala cita a uno de los editores de Borges quien retoma las palabras de este autor en cuanto a que todos los escritores son más o menos traductores o anotadores de arquetipos existentes. Para Zavala eso explica la inclinación de Borges a escribir comentarios breves sobre libros que no existen no para agregar más objetos al legado literario, como hacen las agobiadoras novelas que considera pretensiosas, sino con cuentos cortos, pues parte del hecho de que en literatura ya todo está dicho y hecho (Zavala 172).

Schwob hace una paráfrasis parcial del prólogo que retoma Barlderston al referirse a un autor de estudios breves quien tiene que comprimir en pocas páginas los sucesos de toda una vida. Al enfrentarse a los muchos volúmenes dispersos, en su propia mente sufre un efecto que lo obliga a hacer un resumen sorprendente. Este resumen necesariamente omite todo aquello que desvíe del camino la atención del lector (Balderston 66). En ese sentido, el cuento se presta más para lograr ese objetivo.

2. El sendero de los cuentos

Al seguir el sendero señalado por el deseo de comprimir el mundo en sentencias siguiendo el postulado emersoniano, Borges escogió el ensayo, el poema y especialmente el cuento dejando de lado la novela.

Irby se pregunta por qué Borges no cultivó la novela de aventuras fantásticas como lo hizo su amigo Bioy Casares en *La invención de Morel* y *El sueño de los héroes*. Irby piensa que quizás se debió a la voluntad de Borges a lo conciso, esa rigurosa brevedad que lo emparenta con la elipsis que el cuento le permite desarrollar. En esto se muestra exactamente un seguidor de la filosofía de la composición de Poe quien trascendía la exigida brevedad mediante la intensidad del efecto (175). En el epílogo de sus *Obras Completas* publicadas en 1974 habla de sí mismo como si ya hubiera muerto y dice que a Borges le gustaban los cuentos porque, inspirado en los usos de la poesía de ciertos países del oriente, aplicaba el juicio de Poe de que “*There is no such thing as a long poem*” (OC III 499).

Si un poema está elaborado de retazos burilados con paciencia y pasión, la obra de Borges fue naciendo de la misma forma. Vidal nos cuenta cómo Borges en una de sus muchas entrevistas describió al entrevistador el método que utilizaba cuando escribía sus cuentos. Primero gastaba mucho tiempo elaborando la primera frase hasta que quedaba completamente como deseaba. Luego pulía y rehacía una y otra vez el párrafo hasta que quedaba completamente satisfecho con él. Sólo después se aventuraba en el siguiente párrafo. El proceso se repetía con cada uno de los párrafos hasta la última línea del escrito (45). Este escrupuloso método de trabajo artesanal deja de lado lo superfluo.

Artesano del lenguaje y conocedor de sus secretos lo más importante de sus temas fue la forma que adquirieron sus escritos. Para Borges, el cuento no solamente era la forma más simple para expresar sus ideas sino su única forma. Al ser preguntado por qué nunca escribió una novela, respondió sin indecisión que nunca tuvo ideas que se pudieran expresar más allá de un cuento. Considerando este comentario se deduce que con el uso exclusivo del cuento implícitamente critica la palabrería de las largas novelas cargadas de descripciones y detalles circunstanciales. Como discípulo de Edgar Allan Poe⁵⁸ y Guy de Maupassant, Borges acentúa la economía en la composición. En sus cuentos es difícil encontrar, por más que se busque, el mero toque decorativo o el detalle innecesario que no contribuya al efecto total (Cohen 171). Borges admira a Poe, según Pritchett, porque definió para siempre lo que es intrínsecamente un cuento. Como traductor de autores que cultivan la brevedad, ciertamente influyó en él los cuentos breves de Kafka (183), de

Stevenson, Melville y de Wells. De Stevenson proviene la tendencia a economizar y la exageración en los personajes, el anhelo de “visibilidad” y de escenas sensacionales y la obsesión por ciertas variedades de pícaros (Balderston 94). La sucinta apreciación crítica sobre Melville constituye para Costa una prueba de inteligencia y percepción, otra evidencia del extraordinario poder borgesiano de captar en unas pocas líneas la esencia de un autor u obra literaria, y reducirlos a lo fundamental (79). Un ejemplo de esta reducción se encuentra en *Bartleby*, que es la repetición arquetípica de una actitud similar a la de muchos de los seres de Borges que son apenas un nombre, una pálida sombra, un gesto gris (81).

Borges siempre prefirió el cuento a la novela porque ponderaba su economía y la estructura de la nítida exposición del principio, la mitad y el final que expone en “Las memorias”. Con respecto al “realismo”, siempre le interesó la libertad de la fantasía sobre la esclavitud impuesta por una devoción a la realidad, como sugiere su admiración por Stevenson, Kipling, Mark Twain y los relatos de *Las mil y una noches*.⁵⁹ Le importa más la novela de “continuas vicisitudes” que la “morosa novela de caracteres”, como sostiene en “El arte narrativo y la magia.” La novela de aventuras, por la que Borges sentía predilección, es menos arbitraria que la novela realista que agobia al lector con escrupulosos detalles y la fidelidad a una verosimilitud psicológica y social que impone límites a la imaginación (Costa 128).

Borges sostiene que James, junto con Conrad, “novelaron la realidad porque la juzgaban poética” (OC II 45). A James no le interesa el realismo amarronado, tedioso y burgués. Hay en su obra una gran dosis de melodrama y misterio, y la franja de lo sobrenatural se vislumbra permanentemente en su horizonte, tal y como lo percibe Borges. El hecho básico de que a Borges no le agradó la novela en general fue algo que pregonoó abiertamente cada vez que se cuestionaba su laconismo. Cuando en una conferencia se le preguntó acerca de la última producción de James, Borges contestó que no le gustaban sus novelas, y que pensaba que fueron “un error” (Costa 129), porque encontraba en ellas una saturación engorrosa.

Esta fascinación de Borges por los cuentos no se dio en forma gratuita. Sabía que esa fascinación por los cuentos entre adultos e infantiles es una constante que se mantiene desde la antigüedad. Según George Steiner, Borges sintió que la novela como el verso épico anterior es una forma transitoria que indudablemente pasará, pero creía que no ocurría así con los cuentos porque son mucho más antiguos (Alazraki, *Essays* 123).

Rachel Falconer en su ensayo sobre el cuento y el contemporáneo sentido del tiempo cita el artículo de Nadice Gordimer “The Flash of Fireflies” para quien en los años recientes existe un descontento general y

recurrente con la novela como medio de alcanzar las realidades últimas. Godimer, mucho más radical, clama que el cuento está vivo y coleando mientras que la novela está muerta. Su razón es que el cuento estructuralmente alcanza a dar una visión de la vida contemporánea “where contact is more like the flash of fireflies, in and out, now here, now there, in darkness” (cit. en Tigges 445).

Según el argumento de Rachel Falconer, el cuento contemporáneo combina una atención genérica a la narrativa cerrada con un sentido del tiempo típico del Siglo XX. Frecuentemente se arguye que bajo las condiciones del capitalismo occidental, el tiempo cronológico se ha desgastado o comprimido, o congelado como consecuencia o anticipación de un desastre mundial de proporciones apocalípticas. Tradicionalmente se ha visto al cuento como uno de los géneros narrativos más compactos, pero tal como se practica hoy expresa ese sentido contemporáneo de crisis en que todo parece haberse encapsulado. La pregunta que se hace Tigges en el sentido de que la forma del cuento refleja esa ansiedad temporal (446), encuentra la respuesta en las micronarraciones que proliferan por doquier y que tienen su asiento en la inabarcable biblioteca cibernética vislumbrada por Borges en sus escritos.

3. El cuestionamiento a la novela

La extensión requerida por las reglas genéricas debilita a la novela, la puede volver, y conspira contra la posibilidad de llegar a la perfección, que es el fin de todo arte. La novela, sobre todo la novela realista, privilegia el personaje, la justificación de impulsos y motivos, sobre el argumento. Costa nos recuerda que la novela de aventuras está estructurada sobre la base de episodios que empiezan y terminan en un capítulo que los asemeja a un cuento desde el cual puede apreciarse su totalidad (120–121).

Borges y Bioy a menudo ridiculizaban la tendencia de la novela argentina basada en la vida campesina que se deleita en detallar con exactitud los utensilios del campo en lugar de contar un cuento. Este tipo de narrativa Borges lo define como “mera verosimilitud sin invención” (Balderston 25). Borges y Bioy ya habían llegado a la conclusión de que la novela en Argentina sufría de una grave debilidad en la trama, simplemente porque los autores se habían olvidado del propósito fundamental del arte narrativo: contar cuentos. Mucho más radical, Susan Sontag trae a colación los argumentos del poeta Valéry repetidos por el novelista Sartre sobre la novela, para quien, estrictamente hablando, la novela no es del todo una forma de arte (26).

La premisa que proponen autores como Poe, Stevenson y otros autores admirados por Borges de que la brevedad permite la aprehensión de la totalidad, Lugo la rescata en el sentido de que al gozar el cuento de esa particular característica “puede llevar a cabo su proyecto final sin interrupción”, logrando así el inmenso beneficio de la tan codiciada “totalidad” (23). Borges, nos dice Tigges, posiblemente conocía la prescripción de Edgar Allan Poe de que el cuento debe tener una unidad o totalidad en el efecto. Esta prescripción es un remedio contra la morosa novela de caracteres porque desemboca en una brevedad impuesta por el interés hacia la unidad. Esta temática singular de totalidad formal permite captar el momento epifánico de visión, de revelación (451). Edgar Allan Poe, maestro de la brevedad, objetaba la longitud de la novela que al no poderse leer de una sola sentada, impide apreciar la inmensa fuerza que se esconde en su totalidad. Paradójicamente, en ese sentido se puede afirmar que la novela es parcial y el cuento total. Para Irby el cuento presenta un tejido interrelacionado como lo puede ser un poema lírico, donde ningún detalle se desperdicia ya que hasta la mínima palabra puede hacer su perceptible contribución a la totalidad. Dentro de este género de reducidas dimensiones el efecto de herramientas mínimas utilizadas a través de la obra borgesiana es un aspecto funcional en sus cuentos (178). En “Pedro Salvadores”, Borges consigna uno de los hechos más raros y tristes de la historia de estas tierras donde deja de lado el color local y las digresiones para concentrarse en tres personajes apenas esbozados de un hombre, una mujer y la implacable sombra de un dictador (OC II 372). Estos bosquejos se dan con el tiempo que termina horadando hasta las enormes rocas. Igual sucede en la literatura. A Borges, al cabo del tiempo le es imposible recuperar absolutamente todos los hechos y se conforma con un resumen purificado por el tiempo y el olvido (OC I 462). Como los cantos de los ríos, como las grandes obras, como los grandes hombres, como los grandes movimientos, todos terminan siendo una sentencia o una simple palabra y en casos extremos, una simple letra y hasta un símbolo. En “La cautiva, el guerrero”, la acción de Droctul le despierta muchas conjeturas pero se conforma con plantear la más breve, como imagen o como símbolo, aunque no refleje una acción específica (OC I 558).

La simbología entre lo abigarrado y la simplicidad absoluta puede detectarse en el libro *El Aleph*, donde hay una brevísima relación que Borges recoge en “Los dos reyes y dos laberintos” que en pequeño nos da la dimensión vasta de la propuesta borgesiana. Según este breve cuento, el rey árabe amarró al rey de Babilonia a un camello y en el desierto le dijo:

¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra de siglo!, en

Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso. (OC I 607)

El barroquismo palaciego puede confundir pero lo sobrecogedor es la simplicidad desértica, la reducción a lo mínimo, el enfrentamiento con la nada. Lo mismo sugiere en "Evaristo Carriego" donde ve la historia desde el fondo del tiempo con claridad y pequeñez y al verla sola la comprende tal cual, ya que cualquier detalle que se le adicione la desvirtuaría (OC I 105). Esa justificación permanente de la sencillez, de la brevedad, está clarificada en "Funes el memorioso", el moderno superhombre cuya memoria acumulaba desechos inútiles. Borges paradójicamente asegura que el testimonio que puede dar sobre este superhombre es "acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes" (OC I 485). Prevé que a partir de ese testimonio los posteriores autores no dejarán de escarbar en su vasta memoria. En el cuento "El muerto" confiesa su ignorancia de los detalles mínimos del suceso y aclara que cuando los conozca los sacará a la luz arreglando y ampliando lo expuesto, presentando apenas un resumen que pueda ser útil, que pueda dar una idea clara de la totalidad (OC I 545). Esta forma de resumir la inspiran quizás sus lecturas de John Donne, quien considera una virtud la brevedad, propia de la divinidad. Para Donne, de acuerdo a la sentencia sabia del libro sagrado, la elocuencia y vehemencia del Espíritu Santo lo convierte en un escritor copioso sí "pero no palabrero: tan alejado de un estilo indigente como de uno superfluo" (OC I 209).

En "El otro Whitman" Borges acusa al poeta norteamericano de esta desdicha palabarrera, pero no niega que también era un poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado (OC I 207), que lograba la simplificación final del recuerdo al penetrar lo profundo de la vida iniciada en los sentidos (OC I 208). Al examinar la obra de Herber Quain, deduce que este autor se daba cuenta de que sus libros eran experimentales y que eran admirables, tal vez, por lo novedoso, pero fundamentalmente, por su lacónica probidad (OC I 461). En la "Historia de Rosendo Suárez", del "Informe de Brodie", al hablar de un matón de pueblo utilizado por los gobernantes de turno para infligir miedo, el protagonista no fatiga al interlocutor con los hechos de sangre que derraman esos personajes (OC II 412). Borges evita cometer el pecado literario de la digresión como se aprecia en "La promesa", de "El oro de los tigres". La economía en el narrar la descubre en esos narradores

anónimos tan hastiados de repetir los cuentos que terminan por reducirlos a sentencias (OC II 502), como posiblemente lo haría el compadrito de la *Historia universal de la infamia* que luego de su duelo a cuchillo consagra su vida a narrar ese simple y épico hecho que resume su vida (OC I 311). Igual sucede con el documento redactado por la viuda Ching en persona, que era de una inapelable severidad con ese estilo oriental justo y lacónico que prescinde de las mustias flores retóricas (OC I 307). En la historia de Billy de Kid, también de ese libro de rufianes, Borges se queda en la superficie, en los exteriores. No le interesa penetrar la vida interior del personaje por acentuar lo visual como si fuera una película porque el cuento bien contado no exige ni los pronunciamientos ni las instropecciones psicológicas que agobian la novelística contemporánea.

Según Costa, en los relatos de Borges la situación es siempre primordial, y los personajes, instrumentos de la inevitabilidad argumental. De hecho, Borges no tiene personajes que puedan ser recordados (75). El retrato del personaje, para Vidal, tradicionalmente asociado a la esencia de la prosa narrativa, no importa mucho a Borges. Pierre Menard, Emma Zunz, Argentino Danieri, etc. son recordados por la lógica relación en que operan o por sus abstractas situaciones en que se desenvuelven, no porque física o psicológicamente estén retratados (57).

Para Juan José Saer, ciertos elementos externos, biográficos y culturales sirven para explicar a un autor y a su obra como la exclusividad de la forma breve en la obra borgesiana, consecuencia de orígenes circunstanciales, periodísticos o de cualquier otra índole. Aun sus textos más largos, “El inmortal”, “Nueva refutación del tiempo”, “La poesía gauchesca”, siguen siendo breves, y otros como “El Martín Fierro”, “Evaristo Carriego” o “Leopoldo Lugones”, que poseen cierta extensión, asumen una forma que podríamos llamar rapsódica, ya que, lo mismo que en una composición musical, consisten en la acumulación lineal de fragmentos heterogéneos, no siempre lógica o temáticamente emparentados. “Evaristo Carriego” sería el ejemplo más evidente de esa manera de proceder, y varios de sus libros parecen haber dado cabida a ciertos textos suplementarios con el único fin editorial de abultar un poco el volumen. Como ocurre a menudo con las recopilaciones de textos breves, algunos de sus mejores libros, para Rowe, dan la impresión de haberse armado solos: tal es el caso de *Otras inquisiciones* o de *El hacedor* (24). Saer centra el interés principal de la obra borgesiana entre finales de los años veinte y finales de los años cincuenta con dos claves que la abren y la cierran, *Evaristo Carriego* y *El hacedor*, los cuales por esa preferencia por la forma breve fueron gestándose poco a poco (cit. en Rowe 25). Con paciencia, con lucidez, de acuerdo a Saer, Borges fue elaborando su poética en un viaje incesante hacia la sobriedad (cit. en

Rowe 30), aunque injustamente Saer lo acuse de caer en el simplismo tal vez por desconocer las razones de Borges sobre la brevedad.

En un coloquio que tuvo Borges en la primavera de 1983, con Carlos Martínez y Sobejano, explica las razones de ese estilo simple que molesta a Saer:

SOBEJANO: Y finalmente, creyó que había conseguido un estilo más simple.

BORGES: Ahora, cuando me siento a escribir, lo hago con un vocabulario mínimo. Trato de evitar los sinónimos. Es decir, si escribo "rojizo", sigo diciendo "rojizo", y no "rojo". Parece que es mejor escribir de esta manera, de una manera que pasa inadvertida. Vuelvo al anónimo sevillano: "un estilo tan llano y moderado que no pueda ser percibido por nadie que lo lea." Eso es lo que busco en realidad. Sin duda alguna, ha de ser lo más difícil de alcanzar.

SOBEJANO: ¿Cree que esas formas breves —el poema, el cuento, el ensayo— favorecen la intensidad y la densidad?

BORGES: Sí, y en cada caso, es casi imposible que sean tediosos. Un haikú tiene tres líneas. No hay tiempo de aburrirse. Cinco, siete y cinco sílabas. La tanka: cinco, siete, cinco y luego siete y siete sílabas. Tampoco hay tiempo de aburrirse.

Borges critica en muchos ensayos las narraciones que agobian al lector y le dificultan una lectura atenta. Observa que las formas narrativas más interesantes son las que no intentan decirlo todo, interpretándolo, sino más bien registran los efectos de la realidad o expanden un mínimo detalle para tornarlo una clave de lectura, pues funcionan "a pura destreza verbal" y por ello son admirables, porque no describen "los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en conceptos" (218).

Es en su prosa narrativa, en sus cuentos, donde Borges acrisola los resultados de sus búsquedas de acuerdo a Alazraki porque son el punto donde sus inclinaciones filosóficas, metafísicas y teológicas se resuelven literariamente en un símbolo que las expresa sintetizadas. Sus narraciones ganan en intensidad estética al ser fecundadas por una doctrina que las interpreta y explica y sus hipótesis filosóficas se llenan de realidad al transformarse en materia narrativa (*Prosa* 40). Filosofía, religión, ciencia y todo lo que utiliza el ser humano para explicar el mundo sirve de herramienta. Detrás de esa prosa ajustada, precisa, clara, tan clásica, tan moderna y tan suya, Borges ha montado, durante varias décadas de infatigable devoción literaria, un laborioso taller. A simple

vista parece que es un trabajo sencillo, pero la compleja y erudita elaboración del material narrativo contrasta con la claridad de la prosa, con su sobriedad y concisión de apariencia discursiva. Esta oposición –lo fantástico de la materia y la estricta medida de la forma– se suma a las muchas oposiciones que forman en su narrativa una red de paradójicos extremos; pero una red invisible que desconcierta al lector o que inadvertidamente lo introduce en la cosmovisión del autor. Junto al criterio de precisión y claridad actúa una voluntad de funcionalidad que subordina la elección y alianza de las palabras a la cosmovisión de sus cuentos, y que, de esta manera, el estilo contribuye –entre líneas– a plasmar esa cosmovisión. El rigor de la prosa no es aritmético o normativo, como parece a primera vista, sino logrado a base de una sensible voluntad de estilo, atenta siempre a las muchas posibilidades expresivas de la forma (Alazraki, *Prosa* 205).

El profesor Zavala trae a colación en su libro publicado para conmemorar los cien años del nacimiento de Jorge Luis Borges el comentario del crítico Gonzalo Celorio, quien agradece a Borges por la brevedad de sus textos que demuestran la fatigosa búsqueda de la perfección; porque su poesía concentra el universo al nombrar el mundo de acuerdo con la función primordial de la poesía; porque su prosa adopta, del lenguaje poético, la densidad de la palabra, el rigor iluminador del adjetivo, la sonoridad que se deposita con fidelidad textual en la memoria del lector (17).

En la introducción a la edición de varias notas recopiladas por Harold Bloom, este autor se refiere a la brevedad cuando toma en cuenta el cuento cabalístico “La muerte y la brújula”. La grandeza de Borges está en la dignidad estética de sus dos personajes principales: Lönnrot, quien al borde de la muerte critica el laberinto de su cautiverio por tener líneas redundantes, y Scharlach, quien justamente antes del fusilamiento promete al detective un laberinto mejor cuando él lo persiga en otra encarnación (Bloom 1). Lo que le falta a Borges, a pesar de la astucia de sus laberintos, según Bloom, es precisamente la extravagancia del romancero porque duda de sus impulsos erráticos. Se ve a sí mismo como un modesto mariscal pero es otro Edipo autodestructor. Su adicción a la economía y su abierto desconocimiento de su arte es parte de su ansiedad edípica, y el patrón de sus cuentos traiciona su implícito pavor al romance familiar. El espejo gnóstico de la naturaleza refleja para él solamente el laberinto de Lönnrot de una línea singular que es invisible e incesante, la línea de todas aquellas encantadas calles que se esfuman en el horizonte del Buenos Aires de su fantasmagoría (Bloom 2–3). En Borges hay una tendencia general a limitar su narrativa a una figura que no está en vital y emocional contacto con ideas o estímulos para la acción. Esta es una

condición del solitario mundo borgesiano que es una severa limitación para las posibilidades de su ficción, pero por otra parte, es la condición que le permite operar en una atmósfera que es casi puramente especulativa e imaginaria, plantea Christ (cit. en Bloom 67).

Lo que los críticos ven como una ansiedad edípica, Castañón lo ve como virtud aséptica. Castañón vislumbra la fuerza de lo que había creado Borges sin prisa pero sin pausa. Comprueba cómo había destruido y limpiado el taller de las letras de objetos olvidados pero, especialmente, de chatarra recién fabricada. Los lectores descubrieron con asombro que Borges cuestionaba toda su estructura que caía como castillo de arena mientras prendía fuego, como en el cuento “El Congreso”, a bibliotecas enteras (48).

Graciela N. Ricci establece un paralelo entre Calvino y Borges. Destaca que es en *Lecciones americanas* donde Calvino “manifiesta explícitamente su adhesión a la brevedad y concisión del relato borgesiano” que lo lleva a abrazar finalmente toda la poética de la brevedad, de la exactitud y de la concisión del escritor argentino. Por eso, en sus *Lecciones*, Calvino colocará a Borges como el máximo representante de ese ideal de precisión (Arancibia 130).

Esta densidad de la concepción borgesiana llamó la atención del escritor italiano Italo Calvino. Esto lo hizo plantear que para explicar el consenso que un autor despierta en nosotros debería empezar, en lugar de grandes clasificaciones por categorías, de motivos precisamente conectados con el arte de escribir. Entre éstos Calvino pone en primer lugar su economía en la expresión: Borges es un maestro de lo conciso. Se las arregla para condensar en pocas páginas vastas y extraordinarias ideas de atracción poética: eventos que son narrados o insinuados, vertiginosas miradas del infinito, e ideas, ideas, ideas. Cómo esta densidad es comunicada sin ningún sentido de congestión, en sus claras, sencillas y abiertas frases; cómo este estilo narrativo breve y tangencial conduce a la precisión y estructuración de su lenguaje, cuya originalidad es reflejada en la variedad de ritmo, de movimiento sintáctico, de inesperados y sorprendentes adjetivos; todo esto es un milagro estilístico sin parangón en el idioma español y para el cual sólo Borges conoce la receta secreta (238–239).

María Alicia Zorrilla vislumbra con un ingrediente esa receta secreta cuando contrasta a Unamuno y Borges. Zorrilla toma dos momentos distintos que igualan a estos dos autores. Cuando Unamuno toma un puñado de tierra y se lo muestra a Eduardo Ortega y Gasset le comunica que en sus manos está la inmortalidad porque somos inmortales en el polvo. Borges por su parte, con un puñado de arena en la mano, dice tener

el desierto. Zorrilla establece una diferencia entre los dos autores cuando plantea:

El escritor español se desangra en palabras; el argentino sentencia con palabras que *abren mares* y auroras en su sombra, y esas sentencias son parte de su lenguaje; surgen naturalmente, porque todo lenguaje está hecho de citas. Y aunque la sentencia es compendiosa, reúne, en su brevedad, muchos significados. (Zorrilla 27–28)

En *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Alazraki recoge el pensamiento de cultivadores de la ficción breve, entre ellos John Updike para quien la forma sentenciosa de Borges facilita el que se le imite porque tiene la habilidad de cristalizar ideas vagas y emociones vagas en imágenes específicas (68). Para Updike, el mayor logro del arte borgesiano se encuentra en sus cuentos (72). Por su parte, Pierre Machenerey, habla sobre la ficción narrativa de Borges y plantea que ésta “only exists in its recognisable form because it is implicitly related to the totality of all possible books” (77).

La brevedad perseguida por Borges se refleja en el laconismo de su expresión, porque como resume Christ, “Quintessences accomplish more than *fárragos*” (6). El cabalístico Aleph le sirve a Borges en su intento de condensar el universo a través de la literatura, pero el Aleph mismo se ha convertido para el lector en el símbolo borgesiano por excelencia porque representa precisamente la brevedad de sus escritos (12). Al igual que Berkeley, Borges se caracteriza por lo quintaesencial de su brevedad lograda a través de la negación de todo lo que sea decorativo y superficial (18). Conocedor profundo del *Quijote*, posiblemente sigue su consejo de que “la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen, y la carestía, aun de las malas, se estima en algo” (*Quijote* II 546).

En “El arte narrativo y la magia”, la imprescindible concatenación de los episodios es una teleología, como la denomina Borges, o encadenamiento funcional y causal en que todo elemento argumental conduce inevitablemente al final y tiene que ver con el tema: todo lleva a una meta. Así –dice Borges– en *La ley del hampa*, el diálogo inicial versa sobre la delación, y en la primera escena hay un tiroteo, lo que resulta premonitorio del asunto central. Esto coincide con el método narrativo de Borges, que desdeña la mera acumulación de elementos decorativos o innecesarios o la inclusión de detalles prescindibles. El tipo de narración que le interesa sigue los procedimientos de la magia. El relato

denominado “realista”, que aspira a representar la “realidad” en su totalidad no resulta interesante para Borges. El mágico sí, pues allí todo se relaciona, todo tiene una consecuencia (Costa 157).

Xavier Villaurrutia presenta a Borges como un oasis frente al desierto del realismo y naturalismo áridos. Dice que “entre nosotros, al autor que no aborda temas realistas y que no se ocupa de la realidad nuestra de cada día, se le acusa de deshumanizado, de purista y aun de cosas peores” (cit. en Alazraki, *Borges* 66).

Borges sabía que a lo largo del tiempo los hombres, entre ellos los que escriben, repiten dos historias, la del astuto marinero que busca una isla querida, la de un dios hecho carne que se hace crucificar en el Gólgota (OC II 446), o “Los cuatro ciclos”, donde no son dos sino cuatro que durante el tiempo que nos quede seguiremos narrando, transformando: defensa de la ciudad, el regreso, la busca, sacrificio de un dios (OC II 504). Borges concluye, en el epílogo de “Otras inquisiciones,” que “el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos” (OC II 153). Por eso para Nudelstejer, posiblemente cuando el propio Borges habla de la “monotonía esencial” de su obra, tiene tal vez más razón en lo que se refiere a la que se basa en la vena metafísica, ya sea ensayo, narrativa o poesía porque ateniéndose a lo que plantea el mismo Borges de que “la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”, su obra narrativa más característica es quizá el desarrollo de unos cuántos aforismos (103).

En 1961 publicó su *Antología personal* que favorecía, según Lindstrom, la prosa breve realizada con anterioridad como *Ficciones* y *El Aleph*, donde aparecían sus famosas preocupaciones por las parábolas, el concepto de tiempo, la fragilidad de la identidad personal y el enigma de la creación literaria (88). Esta loca pretensión intelectual la ve McMurray en “Asterion”, una de las piezas más cortas de Borges donde sucintamente presenta este tema que es uno de sus favoritos (25), aunque tal vez la ficción más significativa sea “El Aleph”, la que más sintetice sus preocupaciones filosóficas, sus asuntos estéticos y su humor (29).

La dicotomía entre el tiempo y el espacio conduce a la explicación detallada tanto de una categoría como de la otra. Una de las características de los trabajos de Borges, para Barrenechea, es la asociación de esas dos poderosas categorías –tiempo y espacio- en ricas implicaciones. Es como si en el mismo avión se embarcaran el tiempo y el espacio (32). La estructura de sus cuentos puede aludir a la multiplicidad bajo la apariencia de inclusiones, reflejos, bifurcaciones, frecuentemente complicada por las repeticiones cíclicas (37). Esta multiplicidad la destaca Morson al

identificar cuatro fuertes corrientes de enfermedad presentista en la narrativa contemporánea: “presente disecado (epílogo o prólogo temporal), presente aislado (en Dostoevsky, el presente privado de conectividad histórica), y finalmente, tiempo múltiple (versión plena de un momento singular como en el “Jardín de senderos que se bifurcan” de Borges) (cit. en Tigges 448). Esa vasta multiplicidad la logra Borges a través de una poética de la brevedad que como un rizoma penetra todos los orificios del universo literario.

4. La vastedad de lo breve

La versión vasta de lo breve está representada en el Aleph, punto mínimo que contiene lo máximo. Casi nadie se sorprende ahora de que para captar la profundidad de la obra borgesiana nos salte a la memoria el símbolo que representa al infinito como la letra Aleph.

Desde el comienzo de su carrera como escritor Borges ponía en tela de juicio la palabrería. Según sus incisivas palabras ésta es más producto del rencor que de la sapiencia. Descubre que en las rapsodias de los payadores abombados como los llama, es típico la engorrosa enumeración de tempestades, insignias, vendas y yunques (OC I 123). Al hablar de la poesía gauchesca retoma a Hernández y su destino de contar la historia de Martín Fierro. Admira en Hernández la omisión del color local que deja de lado la descripción de los aparejos de hacienda propia de otros escritores que se asemejan a la de los escritores británicos quienes detallan minuciosamente los aparejos marinos. En Borges, la realidad aparece sólo en función del carácter del protagonista (OC I 181). Destaca el hecho de que a Hernández no le interesa presentar todos los hechos ni lo que pasa por la cabeza del hombre ni mucho menos sus recuerdos sino el cuento llano y sencillo que va al grano propio del narrador de campo (OC I 196).

En sus temas de discusión del “El Otro Whitman” habla del “delicado ajuste verbal” que desecha la longitud que tienen los salmos de la Escritura, el primer coro de *Los Persas* y el catálogo de las naves (OC I 206). Refiriéndose en otra nota a Walt Whitman, Borges plantea la ambición de varios escritores quienes pretenden hacer un libro que agote todas las posibilidades y que se convierta como en un arquetipo platónico. Paradójicamente, para Borges, la virtud de dicho libro no estaría en su longitud, sino en su brevedad (OC I 249).

Un escritor que sufre la arremetida de Borges por su palabrería es Flaubert quien por mucho tiempo se puso a transcribir minuciosamente la vida de Bouvard y Pécuchet. Al comienzo eran dos tontos que el autor

trataba mal y menospreciaba. Sin embargo al llegar al capítulo octavo Borges resalta el hecho de que Flaubert inspirado por quien sabe cuál musa descubre la estupidez que se le vuelve intolerable. Empieza por entristecerse por cosas nimias como los anuncios y las tonterías escuchadas al paso. Borges con su tono irónico nos comenta que Flaubert, en este punto, se reconcilia con Bouvard y con Pécuchet como Dios con sus criaturas porque definitivamente eso es lo que le sucede a toda obra que se extralimita (OC I 259–260).

No es sólo Borges el que descubre el destino que irónicamente llama ejemplar en Flaubert. Apoyado en la crítica que le hace Taine a Flaubert, repite que el sujeto de su novela exigía una pluma del siglo XVIII, la concisión y la mordacidad de un Jonathan Swift (OC I 261). Esta exigencia no se da en Flaubert que creía en la armonía preestablecida de lo eufónico y de lo exacto y que se maravillaba de la relación que debía existir entre la palabra musical y la palabra exacta (OC I 265).

La crítica de Borges no se queda en los autores franceses. En la nota *A Short History of German Literature* de Gilbert Waterhouse, Borges la emprende contra los alemanes a quienes considera incapaces de obrar sin algún aprendizaje alucinatorio: pueden librar felices batallas o redactar lánguidas e infinitas novelas, porque se creen la raza bendita “arios puros”, o maldita por el maltrato a los judíos, o actores de la *Germania* de Tácito (OC I 279–280).

También a los norteamericanos los coloca bajo su mira. “El duelo” le revela a Borges a través de una de sus protagonistas, la señora de Figueroa, que Henry James le habría sacado un gran partido a esa historia. Le hubiera consagrado más de cien páginas de ironía y ternura, exoneradas de diálogos complejos y escrupulosamente ambiguos. No es improbable que le añadiera algún rasgo melodramático. Lo esencial no habría sido modificado por el escenario distinto: Londres o Boston. Los hechos ocurrieron en Buenos Aires y ahí los deja Borges quien se limita a hacer un resumen del caso alegando que su lenta evolución y su ámbito mundano son ajenos a sus hábitos literarios (OC II 429).

Alemanes, franceses y americanos como Henry James, según Borges, nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son difíciles de ejecutar y, por lo tanto, raras. En el Siglo XVI (como en el *Viaje del Parnaso*, como el destino de Shakespeare), no se compartía esa desconsolada opinión. Herbert Quain, tampoco la compartía y, en su modestia, pensaba que no había diálogo callejero que no fuera una obra literaria (OC I 461).

En “El milagro secreto” Borges parece desvelar su método de trabajo. Al igual que al protagonista de ese cuento no le interesa trabajar para la posteridad ni para Dios por desconocer las preferencias literarias

tanto del uno como del otro. Desde su sombra edificó un laberinto invisible resumiendo obras ajenas o sintetizando trabajos apócrifos. Limaba todo del color local omitiendo, abreviando, volviendo a la versión original que conservaba aún el espíritu epifánico. Como lo plantea en su crítica a Flaubert, su protagonista se identifica con sus planteamientos al vislumbrar que las tremendas discordancias que angustiaron a este autor francés “eran meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora” (OC I 512).

En varios pasajes Borges repite el hecho de que el narrador al volver sobre caminos trillados tiende a acortar o alargar el paso de acuerdo a las circunstancias. Daneri en “El Aleph”, se llena de ínfulas y expone en forma kilométrica unas ideas carentes de utilidad que el autor relaciona con la literatura (OC I 618). Infiriendo una auto-crítica al barroco temprano que él mismo sufrió retoma unas páginas de Daneri representante de los autores que siguen lo que Borges llama un “depravado principio de ostentación verbal” al querer abarcar el diccionario con sinónimos y antónimos (OC I 621). El producto final es algo que dilata “hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos” (OC I 622).

Se ha señalado la admiración de Borges por Nathaniel Hawthorne. Este autor, adelantándose a los escritos oníricos que más tarde inundaron la literatura de nuestra era, se propuso una vez escribir un sueño, “que fuera como un sueño verdadero, y que tuviera la incoherencia, las rarezas y la falta de propósito de los sueños”. En el diario que llevaba anotaba absolutamente todo tal vez, como sugiere Borges, para liberarse del mundo fantasmagórico que lo rodeaba (OC II 61).

En “Quevedo” Borges cuestiona a los que pretenden hacer una transcripción fiel de la realidad a través de las palabras. Para Borges, es un intento vano, porque “la realidad no es verbal” (OC II 41). Esta proliferación palabrera nos la señala al descifrar “El enigma de Edward Fitzgerald” que se apoya en las composiciones de cuatro versos de Umar ven Ibrahim al-Khayyami, quien hace rimar el primer verso con el último. Aunque alguno de esos manuscritos haya recogido unas quinientas cuartetas, Borges piensa que ese número es nimio comparado con los macarrónicos escritos de Persia o de la España de Lope y Calderón donde se exigía que el escritor y el poeta fueran prolíficos (OC II 66).

Borges encuentra en el primer Wells un reflejo de los pecados de su juventud. Tal como lo que le ocurrió a él y lo que generalmente les ocurre a los escritores novatos, utiliza el argumento como pretexto, como punto de partida para desbocarse en la palabrería, extensión que impide el

goce de la obra. Un Wells más maduro, como Borges, no haría eso sino que limaría de asperezas la escritura (OC II 75).

En “El espejo de los enigmas”, Borges parte de un versículo de San Pablo (I, Corintios, XIII, 12) para comparar la brevedad por un lado y la palabrería por otro de dos autores. León Bloy usa 22 palabras: *Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.* Siguiendo el postulado de la generosidad palabrera Torres Amat lo traduce de esta manera “miserable”, a decir de Borges:

Al presente no vemos a *Dios* sino como en un espejo, y bajo imágenes oscuras: pero entonces *le* veremos cara a cara. Yo no *le* conozco ahora sino imperfectamente: mas entonces *le* conoceré *con una visión clara*, a la manera que soy yo conocido. (OC II 98)

Borges considera que la extensión muchas veces coarta las posibilidades cognitivas. Paradójicamente, la cantidad va en detrimento de la calidad porque en realidad en lugar de sumar, resta. Para Borges “doce mil monjes y treinta y dos mil Bodhisattvas son menos concretos que *un* monje y que *un* Bodhisattva” (OC II 121). Este encanto que producen las obras vastas como los veinticuatro mil versos que se encuentran en los doscientos manuscritos del laberíntico *Roman de la Rose*, a estas alturas es insoportable. Borges siente que “además de intolerable, es estúpido y frívolo (OC II 123).

Emulando a Cervantes en la primera parte de *El Quijote*, en el cuento “El congreso”, el protagonista ordena quemar todos los libros porque no soporta más su carga. Tal vez presiente como “Ariosto y los árabes”, de “El Hacedor”, que es empresa vana la escritura de libros porque para que verdaderamente lo sean “se requieren la aurora y el poniente, / Siglos, armas y el que une y separa” (OC II 214). Por eso mismo en “Un lector” critica la jactancia de lo escrito porque él se enorgullecía de lo que había leído (OC, 1016), lo mismo que de lo había dejado de escribir frente a lo escrito.

Hay una tendencia al escribir muy apreciada entre los intelectuales: la de entorpecer la lectura mediante una complejidad innecesaria. Lezama lo sintetiza con aquello que encuentra eco en la academia de que sólo lo difícil es lo estimulante. Esa escritura complicada puede desembocar en engaños intelectuales como los que denuncia Alan Sokal en “Imposturas intelectuales”.⁶⁰ Borges las detecta en un escritor que admira mucho. En “El indigno” del “El informe de Brodie”, Borges se refiere a este bibliotecario judío apodado el ruso, Baruch Spinoza, de

quien al compilar una copiosa antología trataba de limar todo “ese aparato euclidiano que traba la lectura y que da a la fantástica teoría un rigor ilusorio” (OC II 405). También en “El informe de Brodie”, aunque se hable de un ser orillero como “Juan Muraña”, el énfasis retórico y las frases largas del narrador le despiertan la sospecha a Borges (OC II 420).

En el epílogo a sus *Obras completas*, Borges transcribe una nota para una enciclopedia que será publicada supuestamente en el 2074. En ella muestra sus preferencias y sus rechazos. Por ejemplo, dice de sí mismo que “no acabó nunca de gustar de las letras hispánicas, pese al hábito de Quevedo” (OC, 1143). A pesar de este rechazo abierto a la prolijidad verbal palabrera, Jitrik nos comenta un experimento que hizo Daniel Guebel llevado por el criterio de que “la obra de Borges permite seguir proponiendo lecturas que se realicen en forma de ficción”, como plantea Marcos Mayer en su artículo “Borges por Borges, Relecturas”. Guebel en *La perla del emperador*, pretende utilizar lo intenso de la escritura borgesiana en escritos extensos, como exige la novela. Guebel va ensartando relatos donde las constantes borgesianas de los espejos, laberintos, sueños, etc. se repiten como las cajas chinas: “El resultado merodea el fracaso, pese a la abundancia de momentos intensos” (87–88).

Querer imponer una realidad a otra que la contradice conduce al fracaso como el que le sucedió a Guebel. Pretender novelar a Borges con extensos fárragos es no entender la poética de su brevedad. Este empeño demiúrgico es totalmente opuesto al borgesiano. Ya desde una de sus primeros cuentos, según Foster, Borges establece su preocupación por el proceso creativo de la mente del hombre. En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,” presenta el vasto y problemático asunto de empresas empeñadas en crear realidades falsas cada vez más vastas que las anteriores, realidades que por la misma intensidad de la empresa se imponen materialmente al mundo real (148). En “Las ruinas circulares” se nota el mismo fenómeno. Block por su parte confirma lo anterior encontrando en el “Libro de arena” el libro infinito como la arena del desierto sin límites con sus bordes invisibles que se extienden más allá del horizonte. Para reducir esa extravagante extensión, ante la imposibilidad de definirlo, el narrador agota todas las posibilidades al utilizar recursos geométricos que supuestamente nos sirven para dar exactitud a las medidas pero que en definitiva se quedan cortos (129). El libro de arena como la biblioteca infinita borgesiana le sirve al crítico John Barth para hablar de la literatura del agotamiento, porque esa Biblioteca de Babel, una de las metáforas más impresionantes de Borges, es un universo perpetuamente amenazando con su agobiante peso a sus habitantes con demasiada información desechable (cit. en Lindstrom 34).

5. La relación amor/rechazo hacia Joyce

En términos diacrónicos se puede contar con una información que permite un respiro. Sin embargo, en términos sincrónicos, cada vez se hace más difícil respirar porque la Biblioteca de Babel lo inunda todo. Antes los escritos pretendían mostrar las centurias y los años. Desde Joyce,⁶¹ la concentración del tiempo se redujo, la diacronía se sincronizó y la extensión espacial se impuso a la temporal.

En varias oportunidades Borges cuestionó a Joyce sin dejar de confesar su admiración por este maestro del lenguaje que impuso tal sincronización. En su soneto "James Joyce", Borges elogia a Joyce por comprimir la vida entera en el significativo momento de un día: "En un día del hombre están los días / del tiempo, desde aquel inconcebible / día inicial" (OC II 361). Rice subrepticamente reconoce el poder de la concepción de Joyce en la propia ficción de Borges (51), aunque esta relación es agónica porque repudia el exceso del *Ulises* y del *Finnegans Wake* (48).⁶² Borges se resiste a lo que ve como una perversión en el exceso experimental del *Ulises*. Sin embargo se parece más a la reacción del hijo hacia al padre que es claramente visible en cuentos como "El acercamiento a Almutásin" (50). Borges considera a Joyce como un genio indiscutible, pero descubre esa genialidad en lo verbal. Dado que Borges rechaza la vastedad palabrera por principio, sin embargo siente pesar de que Joyce haya dedicado su genio verbal a la novela en lugar de haberlo dedicado a la poesía (53). El absurdo proyecto de Menard refleja el de Joyce en *Ulises*, ya que los dos copian y distorsionan el tema con su reproducción verbal. Eso se clarifica al final del cuento de Borges al hacer una crítica al método de composición de Menard que refleja posiblemente los procedimientos tomados por Joyce para construir el *Ulises* queriendo igualarse a un moderno Homero (55). En una conversación con Richard Burgin, Borges deja translucir su escepticismo frente a una obra tan alabada y poco leída porque encuentra que esa detallada y vasta presentación del personaje principal paradójicamente no es profunda:

I think that *Ulysses* is a failure, really. Well, by the time it's read through, you know thousands and thousands of circumstances about the characters, but you don't know them. And if you think of the characters in Joyce, you don't think of them as you think of the characters in Stevenson or in Dickens, because in the case of a character, let's say in a book by Stevenson, a man may appear, may last a page, but you feel that you know him or that there's more in him to be known, but in the case of

Ulysses you are told thousands of circumstances about the characters. You know, for example, well, you know that they went twice to the men's room, you know all the books they read, you know their exact positions when they are sitting down or standing up, but you don't really know them. It's as if Joyce had gone over them with a microscope or a magnifying glass (Rice 56)

A pesar de este sentimiento encontrado que Borges siente hacia Joyce, y que mantiene a través de su vida, nunca perdona esa vanidad joyciana de la sobreescritura, como lo confiesa en sus ensayos autobiográficos (Rice 60). Lo demuestra también en su libro maduro “Elogio de la sombra”, donde Borges invoca a Joyce con las siguientes palabras:

Dispersos en dispersas capitales, / solitarios y muchos, / jugábamos a ser el primer Adán / que dio nombre a las cosas. / Por los vastos declives de la noche / que lindan con la aurora, / buscamos (lo recuerdo aún) las palabras / de la luna, de la muerte, de la mañana / y de los otros hábitos del hombre. / Fuimos el imagismo, el cubismo, / los conventículos y sectas / que las crédulas universidades veneran. / Inventamos la falta de puntuación, / la omisión de mayúsculas, / las estrofas en forma de paloma / de los bibliotecarios de Alejandría. / Ceniza, la labor de nuestras manos. (OC II 382)

La meta de Borges es escribir cuentos sugerentes antes que agotadoras novelas que penetran minuciosamente en las cosas y en los seres (Christ 7), porque piensa, como propone en el poema “Trofeo”, al final “de tan noble acopio de memorias / perdurarán escasamente una o dos” (OC I 47). Al postular la realidad concluye que algunos con pobre fortuna como los románticos quieren expresar todo recurriendo hasta el último detalle, en cambio el clásico al aplicar la brevedad sabe que al final el tiempo se encargará de fraguar todo y reducirlo a una sentencia, a una palabra, a una letra, a un símbolo (OC I 217).

6. La poética de la brevedad

Hay una leyenda de la cultura hindú que ejemplifica la poética de la brevedad de Borges y que George Gamow, recoge en su libro *One, Two, Three ... Infinity*. El rey Shirham, agradecido porque el visir Sissa Ben

Dahir había inventado el ajedrez, le pidió que sugiriera un regalo. El visir lo sorprendió con una propuesta que parecía insignificante: le pidió un grano de trigo por la primera cuadrícula del ajedrez, dos granos por la segunda, cuatro granos por la cuarta y así hasta que las sesenta y cuatro cuadrículas estuvieran cubiertas. El rey, que no sabía nada de potencialidades, felizmente aceptó la modesta propuesta. El rey aprendió una fuerte lección matemática al ver que sus sirvientes traían sacos y más sacos de trigo a tal punto que luego de agotar sus vastas despensas se dio cuenta que todo el trigo de la India no alcanzaba para cumplir con su promesa (Danielson 484). Así como el juego del ajedrez no solamente contiene potencialidades infinitas sino que con el simple movimiento de una ficha se pueden desencadenar victorias o derrotas, Borges, con su increíble poder de resumir que se convierte en su esencia, desencadena el misterio y fustiga a la inteligencia como un juego de ajedrez.

Borges, asumiendo la brevedad como excelencia, porque mejor era “lograr un único verso válido que un soneto o un largo poema; mejor dos líneas y no una extensa novela”, decidió con otros jóvenes como él hacer una revista mural que pegaron en las paredes de los edificios de las calles céntricas de Buenos Aires. Era una única hoja donde criticaban a los poetas tradicionales, de acuerdo con la anécdota contada por María Esther Vásquez (75). Estas nuevas voces, ante la imposibilidad de costearse una revista impresa, concentraron su energía en un manifiesto parco, lacónico donde la brevedad era pancarta. Incluso tempranos críticos, como Roberto Ortelli, reconocen que en Borges “hay una imagen pura, que sin recurrir a los adjetivos pomposos ni a los desarrollos inútiles, nos conmueve profundamente” (cit. en Rowe 40). Su laconismo lo lleva a impugnar la pletórica escritura lugoniana aún en su etapa madura. Lugones, según Borges, fue acaso el único poeta más escatológicamente profuso, como lo demuestra ese afán de arrancar todos los matices de colores al azul. Tal vez le sirvió de modelo porque en “El Aleph” Carlos Argentino Daneri no se contenta en despachar inconmensurables extensiones de geografía espacial y lingüística (Rowe 40).

Wheelock se refiere a los cambios que tiene Borges durante su vida y destaca ciertos elementos que no cambian a través del tiempo, como su laconismo. Puede que el lenguaje sea menos connotativo, menos arrogante y su uso etimológico no sea abarcador. Sin embargo, sus ideas fantásticas permanecen sin el deseo de asombrar sino que buscan despertar nuestra sensibilidad estética (Bloom 116). Se puede decir, siguiendo a Irby, que la unidad estructural de sus cuentos se fundamenta en la abstracción y la yuxtaposición lacónica o simultaneidad de elementos heterogéneos (91). Esta riqueza no está en la

unidireccionalidad que imponen los detalles realistas sino en la polidireccionalidad rizomática que permite lo que apenas se sugiere.

Cuando alguien quiso relacionar las limitaciones visuales de Borges con las de Sartre, Borges reconoció que Sartre había escrito libros muy extensos que por lo mismo al releerse, al corregirse, chocaban con la extensión. Borges en cambio por cultivar la brevedad podía rumiar cada frase en el silencio hasta que la pulía completamente (Zavala 18), como si fuera una oración, o una sentencia. El mismo Borges nos señala que sobrepasarse en la palabra es contraproducente en ciertas regiones. Los que abusan de ella tienen que rendir cuentas al final. De acuerdo con el Islam, desvelando “Los espejos velados” de Borges, el día inapelable del Juicio, todos estos abusadores tendrán que resucitar sus obras. La vastedad de las mismas les imposibilitará hacerlo y, por tal razón, recibirán el castigo eterno (OC II 164).

Claro está que para Barrenechea el laconismo de Borges no se debe a la concepción de una poética de la brevedad sino a la ceguera, pues cada vez le era difícil hacer trabajos extensos y por eso se concentró en pequeñas piezas (20). Otros, como Christ, ven que la escritura de Borges está tan controlada por su esquema estético-metafísico que cuando se examina cualquier detalle de su estilo no sólo hay que preguntarse si es una característica de sus escritos, sino también si ello no lo ayuda a alcanzar su objetivo de brevedad quintaesencial (33).

Afirma también Wheelock que Borges, lejos de ser palabrero en proporción a lo intrincado, sus primeros cuentos estaban escritos en un estilo frugal y exacto, ricamente sugestivo, poético y lleno de humor irónico. Símbolos prominentes –espejos, laberintos, tigres, torres, cuchillos- se repiten constantemente (Borges se llama a sí mismo monótono),⁶³ lo mismo que otras imágenes secundarias que sugieren un patrón esotérico en su significado como círculos, monedas, pirámides, caballos, pantanos y naipes (Bloom 106).

Juan José Saer, en su ensayo “Borges como problema”, destaca que Borges empezó a publicar en muchos diarios y revistas. Esta actividad múltiple y constante que duró hasta mediados de los años sesenta, por no decir toda su vida, y que le dio su perfil en tanto que “hombre de letras”, es la anticipación de su presencia un poco oprimente en la vida pública, pero sobre todo debe ser tenida en cuenta para explicar la característica principal de su obra: su brevedad formal (Rowe 21). Borges es un innato cultivador de la forma breve que lo lleva a evitar de manera ardua lo extenso y lo explícito convirtiéndose en la cualidad más destacada de sus escritos. Muchos de sus cuentos, como señalan varios estudiosos, entre ellos Irby y Christ, ocupan de ocho a diez páginas y la mayoría sólo cinco o seis. En Borges se cumple el pedido de Cervantes en la segunda parte

del *Quijote*, quien pide que “le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (878).

Este laconismo es como el relámpago que revela lo oculto y su estallido permite que la diacronía se sincronice al sugerir la plenitud. El mismo Borges en “La creacion y P. H. Gosse” rescata esta sincronización en la voz de John Stuart Mill. Para este autor el universo tal como lo captamos es una consecuencia de un instante anterior y concluye que “a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento de un *solo instante* para saber la historia del universo, pasada y venidera” (OC II 28–29). Es ese instante epifánico en que el todo se muestra a través de las partes en su esplendor con sus luces y sus sombras el que Borges persigue y propone. Es el instante en el que “el hombre sabe bien quien es” (OC I 158).

Cuando habla del cronotopo del cuento contemporáneo y el sentido del tiempo, Raquel Falconer, citado por Tigges, retoma a Borges para quien el tiempo no existía fuera del tiempo presente, lo que significaba que era cuestionable la secuencia, la sucesión de términos en una serie o del sincronismo de términos en dos series (450). Esta sincronización de la diacronía la detecta Borges en Cicerón y casi dos mil años después en el marqués de Laplace, quien planteó la posibilidad de cifrar en una sola fórmula matemática todos los hechos que componen un instante del cosmos, para luego extraer de esa fórmula todo el porvenir, todo el presente y todo el pasado (OC I 282).

La muestra de cómo se puede reducir el tiempo a un instante y de que el mundo no es sino una imprecisión está presente en el poema “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” (OC I 64). También en el quinto libro de la *Enéidas* hay un documento de esta primera eternidad que emula el Big Bang. La segunda se halla en el undécimo libro de las *Confesiones* de San Agustín, donde el primer instante coincide con el de la creación. Para Borges, la primera es platónica y la segunda trinitaria con su predestinación, premio o castigo. Borges reconoce que otro agotaría centenas de folios para tratar de presentar una visión apenas perceptible de esos instantes eternos. El laconismo de Borges lo lleva a esperar con modestia que las dos o tres páginas que presenta no le parezcan excesivas al lector (OC I 358), porque tal vez quiere, como Coleridge, atrapar en una esplendorosa página todo lo que le fue revelado en un sueño (OC II 20).

Muchos por el contrario arrastrados por la corriente onírica, llenan y llenan páginas que no dan a vasto para encauzar ese flujo de conciencia. En el otro extremo hay quienes buscan la síntesis en el “frenesí sentencioso” que para Borges no es más sino pura “charlatanería de la brevedad” como lo consigna en “La supersticiosa ética del lector”, en

Discusión (OC I 202). Aunque esas sentencias le recuerden la dicción del célebre estadista danés Polonio, de *Hamlet*, o la del Polonio natural, Baltasar Gracián, Borges la encuentra más afín en la inscripción de los camiones de carga (OC I 149–150). Estos camiones o buses llenos de frases dicen más de las costumbres y formas de ser de una comunidad que miles de sus archivos municipales.

Borges, verdadero e increíble maestro de la brevedad, emula la sabiduría de las sentencias populares al pintar con pinceladas sucintas la esencia del arte de Shakespeare. El gran dramaturgo es, para Borges, “*everything and nothing*” –todo y nada– a la vez (Costa 30). Esa esencia shakesperiana también es cervantina aunque Borges la reconozca más en el inglés que en el español. En uno de los interminables diálogos que tienen Don Quijote y Sancho hay uno referido a esa brevedad. “Sé breve en tus razonamientos que ninguno hay gustoso si es largo” (Quijote I 193), contestó el Quijote a Sancho quien no podía cumplir a cabalidad el áspero mandamiento del silencio que le había impuesto para tratar de calmar tanta palabrería del escudero.

Acostumbrados como estamos por la misma lengua a valorar lo desmesurado olvidamos que mucho de lo mejor de la literatura está hecha de sentencias sabias como los proverbios de las Sagradas Escrituras o como los de Emerson (OC I 150–151), Nietzsche o Wittgenstein. Como Sancho Panza tendemos a irnos por las ramas porque existe un juicio generalizado que nos lleva a juzgar en forma negativa al que, por sabiduría, prefiere callar. El desdén de Borges es a la inversa. La nota sobre “Avatares de la tortuga” que recoge en “*Discusión*”, Borges habla de los comentarios de Aristóteles sobre los argumentos de Zenon que refuta con una brevedad quizá desdeñosa (OC I 255). Desdeñosamente Borges también se refiere a los traductores como Lane, que aunque ameno con *Las mil y una noches* por convenir a la mesita distinguida, le critica su vocabulario que abunda demasiado en palabras latinas no rescatadas por ningún artificio de brevedad (OC I 400). Esa brevedad borgesiana lleva a preguntarse jocosamente de Dunraven y Unwin en un diálogo que recoge Borges así:

Ambos –¿será preciso que lo diga?– eran jóvenes, distraídos y apasionados”

–No multipliques los misterios –le dijo–. Éstos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

–O complejos –replicó Dunraven–. Recuerda el universo. (OC I 600)

Hay una creencia generalizada de que lo complejo puede a veces ser revelado en esas iluminaciones que dan los sueños. Steiner dice que la lógica onírica borgesiana se cuestiona si nosotros, incluyendo nuestros sueños, no seremos sueños que alguien tiene y para responder a estas inquietudes ha creado unas originales obras maestras de la literatura occidental. Con esa concisa perfección, como la de un gran poema, paradójicamente construye un mundo cerrado y sin embargo abierto a la más amplia resonancia (Alazraki, *Essays* 122).

En “Guayaquil”, la leyenda de los celtas que refiere el duelo de dos bardos famosos es una leyenda que apuntala su poética de la brevedad. Borges nos cuenta que uno de ellos con el arpa, canta desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche. Ya bajo las estrellas o la luna, entrega el arpa al otro. Éste la deja a un lado y se pone de pie. El primero confiesa su derrota (OC II 443), porque reconoce que el silencio es más fuerte que la palabra. De igual manera lo sugiere Borges en “Siete noches” cuando se refiere a Groussac el franco-argentino que lo precedió como director de la Biblioteca Nacional quien fue más valiente que el mismo Borges porque se sumió en el silencio (OC III 278).

Posiblemente el franco-argentino no llegó a la edad a la que llegó Borges lo que hace más valioso su silencio porque tal como se lo confiesa a Alifano, su larga vida la ha dedicado a la literatura que le ha servido de confort. Con cierta nostalgia en sus palabras Borges le dice a Alifano que “me daría por satisfecho si después de mi muerte sobrevivieran unas pocas líneas” (171), como lo repite en un ensayo dedicado a los ángeles donde plantea que ha escrito libros con el único fin de que sobreviva una página.⁶⁴

Ese cierto desdén por la labor realizada lo acrecentó tal vez el estudio asiduo al que se dio al final de sus días que dedicó con ahínco a estudiar las sagas escandinavas, de las cuales admiraba la *Heimskringla* por las sentencias memorables, lacónicas y llenas de frío coraje que da el desdén por la propia vida (Vázquez 219).

La estética del silencio⁶⁵

Dentro de los sistemas que utilizan el sonido como el lenguaje y la música, el silencio juega un papel crucial. Esta concepción la reafirma el crítico Paul Hillier, citado por Walsh, al hablar elocuentemente acerca del compositor estoniano Arvo Pärt, quien comenta que: “How we live depends on our relationship with death; how we make music depends on our relationship with silence” (29).

Si la música depende de esa relación, en el lenguaje existe en este sentido una forma de superar los obstáculos lingüísticos a través de un elemento que si bien no llega a describir esa multiplicidad anhelada, por lo menos logra insinuarlas. Este elemento que nos sirve para adentrarnos en una interpretación que se asemeja a la emprendida por Borges, lo desarrolla ampliamente Gabriela Massuh. Para ella, el silencio es ese elemento fundamental (211). Un silencio reverencial es el tributo que reciben las obras que maravillan. La expresión común “no tengo palabras”, sugiere un territorio donde la palabra se queda corta. Precisamente en ese territorio⁶⁶ se ubica Borges porque ese silencio es el eje sobre el que gira la estética borgesiana que trasciende los límites de su ficción, de acuerdo a la opinión de varios críticos de su obra como Massuh (72). En cada una de las obras de Borges se nota un trabajo artesanal que deja ver esa estética del silencio que se repite en sus narraciones. No sólo en “El Aleph”, por ejemplo, el protagonista, que puede ser una proyección de su ser, se consagra al olvido precisamente porque ha visto lo que los demás no pueden ver: el indescriptible universo. Es el olvido el que lo salva; olvido “que es el más pobre del misterio” (OC I 94); olvido que se pierde en el silencio; olvido que se confunde con la nada. En “El Aleph”, no solo desemboca en esta temática, también en “La escritura de Dios”, “El acercamiento a Almotásim” y “El espejo y la máscara”, la narración alcanza un silencio trascendente imposible de expresar con palabras, dadas las limitaciones inherentes al lenguaje. Para Massuh, ese silencio es “la forma más radical de expresar y significar” (182). Una vez que las posibilidades significativas del lenguaje han sido agotadas, persiste ese elemento que no solamente sustituye al lenguaje escrito, sino que lo supera. Es en ese momento en donde el silencio se instala como un valor expresivo radical (212), que permite un final donde la narración se ramifica al infinito.

Desde allí se abren las compuertas a la comunicación con el lector. Por ejemplo, para Massuh, en “El acercamiento de Almotásim”, la existencia del personaje es conjetural, pues la supuesta novela concluye en el momento en que comienza ese diálogo con el ser que no habla, que permanece en un significativo mutismo similar al ejercido por cada lector y que acaso por ello se llama Almotásim (141). Por otro lado, el hecho de que el narrador proponga que también Almotásim está buscando a Alguien, es una manera de ocultarlo y de trasladar al lector, posible objeto de su búsqueda, la responsabilidad de llenar ese vacío. Es justamente ese silencio último el que logra el nivel estético buscado (155). Frente a ese silencio casi sagrado existiría la posibilidad de interpretarlo como algo divino, pero la voz de hombre materializa esa realidad. Al rasgar el velo, como en “El Zahir”, se comprueba que lo cotidiano, lo humano, es epifánico y que puede ser trascendido a través del conocimiento. El conocimiento mismo permite al lector vislumbrar el misterio desencadenado por el silencio (148). El cuento permite deducir que el nivel de perfección es directamente proporcional a la cercanía con Almotásim. Uno de los síntomas de esa perfección es el saber callar (152). El hecho de no caer en la explicación de detalles tediosos se convierte en una forma más radical de expresión. La eficacia expresiva consiste entonces en “acercarse” a las significaciones, sin llegar a precisarlas del todo sino sugiriendo múltiples senderos. La propuesta estética está en que el poeta o el creador agoten un sendero hasta acercarse a esas fronteras que lindan con el silencio (224). Los pasos de Tzinacán en la cárcel van construyendo un vacío en donde la palabra se anula a sí misma hasta transformarse en un silencio que, para Massuh, se convierte en el único puente expresivo entre el poeta y el universo (135). Ese silencio de Tzinacán al finalizar el relato no es un síntoma de la obstinación del protagonista sino una toma de posición del mismo Borges con respecto al lenguaje y sus limitadas posibilidades (212). La resolución de callar del mago, recalca Massuh, es una forma de apuntar que el silencio es un arma más efectiva y convincente cuando se trata de sugerir experiencias trascendentales (212). Al jurar no revelar la Palabra y sumirse en el silencio el mago traspasa las fronteras (178) y coloca al lector frente a múltiples senderos que se entretajan.

Al morir el misterio con Tzinacán también “muere” la narración porque, según Massuh, la fórmula no puede pronunciarse en un contexto humano, es decir, a través del lenguaje. El cuento culmina en el silencio y desde el punto de vista del narrador–Borges no podría ser de otro modo, porque la designación lingüística de esa realidad es imposible de describir en un contexto condicionado por el espacio y el tiempo. Tzinacán rompe

los muros de su prisión y con su silencio le propina una muerte mágica al narrador que sigue prisionero de un universo nominal (134).

Siguiendo la crítica postmoderna, Gutiérrez-Mounat dice que la desaparición del autor en Borges libera al texto de un infinito juego de alusiones en el homogéneo y reversible espacio de la literatura. Su significado difiere de dos maneras, intratextualmente (por vías de desplazamiento y autocorrección) e intertextualmente. Como la nebulosa tierra de Uqbar, el texto borgesiano no puede ser limitado ni determinado su origen. Leerlo induce a una perplejidad y una intranquilidad similar a aquellas experimentadas por los lectores del XLVI volumen de la *Anglo-American Cyclopedia*: “Reading over again, we discovered beneath its rigorous prose a fundamental vagueness” (Bloom 195–196).

Las ficciones de Borges han sido catalogadas como arquetipos o precursores de la deconstrucción. Cuentos como "*Pierre Menard, autor del Quixote*" se ajustan perfectamente al mundo de la deconstrucción que pregona la muerte del autor.⁶⁷ A Soud no le parece difícil imaginar cómo “Las ruinas circulares” serían enseñadas en los salones postmodernistas. El eslabón rizomático en la larga cadena de soñadores que se sueñan unos a otros, captura el principio de indeterminación e infinito diferido en un punto movable coyuntural. En esa encrucijada que se multiplica, el autor se desvanece, como se desintegra el soñador disperso en la incrementada materialidad de su propio fantasma. Solamente queda el infinito eco de sus palabras y la interpretación de ese momento destellante en que se descubre repetido *ad absurdum, ad infinitum* (739–740).

Si en “Las ruinas circulares” hay un desenlace repetido hasta el absurdo, en la “Escritura de Dios” hay un comienzo dado por la búsqueda. Esa búsqueda del estudiante, como la de cualquier estudiante deseoso de aprender, se concibe como una especie de lectura similar a la que hace Tzinacán en la celda. En este caso el estudiante trata de leer en cada hombre la huella de un ser superior, aunque sean seres de razas envilecidas. Los rastros ocultos, sobre los cuales el estudiante ejercerá una interpretación entre líneas, establecerán en forma progresiva su escala en ascenso. Al mismo tiempo, esas huellas constituyen interlocutores silenciosos porque dicen algo, significan y señalan. Las huellas están veladas por la realidad, pero existen como el presentimiento de un misterio que no se deja formular más que por gestos, alusiones y connotaciones que esconden la presencia de una “claridad” superior (Massuh 147). Al vislumbrarse ese momento de apertura se desencadena una infinita concatenación de causas y efectos (OC I 597), cuyos caminos para andar y desandar son innumerables porque en ellos se contiene lo que fue, lo que es y lo que será (OC I 598). Según Massuh, en ese momento del relato desaparecen intencionalmente las referencias

espacio–temporales y desde allí la indagación se articula como un peregrinaje interior que culmina en aquella visión silenciada que pasa a manos del lector (193).

Cada uno de los cuentos de Borges obedece paso a paso a una voluntad ordenadora, demiúrgica, que estructura un universo y lo lleva hasta los límites de su propia destrucción en una elipse como la de la serpiente que se muerde la cola. Esta autoeliminación, que parte de la intención de abrir las compuertas del texto con el fin de aumentar infinitamente sus significados, convierte al silencio en una forma de expresión adecuada a las necesidades estéticas de su autor. El enmudecimiento aumenta las posibilidades de la palabra: la trasciende y la contiene al mismo tiempo. El silencio no es la aniquilación, sino el ámbito del significado (Massuh 238–239).

El hecho de no desvelar el misterio que encierra el relato, acotando a Massuh, es la primera diferencia entre las búsquedas propuestas por Borges y aquéllas que se encuentran en la novela policial clásica (192). Uno de los elementos estructurales esenciales en la novela policial es el “misterio”, el planteo de un enigma que es objeto de un análisis alrededor del cual se articula la acción (189). La búsqueda descrita por Borges se caracteriza por dos elementos esenciales: por un lado, el material narrativo se organiza alrededor de un enigma determinado (hasta aquí las semejanzas con la novela policial). Por otro, la solución de ese enigma no se sitúa dentro de los límites del texto, sino que propone necesariamente una suerte de trascendencia significativa cuyos alcances totales mantienen la presencia viva del misterio (194). Es lo que sucede con *El jardín de senderos que se bifurcan*, que aunque es una historia detectivesca con todos sus aditamentos, lo que juega un papel fundamental es el enigma que merodea en la historia la cual desemboca en el misterio. Esa dimensión misteriosa lo lleva en muchos de sus cuentos a ubicar en tiempos y espacios lejanos sus escritos donde la memoria y el olvido permiten la ambigüedad, de acuerdo a ese postulado que sintetiza en el poema dedicado a Blake, “La cifra”, según el cual “La rosa verdadera está muy lejos” (OC III 310).

Posiblemente Borges se dio cuenta que el logos era una simetría cerrada que pretendía vanamente explicar el universo. Por eso utilizó la visión fantástica como una vía alterna que se aproxima al conocimiento. Aunque no fue un místico en el sentido pleno de la palabra, sin embargo logró rozar esas fronteras que postulan los ungidos. Borges lo deja translucir en sus cuentos y poemas cuando “arriba al centro” de los mismos. Frente a ese instante arrollador opta por el silencio porque descubre que el silencio paradójicamente revela significados profundos que se entretejen rizomáticamente.

1. El jardín de senderos rizomáticos

Es tan fuerte el peso que ejercen las dicotomías⁶⁸ en nuestras vidas que consideramos a las mismas como algo natural. Esta cerrazón ideológica impide la comprensión de la multiplicidad y la improbabilidad. La imagen del Árbol y la Raíz (con mayúsculas), le sirve a Deleuze para desenmascarar esa ley dicotómica del Uno que se convierte en dos, y dos que se convierte en cuatro, realidad espiritual del árbol-raíz (12). Esta realidad sigue una lógica propia del árbol que es la lógica de la reproducción en serie de copias, debido a que el árbol articula y jerarquiza calcos, calcos que son como las hojas del árbol (31). Estos sistemas arborescentes son sistemas cuya jerarquía se ubica en el centro de donde irradian un significado de férula, y que funcionan como autómatas con una memoria maquiavélica organizada (40). Es la dicotomía que nominaliza y que exige plegarse con ciega lealtad a la bandera, al madero, a la media luna o a las ideologías de turno.⁶⁹

Cansado de esta lógica binaria⁷⁰ canonizada, el crítico Deleuze propone una subversión de raigambre similar a la concepción borgesiana, y que toma en cuenta las multiplicidades, las líneas de fuga con sus intensidades, lo orgánico y lo inorgánico, lo paralelo, lo convergente, lo ambiguo, y lo misterioso de la probabilidad. Deleuze y Borges van más allá, pues postulan lo invisible al cuestionar ese fatal error de asumir que realmente no hay raíces simplemente porque no las vemos (Walsh xii).

Tal como lo señala Borges en “La biblioteca de Babel”, el cosmos es un caos y el libro, en esos infinitos anaqueles, refleja al mundo, que para Deleuze es “*caosmos-raicilla*, en vez de *cosmos-raíz*” (15). A este sistema del “*caosmos-raicilla*” Deleuze lo denomina rizoma. Este rizoma es como un tronco subterráneo que se distingue absolutamente de las raíces y raicillas y se asemeja más a los bulbos y los tubérculos que tienen formas muy diversas que se ramifican en todos los sentidos y en donde conviven lo mejor con lo peor, la patata y la grama junto con la hierba y el rastrojo (16). Para ser consecuente con su planteamiento, Deleuze presenta los caracteres aproximados del rizoma uniendo el primero con el segundo como forma de cuestionar la lógica binaria:

1° y 2°. –Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. 3° –Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es efectivamente tratado como sustantivo, multiplicidad, es cuando ya no tiene ninguna relación con el Uno como sujeto o como

objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. (Deleuze 18)

Esta clase de multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino solamente algunas determinaciones, magnitudes, dimensiones que no pueden crecer sin que cambie de naturaleza, pues para Deleuze las multiplicidades se definen por lo exterior: por la línea abstracta, líneas de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza en conexión con otras (21). Respecto al libro y el mundo, sucede lo mismo. Según creencia arraigada en la conciencia popular, el libro es una imagen del mundo. Para Deleuze, el libro hace rizoma con el mundo en una evolución paralela del libro y del mundo, en el sentido en que se afectan recíprocamente sin copiarse sino haciendo mapa uno del otro (27–28). Deleuze resume los caracteres principales de un rizoma así:

a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos. (30)

Una de las metáforas que refleja los planteamientos de Deleuze nos la da Borges en su cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, que es una exposición figurada del problema del tiempo. Esa metáfora laberíntica, según Mateos, no es sino la imagen de un universo en el que el tiempo se divide para que se realicen todas las alternativas. Lejos de coincidir con la posición de Leibniz, para quien sólo se actualiza uno de los mundos posibles, el literato argentino no se resigna en este relato a aceptar que éste sea un mundo donde en cada caso se realice sólo una de las posibilidades; postula, en cambio, la realización de innumerables mundos. A través de Ts’ui Pên elabora un universo en el que se realizan todas las alternativas posibles para cada circunstancia (81). Es en este complejo mundo borgesiano donde las múltiples alternativas se realizan simultáneamente y en donde desaparece la frontera entre la posibilidad y la realidad, no porque no haya más que una alternativa sino porque se dan todas las alternativas (83). Postular la existencia simultánea de multiplicidad de mundos que se ramifican a su vez sucesivamente, tantas veces cuantas sean necesarias, permite que se actualicen todas las posibilidades (84). Borges se asimila así con la teoría de Everett–Wheeler y de Rescher donde las incompatibilidades dejan de serlo porque se dan en forma rizomática. Según Mateos, esto no es posible usando una noción de tiempo como la estándar, que concibe al tiempo como una corriente

lineal, unidimensional (85), sino como la rizomática que propone Deleuze, a la que llegó Borges por caminos diferentes a los seguidos por el pensador francés.

En “El jardín de senderos que se bifurcan”, los mil y un mundos posibles se dan, de acuerdo a Nuño, en un universo que contiene una muchedumbre de universos, todos posibles; un tiempo desplegado en infinitud de tiempos (61). Hasta en los mismos textos las variaciones interpretativas son posibles gracias a que éstos son leídos en distintas épocas: los escritos, aun siendo idénticos, cambian con el tiempo (Nuño 60). Este cambio, que Borges lo ve reflejado en el río “en que Heráclito vio nuestra locura” (OC II 189), es alucinante porque el cambio es permanente en todos los seres. Lo mismo aplica Massuh al paradójico poder del “lenguaje del silencio” que con su sugerente cambio permite la posibilidad de crear, a través de la ausencia de un sentido único, una simultaneidad de sentidos posibles (136). Justamente en esa multiplicidad radica Massuh el vértigo que produce el Zahir, que es un símbolo alusivo a significados plurales y conjeturales (82), similar al vértigo que le produjo al solitario leñador del bosque, en el cuento de Borges, ver en un destello momentáneo el anverso y el reverso de la moneda de oro de Odín.

Tanto en el Zahir como en muchos de los escritos de Borges hay un sentido de contradicción palpable. Borges repite las mismas frases a veces en contextos diferentes rescatando sus múltiples significados. Al violar esas leyes de la lógica nos invita a aceptar que “*algo es y no es simultáneamente y bajo el mismo aspecto*” (Mateos 82). Pierce lo define como abducción en tanto sugiere que algo puede ser o no ser.⁷¹ Esta operación del pensamiento permite que se introduzcan nuevas ideas (R. Gutiérrez 37–8), o se vea bajo una luz nueva lo velado. Para Eco, este razonamiento por abducción es el que gobierna el universo de las ficciones de Borges. Es por eso que los cuentos están articulados entre sí y, todos ellos, con los ensayos. Por ejemplo, el ensayo “La biblioteca total”, se convierte en el cuento “La biblioteca de Babel”. Nudelstejer descubre que de los ensayos podríamos extraer aclaraciones para poner notas al pie de los cuentos, y de los cuentos, ilustraciones para aclarar los ensayos. Es así como un cuento está encajado dentro de otro. El mismo esquema se repite o se invierte. Ataca un tema desde múltiples perspectivas en forma rizomática que lleva a que todo se interconecte y se complementa (48).⁷²

Hay muchos relatos de Borges cuyo denominador común es el de la búsqueda de una palabra que no se pronuncia o el del silencio que produce un final imprevisto (“*En este punto la novela concluye*”) (OC I 416). La insistencia en el pecado supremo como aniquilamiento de un

sentido individual es un corolario necesario de ese silencio absoluto. Paradójicamente, según Massuh, este silencio no es una forma de quedarse callado sino de construir un espacio con una infinita capacidad expresiva (169), cuya dimensión positiva radica justamente en la multiplicidad de significaciones que encierra ese silencio (183). Tanto la rueda (de Tzinacán) como el Aleph, en calidad de objeto de la visión, son imágenes de esa unidad lingüística buscada: son espacios de significaciones plurales. Una de las características de esas búsquedas que es necesario resaltar, es la incapacidad de definir las porque al intentarlo se choca con el silencio. De esta manera, el silencio que toma el lugar de la palabra y la reemplaza de manera eficaz, se convierte en esa unidad capaz de expresar lo inexpresable (234). El silencio se convierte para Borges en un lenguaje simultáneo que puede adecuarse a la pluralidad de significaciones de una maravilla, sin someterse a los condicionamientos de la realidad exterior (237), que para Borges es la mayor congoja de la cual nos libra el misterio de la noche (OC I 89).

Este condicionamiento de la realidad pierde terreno en las narraciones de Borges que, como anárquicos sueños, simbolizan valores múltiples y dejan que el lector intuya esa multiplicidad (Alazraki *Prosa* 28). Esta anarquía onírica Wheelock la regresa a lo real al referirse a “El Congreso”, el autobiográfico cuento, que implica el beneficio estético o espiritual de liberar al hombre periódicamente de la estructurada certeza del logos implacable, restaurando en él la percepción de una realidad no condicionada sino anárquica en sí misma. “Philosophically, this is a return to myth, to rebirth, to orgy; literarily, it suggests a return to uncontrived and unmoralized” (Bloom 127). Romper con ese orden establecido es una forma de hacer conciencia sobre el lugar que ocupamos, saber adónde vamos y de dónde venimos. El regreso al caos permite la creación porque libera de las amarras autoritarias. Los protagonistas del cuento “El congreso” salen a ver el universo, palabra contradictoria con el postulado final del cuento, porque la misma palabra centraliza y deja de lado las posibilidades del multiverso o de los multiversos, pero permite que se vislumbren esas posibilidades. Todas esas posibilidades son las que sugiere el recorrido que precede a la visión final de Beatriz en “El Aleph”, cuando el protagonista desciende a la multiplicidad de su universo que incluye, sorprendentemente, hasta lo que ella mantuvo en el enigma de las sombras.

2. El enigma de la sombra

Cegado por las fronteras que ilumina la llama del logos el ser humano sigue temeroso de las tinieblas tal vez porque presente que ellas sugieren el infinito espacio que horrorizaba a Pascal. No importa que dicho espacio sea reducido, pues, como lo demostró en 1953 el crítico Maurice Blanchot, citado por Rodríguez-Monegal, “cualquier espacio limitado puede convertirse en infinito si se vuelve de golpe para nosotros un espacio oscuro” (97). Este afianzamiento en el débil asidero de las mitologías divinas y paganas que emiten una cegadora luz, es una corriente poderosa que impone una sensibilidad clásica en el pensamiento occidental que se horroriza ante el silencio cósmico. “La luz discurre inventando sucios colores”, nos dice Borges en el poema “Amanecer” (OC I 39) para cegar e impedir que se vea el rostro (OC I 475) de la creación.

Esa luz es tal vez sólo un reflejo que nos engaña como el de la luz de la luna similar a la del logos que tanto nos fascina. Sin embargo, la luna es oscura como el otro lado que no refleja, cual “esa oscura palabra que se demora: *moon* (OC III 395). Frente a toda luz que fascina, que escasamente ilumina reducidos espacios, hay una eternidad de tinieblas que permanecen en el olvido y que el pavor, la desidia, la costumbre, la domesticación, impiden apreciar. La luz espanta los temores, pero en sí misma es el ejemplo más obvio del engaño. La luz es tan importante en nuestras vidas que escasamente nos detenemos a considerar ese hecho. En realidad es que el mundo de la luz es una vieja historia. Lo que la luz nos revela, siguiendo a Walsh, es inevitablemente una visión de cosas que ya sucedieron hace miles de años, que medidos en términos de la historia del cosmos puede ser apenas un microsegundo. Es extraño pensar que la luz tenga historia: la luz del sol ya tiene ocho minutos cuando toca la tierra, o la evanescente luz de las estrellas que no es más que el calor vivo del pasado que reverbera en el presente (3). Con una velocidad de 300 mil kilómetros por segundo, la luz de las estrellas toma miles, millones y billones de años para alcanzarnos. Por eso observarlas por la noche es viajar al pasado. Cuando tuvimos el placer de ver la magnífica Supernova en 1987, de acuerdo con Walsh, los eventos que observamos habían ocurrido hacía más de 150.000 años. Algunas de las estrellas que vemos en la noche ya no existen. Hace años que desaparecieron pero apenas nos llega la noticia de su fallecimiento. Mientras la luz de las estrellas tiene una historia para contar, es la naturaleza de la negra inmensidad, el éter que hay entre ellas, como Aristóteles lo llamó, lo que últimamente se ha vuelto una fascinante preocupación. Ahora el asunto de la “materia negra” del universo es vital para la astrofísica (4). El terror que sintió Pascal

frente a las tinieblas y a las sombras ha cedido al influjo del pensamiento oriental que basa en ellas su concepción del universo.

En su libro *Elogio de la sombra*, que por cierto lleva el mismo nombre de otro de Borges, Tanizaki nos revela el misterio del oriente emparentado con esa calma algo inquietante que genera la sombra. Para los orientales, según Tanizaki, la vista de un objeto brillante les produce cierto malestar. Nosotros estamos acostumbrados a utilizar utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulimos hasta sacarles brillo, mientras que a los orientales les molesta todo aquello que resplandece de esa forma artificial. Ellos también utilizan los mismos utensilios que utilizamos, pero no se les ocurre pulirlos como lo hacemos nosotros. Al contrario, dice Tanizaki, “nos gusta ver cómo se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo” (28). El cristal que les produce un placer mayor es el que tiene vetas, el que encierra en su masa parcelas de materia opaca. Tanizaki aclara que

no es que los orientales tengan ninguna prevención a priori contra todo lo que reluce, pero siempre han preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido; es decir, tanto en las piedras naturales como en las materias artificiales, ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo. (30)

En la cocina oriental se establece un lazo indestructible con la bella armonía de los claroscuros. Claro que esta belleza no se ha dado gratuitamente sino que es un reflejo sublimado de crudas realidades de la vida. Sus antepasados obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos (44). La belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio. A nosotros nos sorprende esa desnudez y nos sentimos abandonados ante esos muros grises y desprovistos de cualquier ornato. Para Tanizaki esta interpretación es totalmente legítima desde nuestro punto de vista, pero demuestra que no hemos captado en absoluto el enigma de la sombra (45). Puede que últimamente con el poderoso influjo occidental en la cultura oriental haya cambiado un poco esta concepción, pero Tanizaki sigue pensando que a los orientales les encanta

esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color

crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida porque para ellos esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no los cansa jamás. (46)

Podríamos alegar que la falaz belleza creada por la penumbra no es una belleza auténtica. Sin embargo, los orientales tienen la facilidad de convertir cualquier rincón en un lugar placentero con el toque magistral de las sombras por insignificantes que sean (69). Para Tanizaki la belleza no existe en sí misma sino que nace al bosquejarse las sombras, al entrar en juego los claroscuros de los elementos yuxtapuestos. Una piedra fosforescente se convierte en algo que brilla sólo en la oscuridad donde irradia su belleza. La luz le mata sus encantos de la misma manera que “la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra” (69). Tanizaki con esta concepción misteriosa del oriente amplía como Borges el alero de ese edificio llamado «literatura», al oscurecer sus paredes hundiendo en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojando su interior de lo superfluo.

Esa concepción que elogia las sombras la rescatan los místicos. Massuh cita el clásico ensayo sobre lo sagrado de Rudolf Otto, donde sostiene que toda la expresión de lo luminoso termina siendo negativa. Para esta autora argentina no existe forma directa de expresar la experiencia religiosa, salvo mediante la oscuridad, el silencio, el vacío (218). Así como las sombras manifiestan lo bello en el Oriente, así el silencio de los místicos hace posible afirmar sin ningún lugar a dudas que detrás de él se manifiesta siempre un principio sagrado, llámese Uno, Dios o Eternidad (220). Según esto, al principio no era el Verbo sino el Silencio de Dios roto por la Palabra. Como se nos ha inculcado que en el principio era el Verbo, no es difícil arribar a las fronteras que busca el santo, el iniciado, que no sólo huye de las tentaciones que ofrece el mundanal ruido, sino que busca ese silencio primario alejándose, como dice Steiner, también del habla (29). Borges al elogiar las sombras nos cuenta que Demócrito de Abdera se quitó los ojos para captar el silencio. Borges, como Demócrito, también llegó a lo mismo a través de su ceguera.

Al igual que el santo, que el místico, el creador literario, por dondequiera que ribetee los límites de la forma expresiva, navega hacia las playas del silencio porque presiente que el habla nos ubica en el ahora y el silencio en la eternidad. En esto no hay nada místico. Sólo la observación de que el poeta y el filósofo, por haber investigado el lenguaje con la mayor precisión e iluminación, han advertido, y logrado que el lector lo advierta con ellos, la existencia de otras dimensiones que

no pueden abarcarse con las palabras. Para Broch ésta es una forma de decir que la muerte tiene otro lenguaje. Alcanzada mediante la filosofía lingüística y la lógica formal, la frontera a la que se arriba es la demarcada por Wittgenstein: aquello de lo que no podemos hablar hay que callarlo (cit. en Steiner 120). Subsiste la cuestión si el anterior enunciado del *Tractatus* no es el más vigoroso y el más consistente. Para Steiner, tiene una profunda intuición ya que el silencio, que en cada momento rodea la desnudez del discurso, parece, en virtud de la perspicacia de Wittgenstein, no tanto un muro como una ventana (39). Steiner considera esta “reevaluación del silencio” como uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno (71), porque libera al autor dándole muerte y compromete al lector en su resurrección. En el momento en que el escritor sabe que esa realidad es indefinible y que debe necesariamente someterse al poder de esa realidad, queda una sola salida: aquello que Rest llama “el silencio privilegiado” (158), que Massuh identifica al silencio de los místicos cuando intentan definir su experiencia con la divinidad (66).

Aunque la epifanía se identifique con lo místico como puede parecer a primera vista, Joyce la despojó de ese sentido para darle uno similar al carácter que toma con Borges en lo literario. El gran hallazgo de Rest respecto a la vinculación de Borges con la mística, fue el hecho de deslindarlo de toda doctrina religiosa y observar, por primera vez, el valor positivo del silencio en Borges (67). Este “silencio privilegiado” Jaime Rest lo asimiló al de los místicos, pero este misterio final que corona ciertos relatos de Borges no esconde un espacio sagrado, sino que se erige como una manera de agotar intencionalmente las posibilidades expresivas de la palabra (72). Fuera de estos rasgos que constituyen un denominador común entre Borges y la mística como la peregrinación simbólica, anulación de tiempo y espacio, despojamiento sucesivo de la realidad exterior, existe un elemento que profundiza este parentesco: la valoración radical del silencio ante la insuficiencia del lenguaje para reproducir una experiencia determinada (218).

Esta experiencia con la divinidad que el logos occidental miraba con recelo empieza a ceder ante el embate de nuevos descubrimientos. En *The Tao of Physics* Fritjof Capra encuentra afinidades entre el misticismo antiguo oriental y el mundo de la física moderna. Capra observa que:

The distinction between matter and empty space finally had to be abandoned when it became evident that virtual particles came into being spontaneously out of the void, and vanish again into the void, without any nucleon or other strongly interacting particle being present. ...

The relation between virtual particles and the vacuum is an essentially dynamic relation; the vacuum is truly a “living Void,” pulsating in endless rhythms of creation and destruction. ... From its role as an empty container of the physical phenomena, the void has emerged as a dynamic quantity of utmost importance. (Walsh 163)

Los científicos se vanaglorian al establecer datos reales de los fenómenos físicos. Sin embargo, para Steiner, –el *continuum* espacio-temporal de la relatividad, la estructura atómica de la materia, el estado de onda–partícula de la energía– ya no nos son accesibles por medio de la palabra (34), porque desconocemos un alto porcentaje de los mismos. De toda la materia visible del universo, de todas las estrellas y planetas y de polvos cósmicos, de todo aquello que conocemos como materia, según Walsh, representa solamente de un 5 a un 10 por ciento de la masa total del cosmos (4).

Este desconocimiento al nivel macroscópico en las páginas del cosmos puesto en el plano asequible a los sentidos se puede representar en las huellas de la página en blanco⁷³ del creador, parangonadas con la nieve. Es deseable, por lo tanto, que podamos reconocer la correspondencia entre la marcas en la nieve y la luz de las estrellas, las huellas entre la nieve y aquellas otras impresiones sobre fondo blanco que llamamos palabras, y quizás, entre las palabras desaparecidas por una elipsis al final de párrafo y la negra materia desaparecida del universo (Walsh 5). Eugene Goodheart sucintamente plantea, que “absence implies presence, the opposite of nothingness” (cit. en Walsh 6), así las huellas en la nieve nos hablan de lo que no está presente y nos alertan de la parcialidad y apego temporal de nuestras percepciones como los patrones de ausencia en las obras literarias que dejan también sus marcas características (Walsh 5). Es mucho más vasta la nieve que la huella, que la marca. Es más la gama de colores blancos con que la describen sus habitantes, que el singular blanco que conocemos. Es mucho más loable un escritor, no por lo que escribe, sino por lo que deja de escribir como sugería Cervantes a través de Cide Hamete Benengeli traductor del Quijote (*Quijote* II 878). Este silencio en la escritura se experimenta como ausencia. Es un silencio que se percibe, que exige su lugar. Esta ausencia se vuelve presencia en la conciencia del lector. Para Walsh, generalmente el silencio tiene una cualidad negativa, pero en realidad es una fuerza positiva porque permite que la ausencia se vuelva presencia en la conciencia del lector (6). En el libro *Iceberg*, Benjamín Prado propone algo que se aprecia en los poemas, cuentos y ensayos de Borges. El consejo que da Prado se refiere a la limpieza del lenguaje a través del

silencio. “Procura que el silencio se lea en tus poemas”, dice, impeliendo a vaciar las palabras, hacerlas callar, limpiarlas para que la historia refleje la epifanía (31).

Entre las múltiples vías señaladas por Joyce hay una epifánica que consagra al silencio. Una de estas primeras epifanías es la de la inaudible conversación que Joyce escucha en la calle entre una joven y un joven y que transcribe con sus interrupciones y silencios, de la cual Nichols saca la siguiente conclusión: “the silence and not the spoken words are most significant” (9). Tal vez no sea gratuito que el silencio forme parte de esta primera epifanía que Joyce transcribe en *Stephen Hero*, un trivial diálogo callejero entre los jóvenes citados:

The Young Lady—(drawing discreetly). ... O, yes ... I
was ... at the ... cha...pel ...
The Young Man—(inaudible). ... I ... (again inaudible). ...
I ...
The Young Lady—(softly). ... O ... but you're ... ve...ry
... wick...ed ... (216)

Como se puede notar, no son tanto las palabras presentes las que importan, sino las inaudibles, las ausentes que permiten que el silencio se exprese. Joyce tenía una sensibilidad poética que Borges resalta al cuestionar el hecho de haberla desperdiciado por dedicarse a la novela. Si en el aspecto literario los silencios sugieren muchas posibilidades, un silencio de esta naturaleza se puede captar también en los jarrones de arcilla de Like Meister Eckhart, cuya presencia reside en su vacío, en su ausencia. Addie reconoce que una palabra es solamente un “significant shape” que, como un marco vacío de una puerta, facilita la comunicación solamente porque el mensaje que enviamos a través de esa abertura no es parte del marco (cit. en Walsh 79).

Bernard le Bovier de Fontenelle en su libro *Conversations on the Plurality of Worlds* plantea que toda la filosofía es basada solamente en dos cosas: curiosidad y mala visión. El problema es que deseamos conocer más de lo que podemos ver. Si realmente pudiéramos ver las cosas como son sabríamos algo, pero las vemos diferentes a como son. Así los verdaderos filósofos pasan su vida no creyendo en lo que ven y teorizando en lo que no ven (Walsh 93). A casi todos nos pasa que, cuando nos ponemos meditabundos o nos circunda la incertidumbre, nos acercamos a la especulación y al razonamiento hipotético para detectar con los sentidos las ausencias reveladas por el silencio, especialmente por la noche. Paradójicamente, la ausencia puede ser percibida sólo si la

expectativa de algo no está completamente satisfecha, y esta expectativa siempre se da porque algo lo sugiere (Walsh 104).

3. El reinado del silencio

El reinado del silencio es una inocua metáfora para Borges (OC I 218) que tal vez denuncia para evitar que descubramos uno de los secretos que cultivó siempre y afianzó al final de sus días. Borges conocía que la vitalidad en cualquier obra de arte se encuentra en el manejo magistral que se da a la manipulación de las sombras y la incorporación de lagunas, de elipses, de vacíos y otras formas de ausencia conspicua. Estos lapsos sin palabras, en la oscuridad, en el silencio, engendran un fluido necesario que previene que la obra se petrifique y asegura una cualidad vital de incertidumbre que resuena potencialmente en forma perpetua en la obra. Esto lo destaca Walsh al hablarnos de Auguste Rodin, para quien el uso de la ausencia, oscuridad, silencio, sombra y vacío constituyen el ingrediente básico de todo arte que perdura (20). Éste es un elemento común en las estéticas que usan la claridad, las tinieblas, las sombras, el silencio y la nada. Hay un sentido general de que detrás del aparente vacío existe cierta clase de plenitud maravillosa e innombrable (35). Ese uso magistral del claroscuro lo halla Rodin en el inefable pasaje de la luz a la sombra que parece que hiciera respirar a la Venus de Milo.⁷⁴ El divino juego de las sombras en los mármoles arcanos le hace suponer a Rodin que las sombras aman las obras maestras porque se posan sobre ellas como un adorno característico que las hace resonar como orquesta en las catedrales góticas y en los claroscuros de Rembrandt, que nos llenan de paz al acallar la carne y amplificar el espíritu porque “they surround beauty with mystery” (Walsh 19).

En “Historia de la noche” rescata esa belleza cercada de misterio. En una charla que dio Borges en la Universidad de Harvard citó de memoria el poema de Lord Byron que habla de las sombras de la noche que tanto elogiaba:

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies,
And all that's best of dark and bright
Meets in her aspect and her eyes.

Esa dulce costumbre de la noche le permite a Borges apreciar los momentos epifánicos porque, como confiesa al final de sus días, casi todo se encuentra en la frontera de la noche. No es el destello efímero del

Carpe Diem, sino el goce profundo del *Carpe Noctem*, como lo llama Yudin (58), el que cobija casi toda la vastedad del cosmos y que nos libra de la mayor congoja: "la prolijidad de lo real" (OC I 89). Un comprensivo estudio sobre el acertijo de la noche oscura de Edward Harrison, recogido por Walsh, señala que Poe estaba en lo cierto cuando afirmaba que la noche oscura del cielo indicaba que existen vastas regiones del universo tan distantes que su luz no ha tenido tiempo de llegar a nuestro planeta (173), pero cuyo sonido se puede apreciar con dispositivos especiales como un suave canturreo.⁷⁵ Robert Langbaum, en su ensayo sobre el modo epifánico en Wordsworth y la literatura moderna, que cita Tigges, descubre que este poeta experimenta una epifanía en el distante y silente movimiento de las estrellas que se contemplan en la noche serena. El sentido auditivo se agrega a lo visual porque el silencio de las estrellas es contrastado con su movimiento y con el sonido del viento (Tigges 53).

El vacío que horrorizó a Pascal lo ve John Stewart Collins desde otra óptica. Para Stewart, todo está hecho de vacíos, como lo plantea al hablar de la estructura atómica de la creación. De acuerdo a este científico, el volumen de espacio vacío ocupado por los electrones es mucho mayor que el volumen total de los electrones en sí. Lo que creemos sólido está lleno de huecos como los que tiene el agua, el aire, la tierra y el fuego. No es fácil comprender este vacío esencial en las cosas, pero nosotros mismos lo llevamos dentro. Vemos la materia y suponemos que es compacta. Es visible porque el mayor porcentaje no existe. Esto no es obvio, pero lo cierto es que el vacío es la norma del universo. Existe materia y vacuidad (cit. en Walsh 35–36).

Borges creyó que el universo es incognoscible y que la ciencia es una esfera finita que crece en un espacio infinito, y aunque con cada nueva expansión se comprende una zona mayor de lo desconocido, lo desconocido es inagotable (R. Gutiérrez 117). Por esa razón enfrentado al problema del tiempo, al que tan afecto era Borges, se hace esta pregunta terrible al ser abordado por su amiga María Esther Vázquez: "¿vale algo la labor intelectual y creadora frente al infinito espacio divino?" (182). La mudez es la respuesta frente a lo maravilloso seguido de un tartamudeo que hilvana alguna que otra palabra. Borges consciente de ese reto omnipotente, respondió con una poética de la brevedad reveladora de ausencias inagotables.

Si en el plano cosmográfico se notan estas ausencias, en el plano de la cotidianidad también existe aunque pasen desapercibidas. Como observó Meister Eckhart hace tiempo, la arcilla es maleable y permite construir la olla, pero es el hueco, el vacío la que la hace útil así como la habitación que se forma cuando se cortan las puertas y las ventanas. Por lo tanto, las cosas son útiles cuando las ocupa el vacío (Walsh 36).

En su libro *My Ideas, Inspiration, and Life as an Artist*, Henry Moore confiesa que no le gusta la escultura tallada en la piedra porque frena, restringe y sintetiza la forma. Después de un tiempo empieza a darse cuenta que le impide incluir la total tri-dimensionalidad del mundo con el aire rodeándola, entonces empieza a hacer huecos en la escultura para hacer que la parte de atrás se conecte con la parte del frente. Un hueco, para Walsh, puede tener tanto o más significado que una masa sólida, pues hay un misterio en la forma y la profundidad de un abismo (85).

Un tipo diferente de ausencia manipulada, una que muestra la mano del manipulador de una manera obvia y cómica porque literalmente reorganiza todo casi al frente de nuestros ojos, se puede encontrar en la irritante y maravillosa improvisación de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. La más notoria ausencia en *Tristram Shandy* no es sólo una laguna en la narración, sino como Sterne insiste, una ausencia material. El famoso capítulo perdido (capítulo 24 del volumen 4), supuestamente dejado de lado porque era mucho mejor que los otros capítulos que hubiera destruido el balance de la obra total, sirve para destacar el hecho de que lo que inevitablemente está ausente en las historias en general ilumina más los hiatos que ocurren en cada página de la novela (90). Los vacíos en la narración son una parte vital en el juego literario, igual que las cuadrículas vacías son indispensables en el ajedrez: cada vez que una pieza se mueve para llenar un espacio vacío simultáneamente deja otro vacío. En ajedrez como en literatura no se pueden llenar todos los espacios porque no habría juego para jugar como no habría historia para contar. Hay una parte donde Sterne deja una completa página entera en blanco aclarando que no le es posible describir el acto erótico de la viuda Wadman. En cambio, instruye a sus lectores para que aporten su propia concepción de ella de acuerdo con su experiencia personal. Tenemos aquí el perdido capítulo 24 reducido de sus supuestas diez páginas a un singular párrafo, pero tan presente como cualquiera de los otros capítulos (91).

Esa presencia ante la ausencia se ejemplifica con la figura circular que sirve para denotar el cero que es a la vez vacío y plenitud: es el vacío que resulta de completar un ciclo (Daumal 119). Para Walsh, el cero, signo universal de la nada, representa una ausencia hecha presente, es un emblema gráfico de una ausencia estructurada que es el equivalente literario de su signo gráfico (108). Aunque parezca que el cero es un valor negativo por representar el silente vacío, su descubrimiento sirvió para ejercer un avance positivo en la ciencia.

La concepción que tiene Max Picard sobre el silencio está muy cercana a la de Blackmur. En *The World of Silence*, Picard nota que “Real

speech is in fact nothing but the resonance of silence” (27). Esta frase es entendible solamente si nos damos cuenta que tanto para Picard como para Blackmur el silencio no es una cualidad negativa, sino algo positivo que inunda de misterio todas las cosas. En el capítulo “Things and Silence,” Picard explica que

[e]very object has a hidden fund of reality that comes from a deeper source than the word that designates the object. Man can meet this hidden fund of reality only with silence. The first time he sees an object, man is silent of his own accord. With his silence, man comes into relationship with the reality of the object which is there before language gives it a name. Silence is his tribute of honor to the object. (Walsh 65)

Así como solamente a través del silencio es como la música asume su forma así también con la manipulación de las sombras sobre el lienzo se da color, forma, vida (Walsh 171). Si la música necesita del silencio y el lienzo de las sombras, la centella necesita de la noche para ser percibida. Esto representa la revelación que hay en lo oculto. El poema “Exposure” de Heaney concluye que el poeta nunca está seguro si ha alcanzado la meta que se ha impuesto de evidenciar la vida en el poema. Heaney ha visto una estela pero desea más:

A comet that was lost
Should be visible at sunset,
Those million tons of light
Like a glimmer of haws and rose-hips,
And I sometimes see a falling star. (Nichols 211)

Más allá de la centella que vemos, se encuentra la invisible red de meteoritos, planetas, galaxias y constelaciones que apenas empezamos a apreciar en su esplendor. Ese espacio de significaciones múltiples que permite vislumbrar la centella de la poética de la brevedad en Borges, la construye en sus relatos, de donde el silencio final que trasciende el texto, se abre necesariamente como un arma expresiva de eficacia radical. Se trata, acaso paradójicamente, de un espacio expresivo que se instala más allá de la ficción, pero que de algún modo la presupone y la supera. Un silencio anterior a la palabra sería de hecho un suicidio poético, una manera elegante de someterse a los límites del lenguaje. Lo que presupone Borges a través de la articulación de sus relatos es, por un lado, un aprovechamiento máximo de las armas expresivas dentro de su

contexto espacio-temporal. Una vez agotadas, una vez despojada la palabra de sus limitaciones, se produce el salto al vacío donde el *Carpe Noctem* nos libera de la prisión nominal. Aquello que van construyendo paulatinamente sus textos, es una reducción progresiva de los elementos impuros del lenguaje hasta llegar a un punto en donde esa purificación progresiva estalla en el silencio que se transforma en un nuevo lenguaje, más radical y menos imperfecto que el anterior. Este silencio que corona las búsquedas poéticas descritas anteriormente, es una forma de trascender la palabra pero sin dejar de implicarla (Massuh 213–214). Son como las promesas incumplidas que nos sugieren algo nuevo hasta que se cumplen. Sucre consigna la anécdota de la incumplida promesa de un amigo pintor de Borges de regalarle un cuadro porque muere antes. Borges afirma: “Sólo los dioses pueden prometer, porque son inmortales” (OC II 362). Pero luego piensa que de haber tenido el cuadro, éste se habría convertido en una cosa más

con el tiempo, habría sido, incluso, un objeto más atado a las vanidades de la casa. La irrealizada promesa, en cambio, le otorga una presencia más profunda del cuadro: una cosa que “ahora es ilimitada, incesante, capaz de cualquier forma, y / cualquier color y no atada a ninguno”. Así, en esa ausencia, en esa irrealidad, el cuadro estará más presente en su memoria (Alazraki, *Borges* 112). Esa anécdota confirma la búsqueda que hacía al final de sus días, en el tiempo del ocaso cuando podía pisar “su nada y su noche” (OC I 29) donde, obedeciendo a una aventura que mantuvo toda su vida, Borges perseveró en su búsqueda de “El otro tigre, el que no está en el verso”⁷⁶ (OC II 203). Esta búsqueda está rodeada de ausencias (OC I 41) similares a las presentidas por Rimbaud, para quien “la verdadera vida está ausente” (OC I 217). La visión rizomática de Borges le permite deducir que la verdadera vida también está presente. El problema está en que nunca lo sabremos porque aunque la llanura, los ocasos, el cosmos estén por decir algo o lo hayan dicho, o lo vayan a decir, no lo entendemos o si lo entendemos no lo podemos traducir (OC I 520). Nosotros mismos junto con todas las cosas, somos llaves secretas y arduas álgebras (OC I 51) que no usamos para penetrar el inabarcable misterio del “caosmos.”

Para penetrar esos misterios y esas arduas álgebras utilizó una clave que lo identifica con la visión panteísta puesta a prueba. Esa clave de la obra de Borges se encuentra en el *regressus/progressus*, en ese *reductio ad absurdum* que como Spinoza termina en el silencio, conduce a la nada. A lo largo de sus escritos se palpa lo no escrito, lo sugerido, late un corazón desazonado por el Nihilismo, como Juan de Escoto quien razonó que el mejor nombre de Dios es *Nihilum* (Nada) (OC I 261). Muy a pesar de sí, como plantea Massuh, Borges esboza una estética en donde

la expresión más radical consiste, paradójicamente, en el ocultamiento, en la nada (10) como la sugerida en el final del cuento “El inmortal”, donde el protagonista que se confunde con Homero concluye que “en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto” (OC II 543). Como Shakespeare, como Homero, como Sócrates, detectó lo que nos negamos aceptar, de que al final, como lo dice el mismo Borges en su poema “Piedras y Chile”, sólo nos queda la ceniza, la nada.

El viaje que realizamos en esta vida sigue un patrón desconocido que puede ser un “viaje a la semilla”. El patrón de la vida de Shakespeare encuentra analogía en los típicos cuentos borgesianos en los cuales el punto inicial como el final es frecuentemente la demostración, a través de detalles circunstanciales, de la individualidad de un personaje en un momento epifánico de su insignificancia personal. Según Christ, el progreso (*adventus*) o regreso (*regressus*) en términos de Borges, es de *everything to nothing*⁷⁷ (27). Aunque esta magnificación hasta la nada sucede o tiende a suceder en todos los cultos, como aclara Borges, la observa nítidamente en el caso de William Shakespeare a quien los innumerables epítetos que le asignan no lo empobrecen porque nombrar algo deja por fuera todo lo demás ya que “ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras” (OC II 116). Para Massuh, ese afán de transformar a ‘Alguien’ en ‘Nadie’ es la contraparte de esa aspiración que requiere del ocultamiento para expresarse en forma absoluta (179). A Borges, viajero como Odiseo por los mares de la literatura, le llamó la atención el nombre de “Nadie” que se dio aquél para burlar a Polifemo. Block, por su parte, piensa que la obra de Borges abunda en diversas figuraciones de una estética paradójica que consolida una huella del desaparecido, del aventurero, del desconocido, de la búsqueda (no del encuentro), de la anihilación y que sugiere una poética del silencio (134). Borges, que a través de su personaje “El inmortal” reivindica la mortalidad, posiblemente alcanzó la gracia de rozar la divinidad en instantes epifánicos y tal vez descubrió con asombro que solo somos un reflejo bruñido en un espejo triangular equilátero que va de la Nada/Adan/Nada.⁷⁸

Conclusión

Plantear una conclusión con desgastadas palabras la poética de la brevedad en un autor que se acogió a ella como resultado de su totalizante visión del mundo es como querer atrapar, desde la destellante sincronía del ahora, toda la diacronía de su obra que se extiende hacia el pasado y hacia el futuro.

Sin embargo, apoyado en una visión panteísta, Borges trató vanamente de captar ese destello desde la infinitésima locotemporalidad⁷⁹ para descifrar su misterio. Por eso asimiló todos sus temas a una unidad epifánica donde el todo y la nada se conectan en un rizoma polidireccional no euclidiano ni cartesiano. Este rizoma, paradójicamente, expande sus minúsculas páginas polidireccionalmente en un mosaico de abrumadoras dimensiones, sin lineamientos, con puntos de apoyo que resultan falsos, sin principio y sin fin porque se extiende en un *regressus* y *adventus ad infinitum* desde un presente epifánico. Su obra, por lo tanto se expande como un rizoma, donde el principio de conexión, bifurcación,⁸⁰ heterogeneidad, polidireccionalidad, multiplicidad, simetría-asimétrica, probabilidad e incertidumbre, logran su cometido.

La metonimia panteísta borgesiana que unifica todos sus escritos subraya el significado de las partes mínimas para reconstruir la totalidad. Si en la metonimia el todo y las partes se pueden ver como una sola cosa. Audazmente un heresiarca de Tlön lo concibe de esa forma al plantear que hay un solo sujeto, y ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo. Esta oximorónica identidad de contrarios planteada por muchos pensadores, Borges la presenta con una cara nueva conjetural que anima a leer lo viejo como nuevo y a vislumbrar lo nuevo, todavía en ciernes, cargado de tradición.

Su visión panteísta lo conduce a detectar que la síntesis de la complicada vida humana se puede fusionar en un singular evento, a veces trivial, que muestra la totalidad. Desde los Upanishads hasta el presente existen exploraciones filosóficas que describen una unidad cósmica que enlaza en los niveles mentales y físicos todo lo que nos rodea. Borges confiesa su deuda con muchas de esas concepciones, pero es Benedicto Spinoza quien parece haberle señalado un marcado derrotero. Borges despoja a Spinoza de ese aparato euclidiano que no da cabida a la incertidumbre y a la probabilidad, porque como “creyente descreído”, no

le interesaban esas concepciones por sus fanáticas verdades sino porque despertaban el asombro.

A través del narrador, Borges se pregunta muchas veces cómo transmitir a los otros ese asombro ante el infinito que ha podido ver en una moneda, en una noche, en una ínfima esfera. Esta esfera minimizada en la letra Aleph implica al universo entero. Lo mismo vislumbra Borges en los hechos sencillos y humildes que contienen la historia universal con su infinita concatenación de causas y efectos. Si el universo entero se encuentra en cada cosa por nimia que sea, la dificultad está en describirla en las mismas dimensiones. Borges lo intenta con su poética de la brevedad. La imagen del Aleph se identifica con el razonamiento de John Stuart Mill, para quien el estado del universo en cualquier instante es una consecuencia de su estado en el instante previo. Por eso, a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un *solo instante* para conocer la historia del universo, presente, pasada y venidera⁸¹.

Ese instante epifánico y omniabarcante en que el hombre sabe quién es, es el que Borges trata de presentarnos, ya que reconoce en él la síntesis de todos los destinos pasados, presentes y venideros. A Borges no le interesaba la tediosa vida de los días de un hombre aunque estuviera matizada del *Carpe Diem*, sino las noches plagadas de misterio y de ellas, un instante de intensa vida donde “la diacronía se sincroniza”, donde el *Carpe Noctem* se revela. Casi la única finalidad principal de la obra borgesiana se fundamenta en relatar esa epifanía.

Para capturar esos momentos epifánicos Borges utilizó un estilo peculiar con figuras retóricas que permitían decir lo máximo con lo mínimo: el oximoron, la sinécdoque, la hipálage, la anáfora, la sinestesia, la sinécdoque, la parodia y la sátira. En cuanto a las partes de la oración, el adjetivo es el elemento más activo de su prosa. El sustantivo, por lo mismo, es absorbido por la fuerza del adjetivo y cuando utiliza los sustantivos prefiere aquellos que guardan una aureola de misterio. También los verbos y los adverbios están matizados de ese hálito misterioso. Este estilo lacónico trata de evitar la retórica y el engaño de las palabras rimbombantes porque, aunque utiliza los vocablos usuales, rescata los que tratan de revelar el sentido poético de los objetos cotidianos que esconden la epifanía. Su estilo también se acoge a las sombras y el misterio que cultivan autores como Stevenson, Kipling, James, Conrad, Chesterton y Hawthorne. Varios de ellos trabajaron el género detectivesco que Borges valoró pues permite dejar en ciernes o conscientemente manipular los vacíos en la narración. Le interesan, porque esos autores con un simple trazo dan una visión ambigua que está evidentemente relacionada con su intento de “persuadir” al lector, de

desafiar o excitar su imaginación, y lograr como sea su participación en el proceso creador. Borges sacrifica la eficacia de su relato exponiendo esa ambigüedad que compromete la imaginación del lector y activa un sentido de descubrimiento y suspenso que es fundamental en toda obra literaria.

Con este estilo Borges reemplaza la extensión por la intensidad. Borges reconoce que, aunque al principio cometió los pecados barrocos propios de la juventud, al cabo de los años logró pulirse completamente para alcanzar la modesta y secreta complejidad como lo hacen los cantos de los ríos. Borges desconfía y critica duramente a los autores que agotan las posibilidades literarias con sus cacofónicos mamotretos que considera meras supersticiones visuales. Una perfecta exposición oral de estos mamotretos cabría en cinco minutos pero los novelistas generalmente demoran hasta agotar la paciencia del lector.

Por eso desprecia de los métodos del realismo, género que se vuelve artificial al acumular excesivamente datos inútiles que ahogan el raciocinio, como lo deja entrever en “Funes el memorioso.” Esa concatenación de motivos que proponen no diferir de los del mundo real, coarta la imaginación. Valora la narración corta con su delicado ajuste verbal que destila la riqueza de la bifurcación rizomática que libera al hombre de las verdades absolutas y lo devuelve al mito, a la orgía, al caos, al renacer.

Borges señala que los libros, por diversos que sean, constan siempre de los mismos elementos: el espacio, el punto, la coma y las veintidos letras del alfabeto. Por esa razón, aunque haya dos libros iguales, su desigualdad puede encontrarse a veces en una coma o en una letra. Claro que esa letra, como la del Aleph, puede ser la raíz espiritual de todas las letras y de la cual se puedan derivar todos los elementos del lenguaje. Por virtud de esta letra, la eternidad se da en un instante y todo el espacio en un punto, como lo vislumbra Borges.

Borges va en pos de la palabra justa, la que cincela como un escultor, dejando como Henry Moore, unos vacíos. Borges vació las palabras, las hizo callar, las limpió de ellas mismas y procuró que el silencio se leyera en su obra siguiendo el consejo de Stevenson, para quien el único arte es el arte de omitir. Apoyado en Mallarmé, quien planteaba que nombrar un objeto era suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, Borges creía que la felicidad estaba en irlo adivinando.

En principio, para Borges, cada palabra es una metáfora que el uso y el abuso amurallan. Para hallar lo inefable aconseja saltar sus murallas e ir más allá de las fronteras que impone la palabra. Realizado este trabajo, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato. Borges llega al extremo de sugerir que

las palabras esenciales que lo identificaban y lo expresaban, eran las que nunca escribiría.

Por haber ido Borges hasta los límites extremos de la palabra, vislumbró la existencia de otras dimensiones que la palabra niega. En su marcha hasta el umbral de lo inexpresable exprimió toda la reserva significativa que nace del trabajo de alfarero con cada palabra para desvelar lo que omiten. Este arte de omitir se asemeja al sugerido por Wittgenstein, quien planteaba el reinado del silencio frente a lo desconocido. Son muchos los ejemplos a través de su obra donde el silencio afirma su estética como el del duelo de dos bardos famosos donde ganó el que se mantuvo en silencio, o el del rey babilónico que encerró al rey árabe en un laberinto barroco y se perdió luego en otro laberinto arábico de silencios arenosos. La poética de su brevedad se carga de alusión con lo que omite porque sabe que, desde una panorámica panteísta, las palabras apenas alcanzan a sugerir los instantes epifánicos que apenas son un destello entre la nada pretérita y la nada por venir.

Notas

¹Como las teorías del “lector implícito” son ya un lugar común en los estudios literarios, se da por entendido a qué se refiere cuando se habla de esos vacíos que tiene que llenar el lector. Véase a Wolfgang Iser (109) y Hans Georg Gadamer en “Historia de efectos y aplicación,” *Estética de la recepción*, quien opina que el conocimiento histórico influencia al lector (81-88). Véase a Hans Robert Hauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, para quien no solo la historia sino también la cultura influyen al lector. Stanley Fish (Culler 41) exige un “lector informado.” Roland Barthes, necesita un lector escriba (leer es escribir) que asuma la responsabilidad de dar vida con una actitud crítica y renovadora que le permita ver el mundo como si lo viera por primera vez al convertirse en creador ante la muerte del/la autor-idad, o que extraiga del texto todos los significados porque fuera de él no hay nada (Jacques Derrida).

²Esta monografía utiliza como marco de referencia las *Obras completas* de Jorge Luis Borges editadas por Emecé de Buenos Aires, Argentina en cuatro volúmenes. OC es la abreviatura de Obras Completas, el número romano se refiere al volumen, y el número arábico a la página.

³En Borges estas categorías se confunden. Por ejemplo, en el violento cuento “El otro duelo”, el olvido y la memoria permiten ir hacia un pasado imperfecto o hacia un futuro incierto donde el narrador desde el presente no sabe si los hechos que narra son efectos o causas (OC II 435).

⁴Una relación más completa de estos “momentos del ser” la presentan los artículos recogidos por Wim Tigges en *Moments of Moment* (1999).

⁵Uno de los estudios que ha puesto la sinécdoque bajo una nueva mirada son los realizados por Kenneth Burke en *A Grammar of Motives*. Burke considera la sinécdoque como uno de los cuatro tropos más importantes junto con la metáfora, la metonimia y la ironía.

⁶Para un estudio profundo de la parodia véase Linda Hutcheon, *Theory of Parody*.

⁷Tomada en el sentido como la ve James J. López quien la expuso en la “Apropiación satírica del género popular en la novela hispanoamericana” en la *IV Conferencia sobre literatura latinoamericana*, Florida International University, Miami, 26 de febrero del 2004.

⁸Junto con Bioy Casares, cultivaron este género. Publicaron un libro titulado *Seis problemas para don Isidro Parodi*. El detective Parodi es el personaje que, como lo dice su apellido, hace una parodia de investigación. Le interesa el juego, la sorpresa, los enigmas, los problemas, pero no las soluciones.

⁹La percepción de Funes es tan extraordinariamente intensa que le imposibilita ignorar y olvidar el más mínimo detalle. De igual manera la novela de caracteres, al querer dar una visión completa de la realidad, se regodea en los detalles mínimos que terminan obstaculizando el pensamiento general.

¹⁰Véase la versión hipertextual de Ludwig Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ogden bilingual edition, 3 Oct. 1996, *Brighton*, 30 de mayo 200
<<http://www.kfs.org/~jonathan/witt/ten.html>>

¹¹Este triunfo del olvido conviene al creador porque, junto con la memoria, permite la creación del infinito como lo sugiere Borges en “El otro duelo” (OC II 434).

¹²Con esta metáfora del ‘rizoma’ Deleuze y Guatari designan un concepto semántico opuesto a la concepción jerárquica arbórea que centraliza el significado.

¹³En *Las letras de Borges* Sylvia Molloy afirma que en Borges “poco importa la *dirección* de la serie ya que en ésta desaparece la noción de *jerarquía*, desaparece la valorización del proceso a partir de un principio y hacia una meta, simplemente porque no hay principio y no hay meta sino una perpetua e irritante posibilidad de combinaciones” (89). Las jerarquías buscan homologar para ejercer su dominio. A Borges le parece que “cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo

dialéctico, el antisemitismo, el nazismo—” y todos los *ismos* que en última instancia son lo mismo, buscan ese fin (OC I 442).

¹⁴Esto ya lo había señalado George Steiner en “Los tigres en el espejo” (cit. en Alazraki, *Borges* 243).

¹⁵Para los griegos ese misticismo se relacionaba con el misterio. Luego se cambió en la era cristiana para ser connotación de sacramento, de éxtasis espiritual.

¹⁶En “Jorge Luis Borges: La herida de Babel,” Carlos Fuentes confiesa que su vida cambió al descubrir, leyendo a Borges y que el español era su verdadera lengua.

¹⁷Con el “El hombre de Vitrubio”, Leonardo de Vinci logra dar una imagen de la cuadratura del círculo. En esta figura el hombre se inscribe globalmente en un círculo y en un cuadrado. Esta reducción absurda muestra la unidad.

¹⁸Gaston Bachelard en *The Psychoanalysis of fire* es atrapado por la imaginación poética del fuego. El fuego es un fenómeno privilegiado que explica todo. De todos los elementos es el único que tiene los atributos del bien y del mal, del cielo y del infierno, del fuego del odio, pero también de la pasión y del amor.

¹⁹Hermann Cohen en *Jüdische Schriften* plantea el rechazo que recibe el panteísmo en la conciencia moderna. Tal vez influya la desmitologización que se dio luego de la muerte de Dios proclamada por Nietzsche.

²⁰En un artículo de Robert Lima sobre “Borges and the Esoteric,” hay una serie de notas sobre Borges y la tradición mística. Estas notas se asemejan a la tendencia creciente de identificar a Borges con aspectos religiosos descuidando la presencia literaria que en último término era lo que interesaba al autor argentino.

²¹Guillermo Sucre dice que “lo que propone Borges es el regreso no sólo a su pasado sino a su propio origen, a esa dimensión donde la evocación se identifica con la invención, donde la memoria se nutre del olvido; más aún: donde el olvido es el no-ser que es una forma del ser” (cit. en Alazraki, *Borges* 103).

²²Una reducción de esa naturaleza conduce a mostrar el lado opuesto, lo que significa que existe una unidad.

²³Derrida lo llama “citationalité” al referir el ejemplo de los actores que en el teatro no usan las palabras sino las citan. En el prólogo del Quijote hay una burla a las citas que confieren autoridad. Esta misma tesis está atiborrada de citas como lo exige la academia. Kristeva llama “mosaico de citas” a esta mezcla de textos e intertextos en *Desire and Language* (3). Para Roland Barthes en *La muerte del autor*, el autor, el texto y el lector están compuestos de un universo de citas sin principio ni fin.

²⁴Para más detalles sobre John Wilkins, véase Umberto Eco *The Search for the Perfect Language* (238-259).

²⁵También en sus poemas recurre a esta concepción nietzchiana. En “La noche cíclica”, expresa esta idea del retorno cíclico: “Volverá toda noche de insomnio: minuciosa. / La mano que esto escribe renacerá del mismo / vientre” (OC II 241).

²⁶Esta paradójica unidad la explota Borges en personajes como Lönnrot y Scharlach de “La muerte y la brújula”, lo mismo que Aureliano y Juan de Panonia en “Los teólogos” que son el anverso y reverso de lo mismo.

²⁷Para este poeta romántico inglés “todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito” (OC II 17).

²⁸Es curiosa la referencia que hace Borges, quien ve a Schopenhauer como panteísta. Sin embargo el pensador alemán no se considera a sí mismo como tal. En contraste con la palabra “panteísmo” está la palabra “pandemonio” que significa ‘caos’, ‘desorden’, ‘lugar infernal’. Robert Wicks plantea que esta palabra se ajusta más a la posición de Schopenhauer quien consideraba este mundo como el peor de los mundos, o sea, como un lugar infernal. Arthur Schopenhauer en *The World as Will and Representation*, puntualiza que aunque comparte con los panteístas la idea de que “todo es uno”, no está de acuerdo con la idea de que “todo es Dios” (643).

²⁹Este escritor es bien conocido por su sistema unificador de todas las artes y las ciencias. Con sus artilugios de triángulos y cuadrados perseguía esa unidad encontrada en la imagen de Leonardo da Vinci.

³⁰Véase lo expuesto por Barrenechea, quien parte de las ideas platónicas esbozadas apenas en *Historia de la eternidad*” y que adquieren total madurez en *Otras inquisiciones*. Aquí el lector, conmovido por el misterio es testigo de la entrada de los arquetipos en el mundo real (116). Véase Carl G. Jung, *On the psychology of the unconscious* (3-119). El mismo Jung presenta una relación más completa en *Archetypes of the Collective Unconscious*. Para Jung las situaciones arquetípicas, figuras, imágenes e ideas son pensamientos que tienen un poderoso significado emocional y son la expresión de experiencias típicas humanas elevadas a un nivel de inmensa importancia. En los veinte volúmenes que recogen su obra menciona y describe numerosos arquetipos destacando cinco particularmente. La figura del padre y la madre como sexos opuestos, el Viejo sabio que simboliza la sabiduría, el mal o las sombras. El arquetipo que Jung encuentra importante es el Yo y su proceso de individuación, otro es el arquetipo del héroe. Borges llega a la misma conclusión cuando plantea que no hay sino cinco o seis metáforas (OC II 153).

³¹En el poema “La fama” se extraña de haberla conseguido porque entre otras cosas había “ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas” (OC III 323). Véase también en “Cuatro ciclos” donde enumera esas historias: el sitio a una ciudad, el sacrificio de un dios, el regreso y la búsqueda (OC II 504).

³²La copia que hace Menard del Quijote palabra por palabra para superar supuestamente el original se parece a lo propuesto por Schwartz en *The Culture of the Copy*. Schwartz plantea que las nuevas tecnologías permiten que la copia sea superior al original (212).

³³Esa búsqueda interior la lleva hasta sus límites Proust en *En busca del tiempo perdido*.

³⁴Alazraki se refiere a ello en “El texto como palimpsesto.” La naturaleza del palimpsesto del texto literario está sugerida por Borges en el párrafo final de *El inmortal* que es lo más próximo a una representación del texto total que contiene todo lo que es dable expresar (281-302). Por eso concluye que todo no son sino “palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, [...] la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” (OC I 544). El extremo de esta verosimilitud y literariedad se encuentra en “Pierre Menard, autor del Quijote” (OC I 444). Christ señala que para Borges el cerebro humano es un palimpsesto, una membrana que mantiene las huellas de todas las escrituras que se van debilitando pero que reflejan al final el arquetipo (cit. en Bloom 63). Véase también Gérard Genette, *Palimpsestes*. Borges en su ensayo “Los

teólogos” habla de la profanación que los bárbaros inflingieron a la biblioteca monástica: “Ardieron palimpsestos y códices, pero en el corazón de la hoguera, entre la ceniza, perduró casi intacto el libro” (OC I 550).

³⁵Interesan para este trabajo los planteamientos sobre la sombra que hace Carl G. Jung en *Synchronicity*. Para Jung, la sombra representa esos aspectos oscuros de la personalidad que juegan un papel compensatorio cuando se equilibra con los aspectos radiantes (104-115).

³⁶Aunque ya Platón había planteado, estos patrones básicos estructurales fueron estudiados sistemáticamente por Jung, sin embargo es Northrop Fryre en *Fearful Symmetry* quien ha jugado un importante papel en colocar los arquetipos como parte importante de los estudios literarios.

³⁷Tomado en el sentido abierto de las posibilidades infinitas que depara el futuro. La ciencia-ficción metafísica ha sido explorada en el cine por Ridley Scott, Stanley Kubrick y Jack Arnold.

³⁸Es importante resaltar aquí su presencia en el sentido que el «principio de incertidumbre», lo diferencia de la mecánica newtoniana.

³⁹Este monje y filósofo irlandés inspirándose en el *Corpus Dionysacum*, propuso la palabra “Nada” para nombrar a Dios. Este Dios que no es nada, que se conoce a sí mismo como no siendo nada de lo que es, este Dios transcendente, separado de todo, Juan Escoto lo halla precisamente en todas las cosas. En este plano, solo el silencio sirve para honrarlo (OC II 116). Véase a Manuel Ferrer en *Borges y la nada* donde estudia la aparición e instalación de la nada en la obra de Borges.

⁴⁰Apoyado en esa concepción borgesiana de ver el anverso y reverso de las cosas, se puede proponer también *adventus in infinitum* para señalar lo por venir que Borges hace vislumbrar.

⁴¹Sin embargo la epifanía no es una situación unilateral. Vivian Heller en *Joyce, Decadence, and Emancipation*, observa que la naturaleza de las epifanías joycianas cambian de texto a texto: en *Dublineses*, son analíticas; en *Retrato*, son relativistas; en *Ulises*, son eventos narrativos cambiantes; en *Finnegans Wake*, ocurren en todas partes en el ahora (191).

⁴²En *Patterns of Epiphany*, Martin Bidney se enfoca en el estudio de las epifanías de ocho escritores: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Matthew Arnold, Alfred Tennyson, Walter Pater; Thomas Carlyle, León Tolstoy, Elizabeth Barrett Browning. Robert Langbaum en "The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature" recoge en un artículo los momentos epifánicos de Wordsworth romántico para compararlos con los contemporáneos (335-358). En *Language and Myth*, Ernst Cassirer plantea que los fragmentos de significación tienen un origen oracular y derivan de un momento epifánico que no tiene ninguna conexión con las categorías de tiempo y de espacio.

⁴³El término no debe confundirse con el esoterismo que rodea a esta palabra dentro de la concepción trivial de la "New Age" popularizada por el gurú Deepak Chopra, sino usado en la forma que lo utilizó Heidegger para quien el 'ser' traspasa las fronteras de lo sin fronteras para detectar el misterio. Esta confusión es la que sigue presentando problemas para los estudiosos que la rechazan. Esta 'utopía' permite comprender el término 'metafísica'. Véase también otro libro más específico sobre este tema de Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*. Más específico es Jacques Derrida en *Of Grammatology* cuando habla de lo que hay más allá del lenguaje. El neopragmatismo de Richard Rorty en *Consequences of pragmatism*, lo lleva a desechar esta categoría.

⁴⁴Robert McRuer plantea que aunque las epifanías, como herramienta artística, tuvieron su apogeo con los modernistas, su abuso las ha hecho suplantadas por los postmodernistas que las consideran ilusorias e inefectivas. Aclara también que a pesar de ello siguen vigentes especialmente en las películas de Hollywood (84).

⁴⁵Posiblemente por eso a las muchedumbres les fascina la figura del redentor, como a los "eruditos a la violeta" (OC I 619) las coordenadas cartesianas. El pensamiento euclidiano mantiene viva esta tradición determinante. Aunque Borges no lo expone abiertamente, su pensamiento se acerca a lo no euclidiano, en el sentido que abre paso a las probabilidades y fractalidades.

⁴⁶Borges lo ve en el "mágico cristal que a un tiempo encierra las tres caras del tiempo que es después, antes, ahora" (OC II 277).

⁴⁷Carlos J. Alonso en "Borges y la teoría" llega a la conclusión de que en Borges hay dos claves en la narrativa de Borges, la primera de las cuales

está estrechamente relacionada con la epifanía. Esta narrativa epifánica, la más conocida, describe un momento o situación de inteligibilidad perfecta y absoluta. Cuentos como “La escritura del dios,” “El Aleph,” “Funes el memorioso,” “El Zahir,” “El milagro secreto,” “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan” están contruidos alrededor de la representación de lo que se podría describir como momentos de epifanía epistemológica—del logro del conocimiento absoluto. En “Funes el memorioso,” el momento de epifanía que se describe en las obras ya examinadas como instantáneo y totalizador se transforma en una serie de actos de percepción consecutivos que constituyen, no obstante, un estado más que un *continuum* (437-456).

⁴⁸Véase Lisa Bloock de Behar (1987): 193–210.

⁴⁹Sin embargo hay estudiosos que consideran lo contrario. Jorge J. E. Gracia, Carolyn Korsmeyer y Rodolphe Gasché en *Literary Philosophers* destacan la preeminencia de Borges a quien le interesa la filosofía por las preguntas que formula más que por las respuestas. En ese sentido sus historias, poemas y ensayos son más filosóficos que filosofía en el sentido estricto de la palabra. En el prólogo del libro *La filosofía en Jorge Luis Borges*, Arturo García Estrada dice que en la obra de este autor argentino “yace implícito un pensar filosófico y que éste, que se mantiene como agazapado, aflora casi permanentemente en su brillante carrera” (cit. en Mateos 9). Identificándose con Borges, Mateos sugiere que “la tarea de la filosofía ha sido infecunda porque todo pensar filosófico sistemático tiende a trampear: las respuestas, más que la verdad, parecen buscar el asombro que puedan provocar. Y, por otro lado —y ésta sería quizá la razón más fuerte en Borges— parece imposible que un conjunto de palabras pueda asemejarse al universo” (70). Sin embargo, para Nuño, el “abismal problema del tiempo”, con la amenaza de sus repeticiones, de sus regresos”, es lo que más lo acerca a la filosofía (10).

⁵⁰Este término usado por Walter Benjamin en *Illuminations*, caracteriza la experiencia subjetiva de una obra de arte o las condiciones que ayudan a generarla.

⁵¹Véase Frederic Jameson, *The Prison-House of Language*. Allí Jameson dice cómo la “literature in our time [is] essentially impossible” (158).

⁵²En *After Babel* George Steiner plantea algo similar (24).

⁵³Una imagen de lo que representa una sentencia pulida por el tiempo nos la da Borges en el cuento “El sur”: “En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia (OC I 527). En “El hombre en el umbral,” repite una descripción parecida. “A mis pies, inmóvil como una cosa, se acurrucaba en el umbral un hombre muy viejo. Diré cómo era, porque es parte esencial de la historia. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia” (OC I 613).

⁵⁴“Estilo verdadero” lo denominó Amado Alonso (1935): 105-115.

⁵⁵Un análisis más profundo sobre "Pierre Menard" lo hacen George Steiner en *After Babel* (73-76) y Beatriz Sarlo en *Jorge Luis Borges* (78-82).

⁵⁶Véase John Barth, “Literatura del agotamiento”.

⁵⁷Tomado en el sentido del intraducible enigma de lo innombrable, lo misterioso, lo enigmático como lo plantea Wendell Harris en *Beyond Poststructuralism* (47). También en la reducción o anexión infinita de una historia dentro de otra historia.

⁵⁸La gratitud de Borges hacia Edgar Allan Poe se debe a que este genial escritor inventó a los escritores precedentes. En ese sentido, Borges inventa no sólo a los precedentes sino a sus sucesores.

⁵⁹Para una completa lista de referencias de *Las mil y una noches* véase Daniel Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*.

⁶⁰Alan Sokal y Jean Bricmont han desenmascarado las poses intelectuales del estamento académico y especialmente de algunos de los más famosos teóricos de la literatura. Véase el ensayo de Robert Acholes comentarista satírico de los continuos cambios de fronteras en la teoría literaria. En “An End to Hypocriticism”, Acholes cuestiona duramente las imposturas de los modernistas, postmodernistas y postestructuralistas. De los últimos se queja que muchos modos de este pensamiento postestructuralista privilegia lo inconsciente, lo irracional, lo anárquico, lo primitivo, lo ilógico, lo no gramatical, lo antisocial, lo extranjero, la locura, lo destructivo, lo fuera de la ley (1-13). También conviene consultar *Beyond*

Postructuralism de Wendell V. Harris quien retoma estas críticas a los excesos del pensamiento postestructuralista. Su veneno es similar al destilado por “Derridevil”, denominación que le da a los excesos de Derrida.

⁶¹En "Into the Labyrinth", Gerald Martin ha estudiado en profundidad la influencia de Joyce en Latinoamérica, especialmente del *Ulises* (121-69).

⁶²No importa que este libro sea considerado por muchos críticos como “el libro de la noche.”

⁶³En el poema “Eclesiastés 1, 9” Borges lo deja explícito: “tejo y torno a tejer la misma fábula / repito un repetido endecasílabo” (OC III 298).

⁶⁴Ese deseo se inspira en lo propuesto por el apóstol San Pablo (1 Corintios 9:22) de escribir un libro, un capítulo, una página, un párrafo, que sea todo para los hombres (OC I 561).

⁶⁵Véase Bloock de Behar, *Una retórica del silencio* donde discute sobre el silencio desde este punto de vista (97).

⁶⁶En "A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer," Martin Heidegger presenta un diálogo en donde la epifanía experimenta el silencio de la nada (41).

⁶⁷Con la muerte del autor se pueden celebrar “funferals” de acuerdo a la palabra acuñada por Joyce. Deleuze plantea que no existe tal muerte sino otra forma de leer y de escribir (60).

⁶⁸La lógica binaria domina todavía el pensamiento occidental e impide la comprensión de la multiplicidad.

⁶⁹Lauro Zavala en *La precisión de la incertidumbre*, crea un sistema modelizante ternario: el laberinto circular, donde la verdad ocupa el centro; el laberinto arbóreo, donde existen varias verdades alternativas o simultáneas; el laberinto rizomático, que sigue la lógica de la simultaneidad interna (12-13).

⁷⁰En *Structuralist Poetics*, Jonathan Culler denuncia los peligros que presentan las oposiciones binarias al permitir clasificar todo ignorando la

complementariedad que existe entre ellas.

⁷¹En el poema “Los enigmas” Borges presiente desde el ahora el mañana sin antes ni después. En ese estado de *El otro, el mismo* quiere “beber su cristalino Olvido, / ser para siempre; pero no haber sido” (OC II 294).

⁷²En ese *regressus o adventus ad infinitum*, una palabra, una frase, un poema, un cuento, un ensayo, son llevados al extremo, hasta convertirse en su opuesto, para corroborar la unidad de las cosas.

⁷³En el poema “El forastero”, el blanco representa todas las posibilidades de las escrituras que por ser tan arcaicas no deja ver sus signos que se han borrado (OC III 332).

⁷⁴Si la *Venus de Milo* hubiera sido encontrada intacta cuando fue exhumada en la isla de Melos en 1820 probablemente no habría obtenido tanta atención y profusa aprobación como la que despiertan las misteriosas sugerencias de sus ausencias (Walsh 15). La “Venus de Milo” tiene una habitación exclusivamente para ella en ese famoso museo que atiborra tanta obra de arte. Diagramas expuestos en las paredes sugieren las múltiples posibilidades en que fue concebida esa escultura, pero ninguna satisface porque no llena las expectativas de cada espectador.

⁷⁵Sin embargo John Cage, citado por Sontag (17) insiste en que el silencio no existe. Siempre hay algo que produce sonido.

⁷⁶Borges confiesa su fascinación por este animal mítico desde niño, desde que lo vio en la *Enciclopedia Británica* y luego muchas veces en el zoológico. Este animal inefable, radiante, preverbal, Antonio Planeéis lo rescata en su artículo “La presencia del tigre en la obra de Jorge Luis Borges” (1-16).

⁷⁷Me atrevo a sugerir que nuestro paso destellante por este cosmos va de la nada al todo y del todo a la nada nuevamente. En otras palabras, del silencio roto por la balbuceante palabra que vuelve (progresa o regresa) al silencio eterno. Véase Jean Paul Sartre en *El ser y la nada* donde plantea que la conciencia de los límites del conocimiento produce la angustia existencial de enfrentar la nada por venir. Esta tesis fundada en un pensamiento rizomático postula el devenir abierto a todas las posibilidades opuesto al ser logocéntrico y jerárquico.

⁷⁸Guillermo Sucre compara la muerte con la Nada. Pero señala al mismo tiempo que “¿quién no recuerda que para Borges dejar de ser o ser nada es quizá un modo más singular de plenitud? Así como el olvido es también la posibilidad de una más recóndita presencia” (cit. en Alazraki, *Borges* 105). En el poema “1964” lo sintetiza así: “lo que era todo tiene que ser nada.” En la tumba de Borges, en Ginebra, en su lápida está escrito en anglosajón este epitafio: “And Ne Forhedan Na” que traduce “Y que nada temieran” (Véase foto en <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/images/cement.jpg>). Siguiendo el reflejo señalado al final de este capítulo, posiblemente lo que quiso decir fue “No temer a la Nada”. Igual sucede con la sentencia socrática de “solo sé que nada sé” que tal vez sea, “solo sé que no sé Nada”. Siguiendo este razonamiento, la de Jesús de “Soy el que Soy”, debería ser “Soy el que no soy”, mucho más totalizante como conviene a la divinidad. Borges lo resume mejor en el poema “Soy” de “La Rosa Profunda”: “Soy el que es nadie, el que no fue una espada / en la guerra. Soy eco, olvido, nada” (OC III 89). Véase también lo que escribe Borges sobre los senderos en la obra de Herbert Quain que regresan a la Nada y van hacia la Nada (OC I 464).

⁷⁹Esa onmicomprensiva visión loco-temporal borgesiana se compara a la imagen que dan los científicos Freeman Dyson y Brian Greene (citado por Danielson 501) quienes toman cuatro cosas de tamaños diferentes para explicar cómo interactúan las invisibles partículas de la materia. Primero, el universo visible que apenas es un porcentaje mínimo de todo el cosmos; segundo, la tierra; tercero, el núcleo del átomo; cuarto, los “superstrings”. La tierra, comparada con el visible universo, vendría a ser proporcionalmente diminuta en una potencia de 10 a la menos 20 y cada uno de ellos en esa proporción. El científico Arthur C. Clarke (citado por Danielson 425), para hacer comprensiva la temporalidad, compara la vida de una estrella con la de un hombre. En esta escala, el sol tendría apenas una semana, llegaría a su juventud en un mes y consolidaría su existencia en unos ochenta años. De acuerdo a esta proposición, la vida en este planeta ha existido por dos o tres días de la semana y toda la historia de la humanidad ha sido apenas un instante de los ochenta años que le restan. En suma, un imperceptible destello frente al infinito caos de la nada.

⁸⁰Véase Enmanuel Lévinas, *Hors sujet* (217).

⁸¹En una “Nueva refutación del tiempo”, Borges compara la historia con el *specious present* de los psicólogos que dura entre unos segundos y una minúscula fracción de segundo (OC II 140).

Bibliografía

- Abeyta, Michael. "Ironía, retórica y el lector en "Las ruinas circulares." *Explicación de Textos literarios*. California State University 29.1 (2001): 76-81.
- Acholes, Robert. "An End to Hypocriticism." *South Central Review* 8 (1991): 1-13.
- Alazraki, Jaime, ed. *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston: G. K. Hall & Co, 1987.
- . "El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges." *Hispanic Review* 52 (1984): 281-302.
- . *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
- . *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974.
- Alifano, Roberto. *El humor de Borges*. Buenos Aires: Proa, 2000.
- Alonso, Amado. "Borges, narrador." *Sur* 14 (1935): 105-115.
- Alonso, Carlos J. "Borges y la teoría." *MLN* 120.2 (2005): 437-456.
- Attridge, Derek, ed. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Bachelard, Gaston. *The Psychoanalysis of Fire*. Boston: Beacon Press, 1964.
- Balderston, Daniel, ed. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- . *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. New York and Westport: Greenwood Press, 1986.
- Barth, John. "Literatura postmoderna." *Quimera* 46-47 (1985): 12-21.
- Barthes, Roland. "The Discourse of History." Trans. Stephen Bann. *Comparative Criticism: A Yearbook*. 3. Ed. E. S. Shaffer. Cambridge UP (1981): 16+.
- Barrenechea, Ana María. *The Labyrinth Maker*. New York: New York UP, 1965.
- . "40 inquisiciones sobre Borges." *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh 100-111 (1977): 561-574.
- Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: Washington UP, 1971.

-
- Benjamín, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.
- Bennet, Jonathan. *A Study of Spinoza's Ethics*. New York: Hackett, 1984.
- Bidney, Martin. *Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barrett Browning*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1997.
- Blake, William. *Complete Writings*. London: Geoffrey Keynes, 1966.
- Blook de Bejar, Lisa. *Borges, The Pasión of Endless Quotation*. New York: New York State UP, 2003.
- . "El milagro de la rosa o el ultrarrealismo de Borges," *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- . *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI, 1984.
- Bloom, Harold, ed. *Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House, 1986.
- . *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury, 1975.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I-IV*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*, Los Angeles: California UP, 1945.
- Calvino, Italo. *Why Read The Classics?* New York: Vintage Book, 2000.
- Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. New York: Dover Publications, 1953.
- Castañón, Adolfo. *América Sintaxis*. México: Conaculta Aldus, 2000.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: Alfaguara, 2004.
- Christ, Ronald J. *The Narrow Act*. New York: New York UP, 1969.
- Cohen, Hermann. *Jüdische Schriften 2*, Berlin: Bruno Strauss, 1924.
- Cohen, Keith. *Writing in a Film Age: Essays By Contemporary Novelists*. Colorado: Colorado UP, 1991.
- Costa Picazo, Rolando. *Borges: una forma de felicidad*. Buenos Aires: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2001.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literatura*. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Danielson, Dennis Richard. *The Book of the Cosmos*. Cambridge: Perseus, 2000.
- Daumal, René. *The Powers of the Word*. San Francisco: City Lights Books, 1991.
- Del Río, Carmen. *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como invención*. Miami: Ediciones Universal, 1983.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Rizoma*. Trad. C. Casillas y V. Navarro. Valencia: Pretextos, 1977.
- . *1000 Mesetas*. Trad. C. Casillas y V. Navarro. Valencia: Pretextos, 1994.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
-

-
- Durant, Will. *The Story of Philosophy*. New York: Simon and Schuster, 1950.
- Durrell, Lawrence. *A Key to Modern British Poetry*. Norman: Oklahoma UP, 1952.
- Eco, Humberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix & Barral, 1990.
- . *The Search for the Perfect Language*. London: Fontana, 1995.
- Escobar Plata, Dante. *Las obsesiones de Borges*. Buenos Aires: Distal, 1989.
- Ferré, Nels F. S. *Living God of Nowhere and Nothing*. Philadelphia: Westminster, 1966.
- Ferrer, Manuel. *Borges y la nada*. London: Tamesis Books, 1971.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta, 1984.
- Freidemberg, Daniel. "Borges según Borges. La inabarcable eternidad del instante." *Borges Studies on Line*. 14 marzo 2001. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. 18 nov. 2002.
<<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/df2.htm>>
- Fryre, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton UP, 1957.
- Fuentes, Carlos. "Jorge Luis Borges: La herida de Babel." *Geografía de la novela*, Madrid: Alfaguara (1993): 41-70.
- Gadamer, Hans Georg. "Historia de efectos y aplicación," *Estética de la recepción*. Madrid: Visor (1989): 81-88.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- Goloboff, Mario. *Elogio de la mentira*. Buenos Aires: Simurg, 2001.
- Gracia, Jorge, Carolyn Korsmeyer y Rodolphe Gasché. *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*. New York: Routledge, 2002.
- Gutiérrez, Edgardo. *Borges y los senderos de la filosofía*. Buenos Aires: Altamira, 2001.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Jorge Luis Borges, ensayo de interpretación*. Madrid: Insula, 1959.
- Harris, Wendell, ed. *Beyond Poststructuralism*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1996.
- Harrison, Paul. *The Elements of Pantheism*. Boston: Element Books Limited, 1999.
- Haus, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia Estética*. Madrid: Taurus, 1986.
- Heidegger, Martin. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Trad. James S. Churchill. Bloomington: Indiana UP, 1962.
- Hutcheon, Linda. *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen, 1985.
-

-
- Irby, James E. *The Structure of the Stories of J. L. Borges*. Ann Arbor: University of Michigan, 1963.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- y otros. *Teoría de la recepción*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Jameson, Frederic. *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Joyce, James. *Stephen hero: part of the first draft of á portrait of the Artist as a Young Man*. London: Jonathan Cape, 1974.
- . *Ulises*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1945.
- Jung, Carl G. *Archetypes of the collective unconscious* Princeton: Princeton UP 9.1 (1934b).
- . *On the psychology of the unconscious*. Princeton: Princeton UP 7 (1972d).
- . *Synchronicity*. Princeton: Princeton UP (1973c).
- Kellerman, Owen L. "Borges y *El informe de Brodie*: Juego de voces." *Revista Iberoamericana* 81 (1972): 663–670.
- Kristeva, Julia. *Desire and Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia UP, (1980): 3.
- Lafforgue, Jorge Raúl. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Langbaum, Robert. "The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature" *New Literary History* 14 (1983): 335-358.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1971.
- Lévinas, Emmanuel. *Hors sujet*. París: Fata Morgana, 1987.
- Levine, Michael, "Pantheism", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Summer ed. 2005. Ed. Edward N. Zalta.
<http://plato.stanford.edu/archives/sum2005/entries/pantheism/>
- Lima, Robert. "Borges and the Esoteric". *Crítica Hispánica* 15.2 (1993).
- Lindstrom, Naomi. *Jorge Luis Borges: a study of the short fiction*. Bosto: Twayne Publishers, 1990.
- Lugo, Carmen. *Los cuentistas y el cuento*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991.
- Lyon, Thomas E. "Borges and the (Somewhat) Personal Narrator." *Modern Fiction Studies* 19.3 (1973): 363-372.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres*. París: La Pléiade, 1945.
- Maltby, Paul. *The Visionary Moment*. New York: UP of New York, 2002.
-

-
- Martin, Gerald. "Into the Labyrinth: *Ulysses* in America." *Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London: Verso, (1989): 121-69.
- Massuh, Gabriela. *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Belgrano, 1980.
- Mateos, Zulma. *La filosofía en la obra de J. L. Borges*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- McMurray, George R. *Jorge Luis Borges*. New York: Frederick Ungar, 1980.
- McRuer, Robert. "As Good As It Gets: Queer Theory and Critical Disability." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9.1-2 (2003): 84.
- Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*. Argentina: Beatriz Viterbo, 1999.
- Moore, Henry. *Henry Moore: My Ideas, Inspiration, and Life as an Artist*. San Francisco: Chronicle Books, 1986.
- Nichols, Ashton. *The Poetics of Epiphany*. Tuscaloosa: Alabama UP, 1987.
- Nieto de Arias, Gloria. *Raíces del Universo*. Bogotá: Ediciones Gamma, 1987.
- Nudelstejer, Sergio. *Borges, acercamiento a su obra literaria*. México: Costa-Amic, 1987.
- Nuño, Juan. *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Olea Franco, Rafael. *El otro Borges: El primer Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Planeéis, Antonio. "La presencia del tigre en la obra de Jorge Luis Borges," *Explicación de textos literarios* 18.1 (1989): 1-16.
- Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa de Edgar Allan Poe*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1969.
- Prado, Benjamín. *Iceberg*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2002.
- Pritchett, V. S. *The Myth Makers*. London: The Trinity Press, 1979.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. New Mexico: Lumen Books, 2001.
- Rice, J. Thomas. "Subtle Reflections of/upon Joyce in/by Borges." *Journal of Modern Literature* 24.1 (2000): 47-62.
- Rice Menuhin, Joel, ed. *Jung and the Monotheisms: Judaism, Christianity and Islam*. London: New Fetter Lane, 1994.
- Rodríguez-Monegal, Emir. *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- Rorty, Richard. *Consequences of pragmatism*, Minneapolis: Minnesota UP, 1982.
-

-
- Rowe, William, Claudio Canaparo y Annick Louis. *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London and New York: Verso, 1993.
- Spinoza, Baruch. *Ethics and the Correction of the Understanding*. London: Everyman's Library, 1967.
- Scholem, Gershom G. *Le kabbale et sa symbolique*. Paris: Payot, 1975.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation 2*. New York: Dover, 1958.
- Schulkind, Jeanne, ed. *Moments of Being*. New York: Harcourt Brace & Company, 1985.
- Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone, 1996.
- Séller, Vivian. *Joyce, Decadence, and Emancipation*. Urbana: Illinois UP, 1995.
- Sokal, Alan. *Impostures Intellectualles*. Paris: Odile Jacob, 1997
- Sontag, Susan. *Where the Stress Fall*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.
- . "The Aesthetics of Silence". *Aspen* 5.3
<<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html>>
- Soud, Stephen E. "Borges the Golem-Maker: Intimations of "Presence" in "The Circular Ruins." *MLN* 110.4 (1995): 739-40.
<<http://muse.jhu.edu/journals/mln/v110/110.4soud.html>>
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford and New York: Oxford UP, 1992.
- . *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Stewart Collis, John. *The Vision of Glory*. New York: George Braziller, 1973.
- Tanizaki, Juníchirō. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2000.
- Christopher Ricks, ed. *The Poems of Tennyson*. London: Longman, 1969.
- Tigges, Wim, ed. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999.
- Vásquez, María Esther. *Borges: esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquet, 1996
- Walsh, Timothy. *The Dark Matter of Words*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1998.
-

-
- Wicks, Robert. "Literary Truth as Dreamlike Expression in Foucault's and Borges's "Chinese Enciclopedia". *Philosophy and Literature* 27.1 (2003): 79-86.
- Wienpahl, Paul. *The Radical Spinoza*. New York: New York UP, 1979.
- Wolfe, Thomas. *Of Time and the River*. New York: Charles Scribner's Son, 1935.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace & Company, 1981.
- Woscoboinik, Julio. *The Secret of Borges*. Maryland: America UP, 1998.
- Yudin, Florence L. *Nightglow: Borges' Poetics of Blindness*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- Zinc, Karl E. "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose." *PMLA* 71 (1956): 285-301.
- Brescia, Pablo. *Borges múltiple*. México: UNAM, 1999.
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.
- Zorrilla, Alicia María. *La voz sentenciosa de Borges*. Buenos Aires: Dunker, 2002.