

BORGES EN EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA LITERARIA: A PROPÓSITO DE *INQUISICIONES* Y *OTRAS INQUISICIONES* (SEGUNDA PARTE)

Alí Viquez Jiménez.

RESUMEN

Este es el segundo de una serie de tres artículos dedicados a contrastar las diferencias que en el ejercicio de la crítica literaria se dieron fundamentalmente en dos libros de Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, de 1925, y *Otras Inquisiciones*, de 1965. En la medida en que las orientaciones teórico-literarias de Borges no se hacen explícitas en ninguno de los dos libros, el ejercicio consiste en deducir los presupuestos que subyacen en la práctica crítica de Borges. Este segundo artículo se concentra en las relaciones existentes entre *Otras Inquisiciones* y la obra borgesiana literaria escrita contemporáneamente con este libro de crítica, y concluye que existe una importante proyección de las preocupaciones, ideas y propuestas estéticas del Borges escritor sobre el Borges crítico: la noción de historia, la creación de los símbolos fundamentales, la literatura como espacio onírico, la postura ante el platonismo y el aristotelismo, la concepción del mundo como un libro, el abandono de los credos, la imposibilidad de la superación de la nada.

Palabras clave: teoría literaria, crítica literaria, Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, *Otras inquisiciones*.

ABSTRACT

This is the second in a series of three articles dedicated to contrasting the differences that in the exercise of literary criticism, are said to be fundamental in two books of Jorge Luis Borges, *Inquisiciones* (1925) and *Otras Inquisiciones* (1965). In the manner in which the theoretical-literary orientations of Borges have not been made explicit in either of the two books, the exercise consists of deducing the presuppositions that lie beneath the practical criticism of Borges.

The second article concentrates on the existing relationships between *Otras Inquisiciones* and the Borgesian literary work written contemporarily with this book of criticism, and concludes that there exists an important projection of the preoccupations, ideas and aesthetic proposals of the writer Borges, within Borges as critic: the notion of history, the creation of fundamental symbols, the role of literature as dream space, the position or views of Plato and Aristotle, the conception of the world as a book, the abandonment of the creeds, the impossibility of the overcoming of nothingness.

Key words: Literary theory, literary criticism, Jorge Luis Borges, *inquisiciones*, *Otras Inquisiciones*.

Alí Viquez Jiménez. Profesor, de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica. San Pedro, San José, Costa Rica.

Recepción: 8-9-05

Aceptación: 17-4-06

1. La proyección del crítico

En el primero de esta serie de tres artículos dedicados a la actividad de Borges como crítico literario y centrados sobre dos de sus textos al respecto, *Inquisiciones* (primera edición, 1925) y *Otras inquisiciones* (primera edición completa, 1965), hemos llegado a ciertas conclusiones que ahora recapitulamos parcialmente, pues algunas de ellas constituyen el punto de partida de esta segunda parte:

1. Aunque expresando un relativo menosprecio por la teoría literaria (véase 1980, pp. 105-121), Borges asumió presupuestos teóricos que son perfectamente rastreables. Por ello, esta serie de artículos se justifica como un ejercicio de metacrítica que pretende dar voz a esos espacios parcialmente silenciados.
2. El rigor del escepticismo borgesiano lo convirtió en un incansable visitante de literaturas diversas: el ejercicio de la crítica literaria es una consecuencia directa de su noción de agnosticismo, que añade en lugar de recortar. (Esto contrasta con la actitud de los agnósticos tradicionales, como Guillermo de Occam o Auguste Comte.) Ya que no sabemos dónde puede hallarse la verdad, la habremos de sospechar, al menos como principio, en todas partes. Borges ejerce la crítica por causas filosóficas.
3. En *Otras inquisiciones*, el texto de madurez del Borges ya parcialmente consagrado y “canonizado” (véase Bloom 1995), se expone la noción, derivada del idealismo subjetivo que Borges solía frecuentar, de que la historia y el arte (y, más radicalmente, la actividad simbólica humana en general) son resultado de la formulación y reformulación de una cantidad limitada de metáforas y fábulas. Todo lo que Borges escribe como crítico en *Otras inquisiciones* responde, pues, a la idea de que la imaginación presenta límites esenciales.
4. Pero esos límites esenciales no se determinan por parte de Borges con inocencia. Al menos, eso es lo que creemos hasta ahora, y comprobar minuciosamente nuestra aseveración global es lo que pretende este segundo artículo. Pues resulta que Borges lee proyectivamente. Nos explicamos al respecto. Borges afirma que la imaginación conoce límites, límites que se nos dan por igual a todos. Pero, cuidado, tal parece que estos coinciden, al menos parcialmente, con los intereses de Borges como escritor, como pensador, como filósofo. Transitamos aquí por el espacio de lo no dicho: Borges no confiesa estar proyectando sus propios intereses, o si se quiere, los límites que conoce la imaginación borgesiana, sobre la actividad simbólica humana en general. No admite tomarse a sí mismo como parámetro. Así pues, el crítico se lee a sí mismo en esos espacios de la imaginación que juzga esenciales.
5. Tampoco carece de inocencia la selección de los autores que integran el ámbito de los que han sido capaces de expresar las metáforas y las fábulas fundamentales. Borges se distanció de sus afanes juveniles de experimentación metafórica ultraísta, movimiento respecto del cual desde las primeras *Inquisiciones* no se sentía solidario. Los ultraístas buscaban la innovación metafórica ante todo; creían que el arte estaba llamado a ser

original, radicalmente distinto de la tradición, y no se preocupaban por inscribirse en un canon de autores históricamente rescatados del olvido. Pero ya para 1952-1965, Borges piensa que son muchos los llamados, pero pocos los elegidos, y la tradición rescata a un grupo del cual él quisiera formar parte. Se trata de aquellos que sepan dar con lo esencial para la imaginación humana, que consta en unas pocas fábulas y metáforas, y estas son todo para todos. La literatura se hace colectivamente, pero también selectivamente.

Este segundo artículo estará entonces centrado en *Otras inquisiciones*, un texto cuya articulación en torno al desarrollo de un grupo limitado de espacios metafóricos e imaginativos trataremos de detallar. En forma paralela, saldremos de las *Otras inquisiciones* para tratar de hallar presentes esos espacios en el resto de la obra contemporánea borgesiana, de manera que se demostrará que Borges, como crítico maduro, buscaba proyectarse a través de la lectura que hacía de los textos. Un tercer artículo volverá sobre el Borges incipiente de *Inquisiciones* (también, en menor medida, de *El tamaño de mi esperanza*) y comparará los resultados del examen de ambas propuestas.

2. Las obligaciones estéticas

Según establecimos en la Primera Parte (Viquez 2005), Borges rechaza las explicaciones históricas que carezcan de valor estético. Es lo que hace necesarias las especulaciones que desarrolla en “La muralla y los libros” (1983: 9-12) sobre la actitud del Emperador Shih Huang Ti a la hora de quemar todos los libros del Imperio y de erigir la muralla china: las explicaciones de corte histórico-político le resultan poco atractivas desde el punto de vista estético; por lo tanto, triviales.

Vale la pena rastrear esta idea, de raíz profundamente idealista, en el resto de la obra borgesiana. Veamos primero “La muerte y la brújula” (1991: 147-163). Tras el primero de los crímenes que se cometen en esta ficción de corte policiaco, el detective Eric Lönnrot y el comisario Treviranus discuten cómo explicar el caso del rabino muerto. En vista de que frente al cuarto de hotel del rabino se hospedaba el Tetrarca de Galilea, dueño de joyas inmensas, Treviranus propone que el asesinato es el resultado de la equivocación del ladrón, que penetró en una habitación cuando quería entrar en otra. Lönnrot repone:

—Posible, pero no interesante (...) Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón (1991: 149).

Lönnrot continúa con la investigación sin pedir nuevo criterio a Treviranus, un comisario demasiado poco preocupado por las explicaciones con valor estético. Y aunque el caso se complica con nuevos crímenes, este primer asesinato sí correspondía, originalmente, a la hipótesis anodina del comisario. Lo que ocurre es que Red Scharlach prevé la forma de pensar de Lönnrot y adereza el escenario con nuevos homicidios, coincidentes con aquel famoso título de Thomas de Quincey sobre el asesinato como una de las bellas artes. Así, es la propia intervención de Lönnrot, que procura que el mundo sea el espacio para el goce estético y para ello crea hipótesis interesantes, la responsable por el curso que van tomando los acontecimientos posteriores; pero, si nos atuviéramos solo al primer crimen, hay que decir que Treviranus tenía razón, y no Lönnrot.

Podría pensarse quizá que Borges mismo desautoriza su idealismo extremo: al fin, se trata de que Lönnrot está equivocado, como el propio Borges posiblemente lo esté al suponer explicaciones con valor estético tras una quema de libros y tras la construcción de una muralla. Pero esto implicaría atenerse a solo lo que ocurre al principio del relato, según el cual la realidad es prosaica y el arte es una mistificación poética. Es algo parecido a lo que Borges critica duramente como visión de mundo en Cervantes (véase 1983: 65); el oscuro soldado no hubiera podido comprender a Machado, Azorín o Unamuno, porque estos veían poético el entorno castellano. (Es interesante notar que Borges valora el Quijote un poco a pesar de Cervantes, a quien a menudo no concede demasiado crédito como pensador. Lo valora más como “soñador”, aspecto sobre el cual volveremos.) El hecho es, más bien, que el relato continúa y demuestra que Lönnrot, al creer que la realidad debe explicarse con el recurso de hipótesis con valor estético, *hace* que estas sean las que efectivamente resultan aplicables. El lenguaje hace la realidad en que vivimos, y no al revés.

Veamos ahora lo que sobre este tema nos aporta “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1989: 125-37). Ciertos datos no deberían pasarse por alto, como el hecho de que los dos protagonistas discuten largamente sobre un crimen pasado (este también es un relato policiaco) e ignoran cualquier referencia al tiempo presente, pues se dicen “...hartos de un mundo sin la dignidad del peligro...” (1989: 125). Poco antes se nos dijo la fecha en que ocurre la conversación: la primera tarde del verano de 1914. Esto nos demuestra hasta qué punto los dos jóvenes vivían distraídos del mundo que los rodeaba: el 28 de junio de 1914 caerá asesinado el archiduque Fernando en Sarajevo; el 28 de julio Austria atacará Serbia; en pocos días, por causa del mecanismo de alianzas y el miedo de los estados de movilizarse menos aprisa que sus adversarios, gran parte de Europa estará en guerra (Madaule 1966: 111-41). Si la acción del relato se sitúa en la primera tarde del verano de 1914, suponemos que ocurre alrededor del 21 de junio. Muy poco prevén los dos protagonistas acerca del peligro que se cierne sobre el mundo alrededor.

En primer lugar, podríamos interpretar esto como una alusión de Borges a un dato autobiográfico: es sabido que la familia Borges Acevedo, de viaje por Europa cuando estalló la Primera Guerra Mundial, quedó “atrapada” en Suiza, y no pudo continuar el viaje hasta mucho más tarde de lo previsto. Ellos también estaban distraídos de la situación política mundial (del mismo modo que muchísima gente; no digamos que se trató de una miopía especialmente acentuada). Pero, en segundo lugar, y quizá más importante, podemos ver la reafirmación del menosprecio borgesiano hacia la política, por cuanto esta carece de valor estético. La realidad política, según Borges, es incapaz de atrapar a la imaginación humana. Por eso los dos personajes (poeta, el uno; matemático, el otro) recurren al lenguaje (el relato viene a construirse todo por medio de una conversación) para construir una realidad simbólica con valor estético. Ellos difieren en la valoración estética: el matemático propende a la exactitud; el poeta valora el misterio. Así, poco antes de que el primero resuelva el caso, el segundo dice: “...pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos...” (1989: 134). Pero, al fin y al cabo, están de acuerdo en leer la realidad con recurso a sus preferencias simbólicas, es decir, el mundo es un espacio para su placer estético. Es una actitud que exhiben los personajes borgesianos habitualmente; incluso, cuando se enfrentan a las realidades políticas más difíciles. Lo hace, por ejemplo, Otto Dietrich zur Linde, un oficial nazi (véase “Deutsches Réquiem”, en 1989: 83-92) que lee la Segunda Guerra Mundial como resultado de una secreta polémica que rige

la historia, una polémica similar al enfrentamiento filosófico de Platón y Aristóteles y de sus seguidores a través de los siglos. Volveremos luego sobre este personaje.

Por ahora, cerramos este apartado con la idea de que la propia obra borgesiana contemporánea de *Otras inquisiciones* se hace eco de una tesis según la cual el mundo real pierde importancia frente a los espacios simbólicos que lo sustituyen. Yendo más lejos, se afirma que no existe para el hombre otra realidad que la simbólica, y esta produce el placer estético al que siempre propende la imaginación humana. El idealismo extremo está claro cuando entendemos que, según Borges, la imaginación es libre y se guía por la estética; no le debe nada a ese mundo supuesto en el que se encuentra inmersa. Lönnrot vive (y muere) en su mundo simbólico (sus últimas palabras versan sobre la paradoja de Aquiles, ese prodigio de la imaginación que niegan las carreteras reales a cada instante); el poeta y el matemático no se enteran de que hay guerra y se dedican a explicar el funcionamiento moderno del laberinto cretense.

3. Tras los símbolos

A propósito de Quevedo, en *Otras inquisiciones* Borges se pregunta por la explicación de “...la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte” (1983: 55). Es un misterio que pretende resolver en su aproximación crítica. Veamos que previamente ha dicho que “...como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas” (1983: 55). La otra es la historia humana en general; Borges comienza reafirmando el paralelismo entre el arte y la historia. Ofrece, pues, como punto de partida, una fórmula muy propia de ese idealismo extremo que hemos venido comentando.

El objetivo declarado del ensayo sobre Quevedo es indagar en el enigma de por qué Quevedo no ha hecho figurar su nombre “...en los censos de nombres universales”. Por qué no es uno de los elegidos: la preocupación obviamente responde a una concepción de literatura como espacio de selección y competencia, donde se valorizan textos y autores que resultan representativos para la cultura de élites. La respuesta se ofrece con premura (el resto del ensayo es una comprobación de esta hipótesis lanzada al principio) y es la siguiente: “...virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente” (1983: 55). Enseguida, Borges reafirma su percepción de que los grandes, los elegidos en la literatura, son aquellos que han creado al menos un símbolo; es decir, aquellos que han contribuido a construir esos espacios imaginativos esenciales para el ser humano, aquellos que han podido enunciar algo de ese “todo para todos” que se crea colectivamente, pero también selectivamente, como hemos podido ver:

Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y las discordias de los átomos; Dante, los nueve círculos infernales y la Rosa paradisíaca; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de yahoos bestiales; Melville, la abominación y el amor de la Ballena Blanca; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos. No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo... (1983: 55-6).

Así explica Borges el “fracaso” de Quevedo: no creó un símbolo. El ensayo nos demuestra la grandeza verbal del satírico español, pero no trata de ocultar este fracaso esencial. Aquí queremos agregar que Borges mismo ha sido un autor cuyo valor se ha cuestionado en ciertos ámbitos, esgrimiendo argumentos “políticos” a veces y “literarios” otras veces,

pero estos argumentos “literarios” nunca han tenido que ver con la calidad de su estilo (Las comillas responden a nuestra intención de mantenernos al margen de ciertas concepciones de política y de literatura, que no viene al caso hacer explícitas en este lugar). Una cosa admiten, en la obra borgesiana, tirios y troyanos: el maestro argentino sabe cómo escribir; es un estilista consumado, como lo es Quevedo.

¿Sentía Borges el peligro de ser juzgado él mismo como cree que se juzga a Quevedo? ¿Lo perseguía ese fantasma? ¿Un escritor de impecable pluma, pero desprovisto de un símbolo que le dé la inmortalidad, que agregue su nombre al de los nombres universales? Veamos, antes de responder a estas preguntas, que Borges dedica varios ensayos críticos de *Otras inquisiciones* al comentario de símbolos que, en su opinión, se deben a la imaginación precisa de un autor, quien así contribuye a la escritura de ese libro humano esencial, todo para todos. En “Valéry como símbolo” (1983: 97-99) expone la idea de que Paul Valéry ha creado un símbolo, un símbolo un tanto equívoco pues se confunde en la imaginación colectiva con el autor mismo, y es el de un poeta ejemplar. Igualmente lo ha hecho Whitman, aunque su poeta ejemplar es diametralmente distinto del de Valéry. Para el caso que nos ocupa, da igual, pues se trata de comprobar que estos autores han escrito parte del “todo para todos” que es la literatura; la diversidad de sus contribuciones viene a ser una muestra de la riqueza del arte (“...Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu: Whitman, las interjecciones del cuerpo.” (1983: 97))

Hay más, pero lo repasaremos con rapidez, puesto que la idea desarrollada es la misma. Los dos ensayos sobre Coleridge nos muestran a un poeta que, en perfecta ignorancia de las tradiciones literarias, es capaz de contribuir con su símbolo imborrable a la imaginación humana; en el ensayo sobre Pascal, vemos cómo esa imaginación se repite en sus símbolos esenciales no solo en el plano literario sino también en el filosófico, y así la concepción de Dios usando el de la esfera es un espacio imaginativo repetidamente visitado en diversas tradiciones filosóficas; en el caso de Edward Fitzgerald, este poeta colabora, de una manera misteriosa, con Umar ben Ibrahim y, entre ambos, construyen un solo símbolo.

Vale la pena destacar una observación que hace Borges cuando expone el caso de Wells. Igualmente, se está comentando la contribución de este autor en la creación de un símbolo propio de la condición humana, y ello ocurre en estos términos:

No solo es ingenioso (...); es también simbólico de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos (...) La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir, además, de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; este debe aparecer ignorante de todo simbolismo (1983: 118-9).

Aquí queremos destacar un aspecto interesante: el autor, entonces, debe no tanto ser ignorante del simbolismo, sino aparecer así. De hecho, Borges comenta un caso, el de Hawthorne, quien por tratar de dar por sí mismo con las interpretaciones de los símbolos que creaba con gran habilidad, escribe así la parte más débil de su producción literaria (véase 1983: 71-95). Hawthorne (tal parece ser la sugerencia borgesiana) debió callar cuando se trataba de interpretar sus símbolos; hablar al respecto no solo lo limitó, pues él mismo fijó los márgenes estrechos en que muchos han de leer sus fábulas, sino que casi lo desplaza de su lugar como contribuyente a ese “todo para todos”.

Volvamos ahora a la pregunta sobre el paralelismo entre Quevedo y Borges que acaso el segundo temió. ¿Quiso Borges asegurarse la creación de un símbolo que le evitara convertirse en otro Quevedo, verbalmente grande, pero sin una contribución permanente a la imaginación humana? ¿Era necesario que ese símbolo apareciera en su obra de un modo “evanescente y modesto”, como si el autor fuese “ignorante de todo simbolismo”? Para responder a estas preguntas, salgamos de *Otras inquisiciones* y veamos qué estaba escribiendo Borges en el momento en que su obra crítica desarrollaba esas ideas.

Son estos los años (a partir de 1940 y hasta los sesenta) en que Borges consolida su construcción poética de una serie de símbolos que hoy se han convertido en sinónimo de su nombre. Así pues, ¿quién no piensa en Borges actualmente cuando se evoca un laberinto? Si examinamos *Ficciones* y *El Aleph*, textos de los cuarenta, salta a la vista que la cantidad de relatos construidos con recurso a los laberintos es profusa: “La biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula”, “La casa de Asterión”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “Los dos reyes y los dos laberintos”. Estos son relatos en que la alusión a laberintos es directa; se pueden añadir otros en los que la sugerencia es algo menos explícita: “El Aleph”, “Funes el memorioso”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La lotería en Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain”. Y a todo esto habría que sumar algo de su obra lírica: “Laberinto” y “El laberinto” son dos poemas publicados en 1969, y que de nuevo podemos visualizar como los textos más explícitos en medio de muchísimos en los que se hace alusión al tema.

Otro tanto puede acotarse en lo que concierne a los espejos. Es este otro símbolo borgesiano en construcción por aquellas fechas, en las que se escribe la famosa sentencia de los sabios en Tlön: “Copulation and mirrors are abominable”. ¿Los tigres, los tiempos cíclicos, el mundo como libro, el libro como laberinto, los laboriosos tableros de ajedrez, la memoria y el olvido como caras de una moneda, los puñales del arrabal...? Mejor que hacer un listado de una serie de espacios simbólicos que Borges construye, con mayor o menor asiduidad, es remitir a los comentarios de la crítica borgesiana ya existente, que hace muchos años escribe al respecto (Alazraki ha abordado estos temas, y quizá mejor que nadie, desde los setentas (véase 1976 y 1974), y hasta en la televisión se encuentran referencias, por ejemplo, a los espejos de Borges: véase Molins 1990.) Limitémonos, ya que sobre los símbolos borgesianos no podemos ser originales, a la siguiente observación: lo importante para nosotros es justamente destacar el que no podemos ser originales al comentar los símbolos que Borges construye. Ya parece estar dicho todo al respecto; tal ha sido el impacto de Borges sobre el discurso de la crítica en lo que concierne a símbolos. ¿Por qué esto es importante? Pues porque nos demuestra que Borges ha conseguido hacer lo que en *Otras inquisiciones* juzgaba imprescindible para ser tenido entre los grandes: sus símbolos han trascendido, se han convertido en una contribución a esos espacios imaginativos que la cultura de élites privilegia (Pero Borges no hablaba, recuérdese, de cultura de élites, sino de “todo para todos”; el acceso desigual a los espacios artísticos y mediatizado por la educación y la clase social era algo que no parece haber llegado a sospechar). La misma fórmula que usamos antes no es inocente: ¿Quién no piensa en Borges hoy cuando se evocan laberintos? Así pues, si nos atenemos a los resultados que ya son evidentes, Borges se dedicaba (no diremos si con esfuerzo o sin él) a construir, en los cuarenta y cincuenta, sus símbolos fundamentales; quería hacer de su obra una contribución esencial a la imaginación humana.

Recordemos que en el caso de Wells ha señalado como un acierto el hecho de que el autor ha parecido conservar la “inocencia” al respecto; es decir, no ha dado la impresión de querer construir símbolos cargados de significado profundo. ¿Cuánta de esta discreción o inocencia ha logrado en apariencia Borges? La respuesta aquí no puede ser sino una arbitrariedad, puesto que se trataría de juzgar variables que no se pueden medir con recursos objetivos. Debemos contentarnos con acotar un hecho: hasta donde hemos podido investigar, Borges jamás comentó en forma abierta—oralmente o por escrito—su deseo por convertir su nombre en la evocación obligatoria de ciertos símbolos. Pero sería mucho pedirle una confesión abierta: sí llegó a cuestionarse en su necesidad de hacer de sus intereses personales espacios cargados de significado simbólico, y esto aparece en textos como “Borges y yo”, por ejemplo: “...el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor” (1981: 69) ¿Quién es “el otro” aquí? Se refiere al otro Borges, al autor, al que está tramando una literatura, por oposición al Borges cotidiano. Y con “esas preferencias” está aludiendo a esos intereses que lo han lanzado sobre una serie de espacios imaginativos. Al final, como se ve, el propio Borges comprende la “vanidad de vanidades” que encerraba su propósito: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero estas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro...” (1981: 69-70). No obstante, incluso en medio de esta melancólica y angustiada reflexión que lo enfrenta a la nadería de la condición humana, está reafirmando, como se ve, una contribución ligada a su nombre, y la posibilidad de la supervivencia gracias al lenguaje.

4. Sueño y literatura

Si la meta es la construcción de una obra que aporte a ese “todo para todos” de la imaginación humana, ¿cuáles son los medios para llegar allí? Recordemos la observación a propósito de Wells: han de ser medios que no luzcan como demasiado explícitos; al elaborar un símbolo hay que parecer “inocente” al respecto. Quizá por ello Borges se decide a construir literatura con recurso a los sueños. Antes de rastrear este proceder en la propia obra borgesiana, veamos que sobre este recurso también se comenta en *Otras inquisiciones*.

El caso paradigmático al respecto posiblemente sea el de Cervantes. En otro artículo (Viquez 1994b) hemos estudiado la lectura borgesiana del Quijote, realizada en más de una decena de textos escritos a través de varias décadas, y sostuvimos que el Quijote para Borges representa un texto escrito con el recurso básicamente onírico. De hecho, Borges parece menospreciar a Cervantes en *Otras inquisiciones* (no así en otros de sus textos) porque el soldado español no comprendía los alcances del Quijote, y se tuvo que contentar con una lectura un tanto superficial de su propia obra. No tenía las luces suficientes, y en cambio sí albergaba ideas que en la opinión de Borges son inaceptables: “...para Cervantes son antinomias lo real y lo poético” (1983: 65) ¿Cómo se explica, entonces, que de su pluma surgiera el Quijote? Aquí se puede sostener que Borges piensa que Cervantes se relaciona con el arte con la ingenuidad de quien escribe inspirado por sueños cuyo significado y alcances desconoce. Es una idea que desarrolla en varios textos al respecto (Viquez 1994b); en esta ocasión, nos interesa rescatarla en su exposición en *Otras inquisiciones*, donde la confusión de lo real y lo ficticio (o de la vigilia y el sueño) llega a tener los mismos alcances filosóficos tanto en

el Quijote como en el Hamlet y en las *Mil noches y una noche*. El artista que confunde la vigilia con lo soñado, o a la ficción con la realidad, efectúa una operación misteriosa cuyo sentido final se le escapa, y que Borges se atreve a presentar como resuelta o explicada en las “Magias parciales del Quijote”:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa; tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios (1983: 68-9).

La literatura se hace, en esa inocencia buscada por Borges, muchas veces con el recurso onírico: son los sueños los que sugieren símbolos importantes al artista, quien puede desconocer el significado que estos llegan a adquirir. Se conserva así, entonces, la inocencia en relación con el símbolo creado. Al menos ese es el caso de Cervantes, de acuerdo con la exposición de *Otras inquisiciones*. Veamos otros casos que se presentan en este libro.

Hawthorne ya ha sido comentado; incluso, lo ha sido el error que comete Hawthorne al pretender dar él mismo las claves interpretativas de sus creaciones simbólicas. Pero este error no le quita el lugar que ocupa como soñador privilegiado. No se trata, en último término, solo de Hawthorne, sino de la literatura en general, que se homologa al sueño: “Si la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero fundamentalmente un sueño, está bien que los versos de Góngora sirvan de epígrafe a esta historia de las letras americanas y que inauguramos con el examen de Hawthorne, el soñador” (1983: 72).

Al comentar a Chesterton, señala Borges que aunque el autor inglés pretendía distinguirse de Poe o de Kafka, grandes cultores de la pesadilla en la literatura, estaba claro que “...algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central” (1983: 113). No solo estos tres escritores se valen del sueño como material para sus obras en opinión de Borges, también Stevenson, Melville, Baudelaire, de Quincey, Huysmans y Beckford (1983: 174-5). Renglón aparte se merece el caso de Coleridge, puesto que, al exponer su caso, la importancia de lo onírico incluso le da título al ensayo, “El sueño de Coleridge” (1983: 25). Queda claro así, con el concurso de una serie de nombres canónicos, que los símbolos que se hacen en el sueño representan según Borges un espacio misterioso pero esencial de la imaginación humana.

¿Cómo se manifiesta esta idea en la obra borgesiana contemporánea externa a *Otras inquisiciones*? En primer lugar, en un relato que ha sido uno de los más comentados desde los cuarenta y hasta hoy: “Las ruinas circulares”, donde se narra la historia de un hombre cuyo propósito fundamental de soñar a otro hombre se ve interrumpido por la certeza de saberse, él mismo, el producto de un sueño (esta es exactamente —reiterémoslo— la tesis que Borges lee en el Quijote, en el Hamlet y en *Las mil noches y una noche*). También en *Ficciones* aparece “El milagro secreto”, donde por medio de un sueño Hladík, el condenado a muerte, se entera de que Dios le ha concedido lo que él le pedía: “Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño...” (1991: 171) En “La otra muerte”, de *El Aleph*, Pedro Damián alcanza a modificar su comportamiento por medio de un sueño que lo redime de su cobardía pasada: “Pensó con lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño” (1989: 80). En el poema “Arte Poética”, de 1960, declara Borges que “Sentir que la vigilia es otro sueño/ Que sueña no

soñar...” (1990: 161) es uno de los objetivos de la literatura. Numerosas referencias al sueño se pueden encontrar en su obra lírica, desde los poemas “El sueño” (hay dos así titulados; véase 1990: 272 y 423) y la serie ya comentada de textos dedicados a Cervantes como soñador, hasta el muy emotivo llamado “La cierva blanca” (1990: 464): “Te encontraré de nuevo, cierva blanca de un sueño./ Yo también soy un sueño fugitivo que dura / Unos días más que el sueño del prado y la blancura”.

Así, Borges incorpora en su obra la homologación no solo del sueño con la literatura, sino además la del sueño con la vida humana misma, y en este sentido la literatura, al demostrarse y construirse igual a un sueño, no hace más que señalar hacia la condición ilusoria esencial de la experiencia humana. Es una idea que ha tomado de los grandes de la literatura, en particular de Shakespeare, quien, como Borges nos recuerda a menudo, ya sabía que estamos hechos de la misma materia que los sueños.

5. Aristotélicos y platónicos

Borges recoge el dictamen de Coleridge según el cual todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos (1983: 151): “Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquéllos es el mapa del universo”. De la postura filosófica se deriva pues una concepción de lenguaje. Además, el listado de quienes se afilian en un grupo u otro no es extenso solamente, es total: hablamos de todos los hombres, es decir, se incluye a todos los pensadores que en opinión de Borges son importantes.

Los ingleses, con Guillermo de Occam a la cabeza, tienden a ser aristotélicos, por eso usan la navaja para deshacerse de los entes lingüísticos inexistentes y llegan a negar la sustancia material: esta es la sub-stancia, lo que está debajo, lo que sub-ponemos (de forma sin duda abusiva) tras la percepción, y de lo que no tenemos prueba alguna: “...la economía de la fórmula de Occam, *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* permite o prefigura el no menos taxativo *esse est percipi*” (1983: 152). Desde Occam hasta Berkeley, la mente inglesa se resiste a lo genérico; de aquí, su incapacidad para captar la *Oda a un ruiseñor*, de Keats, un poeta inglés mejor comprendido fuera de su país que dentro de él, pues el ruiseñor al que canta este poeta es el ruiseñor platónico, el arquetipo del que la mente inglesa no se siente solidaria (por más que “la mente inglesa” suene bastante a arquetipo...).

Lo anterior era a propósito de Keats; más adelante en *Otras inquisiciones* la oposición de aristotélicos y platónicos vuelve al abordar un problema relativo a la validez de un género literario: el de la alegoría. Este género se nos aparece en la actualidad como bastante desprestigiado; su momento de gloria, la Edad Media, es ya lejano, y Borges lo explica porque la alegoría es profundamente platónica, en el sentido de que es una fábula de abstracciones, o de arquetipos, si se quiere (1983: 199), y hoy el nominalismo (de origen aristotélico) “...abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa...” (1983: 198). Por eso ahora se escriben novelas, que tienen personajes que representan a los individuos, no a las abstracciones, aunque sin abandonar del todo un matiz genérico: Borges admite que “...en las novelas hay un elemento alegórico” (1983: 199). Ya veremos el por qué de esta última acotación.

Un ensayo más de *Otras inquisiciones* puede abordarse en relación con este tema. En “El idioma analítico de John Wilkins” (1983: 131-6), Borges comenta el propósito de

este inglés de llevar a cabo “...la formación de un idioma análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos” (1983: 132-3). Sus comentarios terminan en una demostración de la imposibilidad esencial de tal tarea, puesto que el lenguaje es insuficiente cuando se trata de hacerlo coincidir con la enorme variedad y riqueza de la experiencia humana. Borges cita a Chesterton para concluir:

El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de la selva otoñal... Cree, sin embargo, que esos tintes, con todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo (Chesterton, en Borges 1983: 135-6).

Esta es la misma cita que Borges trae a colación cuando ha dicho que Chesterton es defensor de la alegoría, puesto que este argumenta que el lenguaje es esencialmente arbitrario y convencional, no corresponde con la realidad humana; por lo tanto, un género como la alegoría es tan válido como otro, la novela, en la medida en que ambos se alejan muchísimo de la experiencia. Wilkins viene a ser así otro inglés excepcional, ya que tiende a platónico.

Ahora abandonemos *Otras inquisiciones* para rastrear esta oposición de aristotélicos y platónicos (en la que se matriculan según Borges todos los pensadores importantes, y que en la actualidad se inclina a favor de los primeros) en la obra borgesiana contemporánea. Eso nos lleva a varios de los relatos más conocidos, escritos en los cuarentas: “Funes el memorioso” (1991: 121-32), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1991: 13-36) y “El Aleph” (1989: 155-174).

Funes viene a ser un personaje que no solo comprende la insuficiencia del lenguaje a la hora de ajustarse a la descripción de la realidad humana, sino que es quien mayor conciencia tiene de esa insuficiencia. Recordemos que “...le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (1991: 130). Funes ha desechado el proyecto de Locke (este sí, un inglés muy inglés: empirista alejado de todo platonismo) de construir un lenguaje “...en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio...”, pero “...lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo...” (1991: 129-130). Funes, entonces, resulta un personaje construido sobre la insuficiencia esencial del lenguaje: sabe que no existe ni puede existir un idioma que no tergiverse nuestra experiencia perceptiva. Funes no solo conoce, sino que vive el *esse est percipi*, pero además vive a consecuencia del pensamiento de Berkeley en el plano lingüístico, de ahí su molestia con los nombres de los perros.

Ahora bien, Borges también sostiene que el lenguaje, para ser, debe construirse sobre la base de lo que Funes y Berkeley juzgarían un error: el que sub-pone tras las percepciones siempre cambiantes la existencia de sub-stancias de las cosas, esto es, los sustantivos. Esto ocurre, al menos, en los lenguajes que conocemos; es inevitable que ahora recordemos los lenguajes de Tlön. En esta región imaginaria, construida por medio de una enciclopedia sobre un lugar ficticio, existen dos idiomas y ambos son refractarios a la existencia de sustantivos:

No hay sustantivos en la conjetural Ursprache de Tlön, de la que proceden los idiomas (...). Por ejemplo: no hay una palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar. Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. Upward, behind the onstreaming, it mooned.)

Lo anterior se refiere a los idiomas del hemisferio austral. En los del hemisferio boreal (de cuya Ursprache hay muy pocos datos en el *Onceno Tomo*) la célula primordial no es el verbo,

sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo o cualquier otra agregación. (1991: 21-2).

¿Sería posible la existencia de tales idiomas sin sustantivos? Veamos que al propio Borges parece escapársele, en el *anaranjado-tenue-del cielo* que “cielo” es un sustantivo. Y es que, por otro lado, hay una evidencia que el caso de Funes nos proporciona, cuando resulta claro que el personaje carece de verdadera inteligencia:

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos (1991: 131).

Así, un lenguaje que intentase mantenerse al margen de los sustantivos y jamás generalizar es un anti-lenguaje; no sirve para pensar. Los artistas de Tlön, como el propio Borges por lo demás, pueden entender la necesidad de ser lo menos alegóricos que sea posible, en vista de que, como se dijo en *Otras inquisiciones*, hoy todos somos nominalistas, pero no pueden negar que el lenguaje funciona con base en el platonismo, y acaso no puede funcionar de otra manera. Por eso también se ha admitido en “De las alegorías a las novelas” que los elementos alegóricos no dejan de presentarse en las novelas; por eso se sabe que Chesterton, quien nos recuerda que el lenguaje siempre es insuficiente para dar cuenta de la experiencia, tiene razón y todo género literario es igualmente arbitrario. ¿Acaso no está claro, desde la primera fina ironía que nos presenta “De las alegorías a las novelas” que generalizar al hablar, es decir, hablar con platonismo en la boca, resulta obligatorio? Veamos:

Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. (Mi primer propósito fue escribir “no es otra cosa que un error de la estética”, pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría.) (1983: 195).

Y veamos también hacia “El Aleph”. Al final del relato, el narrador, que ha tenido la experiencia inefable de mirar el universo entero reunido en un solo punto (“...mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (1989: 171), da en sospechar que tampoco él ha mirado la totalidad de lo existente. El Aleph en que todos los puntos del mundo convergen sigue sin ser visto por nadie; el Aleph que ha conocido es un falso Aleph.

¿Por qué el Aleph de la calle Garay y del ridículo Carlos Argentino Daneri es falso? Permítasenos ahora especular un poco, ya que el relato deja esto sin resolver. Al contrario de Funes, quien debe contenerse para distraerse de algunas de sus percepciones interminables y poder dormir, los demás seres humanos tendemos a la abstracción o, como hemos visto, el lenguaje nos fuerza al platonismo. Y solo por una generalización apresurada, y con base en un pequeño grupo de percepciones que acumulamos durante nuestra corta vida, sub-ponemos la existencia del universo. Nuestra experiencia es la experiencia de mirar un falso Aleph: creemos estar viendo el universo, pero no hemos ido más allá de tener unas cuantas percepciones, y con ello suponemos haber visto la vastedad de un mundo.

En el debate entre aristotélicos y platónicos se encuentran, según Borges, todos los importantes. Así lee Borges, como crítico, la historia del pensamiento. Y como escritor se apresura a formar parte de ese debate, al determinar que su forma de entender la realidad se basa en el empirismo de inspiración aristotélica, que llega a su extremo con Berkeley y su negación de

la sustancia material. Pero también sabe que el lenguaje como tal solo puede actuar de manera platónica, por lo que siempre resulta insuficiente para dar cuenta de esa realidad. Y sabe que nada más que el lenguaje se ofrece al ser humano: la relación del hombre con la realidad solo puede darse a través de esa imperfección.

6. El mundo como libro

No es extraño, dado lo anterior, que Borges conciba el mundo humano como un libro. El ensayo “Del culto de los libros” se sirve de una declaración de Mallarmé como punto de partida: “El mundo existe para llegar a un libro” (1983: 141). Allí se aborda la diferencia en la concepción de libro que tuvieron la antigüedad grecolatina y los judíos, musulmanes y cristianos. Para los primeros, el libro era un mero sucedáneo de la voz, y les resultaba sospechoso (De aquí el recelo de Sócrates, lo cual implicó su mutismo escrito). Para los otros grupos, la noción de libro sagrado ha sido fundamental. Todos estos han pensado que Dios se revela por medio de un libro, que es uno de los atributos de Dios (musulmanes), que es directamente responsable por la creación (judíos) y que es solo el primero, porque el segundo libro escrito por Dios es el mundo mismo (cristianos). Esta última idea la encuentra Borges en Bacon, en Thomas Browne, en Carlyle, en León Bloy y, por supuesto, en Mallarmé.

El mundo es un libro cifrado por Dios: esta es la lectura que deriva Borges de una serie de autores ya mencionados, e incluso, más que de autores, de una serie de tradiciones. No obstante, el uso que hace el argentino en su propia obra de tal idea (uno más de esos espacios de la imaginación humana que se repiten) lleva el matiz del agnosticismo. Borges no puede dar por supuesta la existencia de Dios, aunque tampoco su inexistencia (el agnóstico no cree que tal enigma se pueda resolver). De aquí la postura desarrollada en “La Biblioteca de Babel” (1991: 89-100). “El universo (que otros llaman la biblioteca)...” (1991: 89) y que en rigor se puede asimilar a un solo libro (según aporte de Letizia Álvarez de Toledo (1991: 100)) es un espacio de forma enigmática. ¿Existe una clave cifrada que nos dé la posibilidad de entender este libro aparentemente indescifrable? El texto no lo niega ni lo afirma; más bien se complace en contemplar posibilidades y especular sobre sus consecuencias. Una cosa está clara: el lenguaje humano, tal como ha sido en todas sus variantes hasta ahora, es incapaz de ajustarse a la realidad de la experiencia humana, y mucho más de hacerlo a la realidad del universo, si es que este existe de por sí (su existencia es una sub-posición que hacemos con base en la percepción); pero, del lenguaje de un hipotético Dios, ¿qué podemos saber? Y, además, ¿cómo saber si no nos será dado un día el poder conocer ese lenguaje divino y comprender el universo-biblioteca? El narrador-bibliotecario no desecha tal posibilidad:

No me parece inverosímil que en algún anaquel de la biblioteca haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre --¡uno solo, aunque sea, hace miles de años!--lo haya examinado y leído (1991: 99).

Ese libro es el libro sagrado que han creído poseer los musulmanes, los judíos y los cristianos. Borges no les da la razón, pero tampoco dice que su esperanza al respecto sea por completo vana. Y, en lo que aquí nos interesa, diremos que la idea que el crítico termina de exponer en 1951, y que ve en las grandes tradiciones y en no pocos grandes autores, se encontraba extensamente desarrollada en el relato del narrador de 1941. Borges se lee en tradiciones y autores, con los que contribuye y a los cuales modifica (no se olvide su aporte en el sentido de que un gran autor, por ejemplo Kafka, hace a sus precursores).

7. **Contra los credos**

A propósito del católico Chesterton y del imperialista Kipling, dice Borges:

Como todo escritor que profesa un credo, Chesterton es juzgado por él, es reprobado o aclamado por él. Su caso es parecido al de Kipling, a quien siempre lo juzgan en función del Imperio Británico (1983: 112).

Para el Borges de *Otras inquisiciones* está claro que el escritor no debería “contaminar” su obra literaria con sus opiniones políticas o ideológicas, que son siempre objeto de un debate poco importante para el arte, y una distracción innecesaria para los lectores, cuando no una venda que les impide la lectura. El arte no es el espacio apropiado para discutir de política o ideología. Por cierto que la terminología borgesiana es bastante explícita: llama a este tipo de opiniones, los “credos”. Su pretensión integral es que la inteligencia artística le dé la espalda a la contemporaneidad: “...el verdadero intelectual rehuye los debates contemporáneos: la realidad siempre es anacrónica” (1983: 165).

Esta postura fue objeto de dura crítica en otro momento histórico, cuando el compromiso político de los artistas latinoamericanos era casi una obligación. Nos parece bastante estéril recordar los ataques que el afán de apoliticismo borgesiano recibió; tampoco nos interesa demostrar (por archisabido lo pasaremos por alto) que nadie se mantiene al margen de su circunstancia histórica y el ser humano siempre vive en su tiempo, en una sociedad y una cultura de las que participa, aunque sea con su silencio cómplice de la injusticia. Si, con una postura inspirada en el querer mantenerse al margen, Borges no se dio por enterado —al menos durante muchos años— de los miles de desaparecidos argentinos en las tristes épocas dictatoriales, ello solo demuestra hasta qué punto el apoliticismo puede ser nocivo, pero no le quita ni le agrega nada a la concepción borgesiana de arte, ese espacio para metáforas y fábulas que trascienden lo cotidiano.

Esta creencia del crítico produce una selección de autores dentro de cuyas obras es posible realizar una lectura apolítica, o, al menos, es posible valorar recurriendo a elementos apolíticos. Se trata, por ejemplo, de la obra de Quevedo, de la cual dice Borges: “Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan” (1983: 63). Lo que el ensayo borgesiano muestra es el silencio total en relación con esas ideas quevedianas, de corte político o religioso, y la valoración de otros aspectos, en este caso, formales. La misma estrategia se sigue con todos los libros que se abordan en *Otras inquisiciones*, variando por supuesto el aspecto por valorar o discutir, según convenga. Todos los textos comentados por Borges admitirían una lectura política, que es la que el crítico —como se ve, con toda intención— no realiza.

La idea también tiene repercusiones en la obra borgesiana contemporánea de *Otras inquisiciones*. Se demuestra cuando se nos presentan personajes cuyo “credo” político produce una incapacidad o una limitación en el campo del arte. Es el caso de Otto Dietrich zur Linde, el protagonista de “Deutsches Réquiem” (1989: 83-92). La lista de sus autores de cabecera, tanto en literatura como en música y en filosofía, incluye a Shakespeare, Brahms, Schopenhauer, Nietzsche y Spengler. También hubiera debido incluir al ficticio David Jerusalem, que es juzgado por el oficial nazi como superior a Whitman: “...Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos” (1989: 88). Pero aquí se impone su horrendo credo

nazi, y zur Linde lucha por combatir su propia afinidad –que es, en mucho, una afinidad artística– con Jerusalem; lo ciega, ante el arte, el nazismo: “Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma” (1989: 89). Así, queda demostrado en este relato que la ecuación arte más política produce la desaparición del primero, por muy inteligente que se sea, y veamos que zur Linde lo es en alto grado: hombre capaz de elaborar una lectura de la historia humana con base en la oposición de aristotélicos y platónicos, tesis que Borges mismo celebra.

8. Asomándose a la nada

Ya hemos visto cómo Borges plantea, en textos como “Borges y yo”, sus propias dudas ante el proyecto del Borges autor, que pretendía convertirse en uno de aquellos que contribuyen a ese “todo para todos”. Pero lo cierto es que las dudas borgesianas aparecen desde las *Otras inquisiciones*, y están articuladas en torno a dos reflexiones. La primera es de orden filosófico; la segunda, tiene que ver con aspectos teórico literarios.

Varios textos de *Otras inquisiciones* abordan la intrascendencia del yo. Tal vez nada mejor para Borges que un ensayo dedicado al budismo para puntualizar que “...el mundo es ilusorio” (1983: 191); mucho más, lo es nuestra pretensión de permanencia e individualidad, pretensión acaso inevitable según Schopenhauer. Por otro lado, un hombre es ya todos los hombres; esto se desarrolla en el caso de Shakespeare, en un texto significativamente titulado “De alguien a nadie”. Aquí se denuncia como falaz el suponer que el no ser es una forma suprema de realización del ser; la nada que espera a los humanos es eso, la nada. En Shakespeare se reconoce la existencia del hombre que somos todos, y asimismo la desaparición futura que inexorablemente pesa sobre todos. Shakespeare ya no es nadie.

Ahora bien: aunque la tendencia a perseverar en el ser es consustancial a todos los seres (idea schopenhaueriana que Borges retoma y que explicaría su afán por convertirse en uno de esos nombres inmortales que han dado una contribución al arte), la imposibilidad de la permanencia no se ve por otra parte como una condición humana terrible. En el ensayo sobre John Donne (1983: 121-5), se comenta la posibilidad de que todos seamos fragmentos de un Dios, que, ávido de no ser, se ha destruido; de aquí, la tentación personal del suicidio. Asimismo, el largo ensayo “Nueva refutación del tiempo” plantea, luego de un intento lleno de ironía por demostrar “una vez más” que el tiempo no existe (y para lo cual se sirve de los argumentos del idealismo subjetivo de Berkeley), que la aspiración al no ser es un consuelo, y no un castigo: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (1983: 240). Son infortunios de carácter temporal: no es posible refutar que el tiempo exista ni que produzca la desaparición personal y engendre la extinción de todo cuanto conocemos o creemos conocer. En la óptica borgesiana, estas no son condenas, sino liberaciones de ellas. Es el ser el que produce sufrimiento; la nada libera de este sufrimiento. Y nada puede impedir que Siddhartha conozca, como todos los seres humanos, el dolor del ser; hasta el príncipe feliz de Wilde (Borges 1983: 192) se ve obligado a divisar ese dolor bajo su efigie póstuma.

Desde esta óptica, resulta un sinsentido pretender alguna suerte de prolongación del ser por la vía de una contribución artística. Mucho menos cuando tal contribución únicamente implica el rescate de un nombre, que se suma así a la memoria colectiva de la humanidad, pero que es, como todos los nombres, apenas un *flatus vocis*, sin importancia alguna en relación con alguna supuesta esencia de alguien en particular. Esto lo sostiene Borges abiertamente en el

ensayo “Historia de los ecos de un nombre” (1983: 207-12), donde se denuncia la mentira que es el pretender que el nombre tenga algún influjo sobre el ser. Aquí se expone la idea de que el ser es básicamente innombrable, *Soy El Que Soy*, el nombre de Dios que recibió Moisés, viene a significar justamente eso: que el ser excede al nombre. Así pues, la pretensión de permanecer en el nombre no tiene fundamento; más aún si se ha entendido ya que la permanencia del ser es más una condena que un premio. Esto lo resumía Borges en algunas de sus últimas declaraciones, al afirmar que estaba cansado de ser Borges y ya deseaba dejar de serlo, y por completo.

En cuanto a los aspectos teórico-literarios, vale anotar lo que se dice con respecto de los clásicos en el ensayo final de *Otras inquisiciones*. Aquí se relativiza el carácter esencial de los libros clásicos. Es como si, después de pretender que el canon literario es la creación colectiva y selectiva que retrata a los seres humanos, Borges admitiera que esta esencia depende de factores cambiantes, cuyo estado el día de mañana no podemos conocer. No es, por lo tanto, una esencia: “...nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente” (1983: 245). Borges se da cuenta de que el libro clásico no es nada por sí mismo; es, sobre todo, el resultado de una selección que se efectúa por causas que Borges no llega a especificar, causas un tanto enigmáticas (aunque antes ha admitido, cosa rara en él, que intervienen factores políticos):

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (1983: 246).

Así pues, ese todo para todos que se construye por medio del arte, puede cambiar y de hecho cambiará. Para quien ha cumplido ya los sesenta y tantos (1983: 243), y sabe que el ser no se conserva en el nombre, y que si así fuese ello sería terrible, porque el ser implica el sufrimiento, este pensamiento no deja de ser liberador, después de muchos años de tratar de preservar un nombre. Al final de *Otras inquisiciones*, Borges demuestra saber que él ha querido y sigue queriendo perseverar en su ser, aunque sea de esa forma ilusoria que la permanencia del nombre sugiere, pero también sabe que ello no solo es imposible sino que, por lo demás, el perseverar sería terrible. Esta contradicción entre lo que deseamos y hacemos y lo que sabemos posible y conveniente no es demasiado rara para los humanos.

9. La crítica del espejo

Al cabo, entendemos que Borges se ha proyectado sobre sus lecturas, y esa proyección es el eje de su labor como crítico. Lo que lee en otras literaturas está en su propia obra, pero la proyección no va en el otro sentido. Es decir, no nos sentimos autorizados, al llegar a este punto, para decir que todo Borges está proyectado en las *Otras inquisiciones*. La importancia del pensamiento y las posibilidades de lectura de su obra exceden los aportes del propio Borges como crítico; no se puede rastrear a todo Borges en las literaturas que este frecuenta. De cualquier modo, está claro que leer es olvidar, y por ello el Borges crítico olvida constantemente, resalta y reduce, rescribe los textos, desde su óptica y según su interés; por ello, este trabajo solo aspiraba a comprobar los detalles de mucho interés de una verdad un tanto perogrullesca.

Bibliografía

Alazraki, Jaime (ed.). 1976. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus.

1974. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.

Barone, Orlando. 1976. (comp.). *Diálogos entre Borges y Sábato*. Buenos Aires: Emecé.

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

Barthes, Roland. 1984. *Crítica y Verdad*. México: Siglo XXI.

Bastos, María Luisa. s.f. *Borges antes la crítica argentina 1923-1960*. Fotocopias (datos por definir)

Benavides, Manuel. 1987. "Borges y la filosofía". *Cuadernos hispanoamericanos*. Junio.

Block de Behar, Lisa. 1999. *Borges. La pasión de una cita sin fin*. México: Siglo XXI.

1984. *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI.

Bloom, Harold. 1995. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Borello, Rodolfo. 1992. "Borges lector de las letras argentinas". *Cuadernos hispanoamericanos*. Jul/set: 195-210.

Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. 1955. *Poesía gauchesca*. México: FCE.

Borges, Jorge Luis. 1994a. *El idioma de los argentinos*. México: Seix Barral.

1994b. *El tamaño de mi esperanza*. México: Seix Barral.

1991. *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza.

1981. *El Hacedor*. Buenos Aires: Alianza.

1989. *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza.

1983. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.

1993. *Inquisiciones*. México: Seix Barral.

1980. *Siete noches*. Buenos Aires, Emecé.
1990. *Obra poética 1923-1983*. Madrid: Alianza.
- Burgin, Richard. 1970. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Avon.
- Cabo Borda, Juan Gustavo. 1980. "Borges académico". *Revista hispanoamericana de Literatura*. 17 (50).
- Carrizo, Antonio. 1983. *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Fokkema, D.W. 1996. "Comparative Literature and the Problem of Canon Formation". *CRCL*. 23 (1): 51-66.
- Frow, John. 1995. *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Heltf, Nicolás. 1997. *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: FCE.
- Herrera, Bernal. 1987. "Borges y el conocimiento". *Revista de Filología y Lingüística*. XIII (1): 71-87.
1997. *Arlt, Borges y Cía. Narrativa rioplatense de vanguardia*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Madaule, Jacques. 1966. *Histoire de France 3*. Paris: Gallimard.
- Martínez Echeverri, Leonor y Hugo. 1997. *Diccionario de filosofía*. Colombia: Panamericana.
- Martínez Fernández, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Molins, Felipe. 1990. *Jorge Luis Borges: el hombre espejo*. Video Cine, People and Arts.
- Montanaro, Oscar. 1989. "Las hojas del ciprés: clausura del proyecto literario de Jorge Luis Borges". *Revista de Filología y Lingüística*. XV (2).
- Nuño, Juan. 1986. *La filosofía de Borges*. México: FCE.
- Olea Franco, Rafael. 1993. *El otro Borges. El primer Borges*. México: FCE, COLMEX.

- Peicovich, Esteban. 1999. *Borges el palabrista*. Madrid: Ediciones libertinas.
- Picado, Manuel. 1983. *Literatura/Ideología/Crítica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Pozuelo, J.M. y R.M. Aradra. 2000. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1964. "Borges como crítico literario". En *La palabra y el hombre*, número 31.
- Ruffinelli, Jorge. "Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política". *Revista México*. 3 (9): 155-174.
- Salas, Horacio. 1994. *Borges. Una biografía*. Buenos Aires: Planeta.
- Sorrentino, Fernando. 1973. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo.
- Todorov, Tzvetan. 1994. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Van der Walde, Ecna. s.f. "Hacia una definición de la teoría literaria de Jorge Luis Borges". *Revista de la Universidad Nacional*. Fotocopia, datos por definir.
- Vásquez, María Esther. 1996. *Borges: esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets.
- Vega, María José y Neus Carbonell. 1998. *Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- Viquez, Alí. 1994 a. "El Poema de los dones en *El Hacedor*: la penumbra del símbolo". *Káñina*, XVIII (2).
- 1994 b. "La lectura borgesiana del Quijote". *Revista de Filología y Lingüística*. XX (2).
- Zagal Arreguín, Héctor (comp.). 1999. *Ocho ensayos sobre Borges*. México: Publicaciones Cruz.