



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Doctorado en Literatura  
Latinoamericana

**Un sueño en un enjambre de sueños  
Borges y las alegorías de la lectura del tiempo**



Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

CRISTIAN ENRIQUE CISTERNAS CRUZ  
CONCEPCIÓN-CHILE  
2018

Profesor Guía: Edson Faúndez Valenzuela  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

© 2019. Cristian Enrique Cisternas Cruz

Ninguna parte de esta tesis puede reproducirse o transmitirse bajo ninguna forma o por ningún medio o procedimiento, sin permiso por escrito del autor.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.



## Agradecimientos

Agradezco con sinceridad el apoyo de mi guía de tesis Dr. Edson Faúndez Valenzuela. Agradezco a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) por el apoyo otorgado a partir de la Beca de Doctorado Nacional.



Dedicatorias

Esta investigación está dedicada a mis padres Ruth y Enrique (Q.E.P.D.).

Con amor sin fin

a Pamela y Emilio,

mis estrellas del camino.



Mi idea básica es que el tiempo como tal no existe. No hay ningún río invisible del tiempo. Sin embargo, hay cosas que se podrían llamar instantes de tiempo, o «Ahoras». Conforme vivimos parece que nos movemos a través de una sucesión de Ahoros, y la pregunta es, ¿qué son? Son configuraciones de todas las cosas en el universo, unas con respecto a otras, en cualquier momento, por ejemplo, ahora. Tenemos la viva impresión de que usted y yo estamos sentados uno frente al otro, que hay un ramo de flores sobre la mesa, que hay una silla ahí y cosas así, que están en posiciones definidas unas con respecto a otras. Mi objetivo es abstraer todo lo que no podemos ver (directa o indirectamente) y simplemente mantener esta idea de muchas cosas diferentes que coexisten en una relación mutua definida. La totalidad interconectada se convierte en mi objeto básico, un Ahora. Hay muchos de tales Ahoros, todos diferentes unos de otros. Esa es mi ontología del universo: hay Ahoros, nada más ni nada menos.



Julian Barbour, “Un mundo sin tiempo”.

Nosotros sentimos que estamos deslizándonos por el tiempo, es decir, podemos pensar que pasamos del futuro al pasado, o del pasado al futuro, pero no hay un momento en que podamos decirle al tiempo: «*Detente ¡Eres tan hermoso...!*» como quería Goethe. El presente no se detiene. No podríamos imaginar un presente puro; sería nulo. El presente tiene siempre una partícula de pasado, una partícula de futuro. Y parece que eso es necesario al tiempo. En nuestra experiencia, el tiempo corresponde siempre al río de Heráclito, siempre seguimos con esa antigua parábola. Es como si no se hubiera adelantado en tantos siglos. Somos siempre Heráclito viéndose reflejado en el río, y pensando que el río no es el río porque ha cambiado las aguas y pensando que él no es Heráclito porque él ha sido otras

personas entre la última vez que vio el río y ésta. Es decir, somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo, esencialmente misterioso.

Jorge Luis Borges, “El tiempo”.

¿qué sucedería si la ironía fuera siempre la ironía de la comprensión, si lo que estuviera en juego en cuanto a la ironía fuera siempre la cuestión de si es posible comprender o no comprender?

Paul de Man, “El concepto de ironía”.



## Resumen

La siguiente investigación refiere a la revisión teórica bajo el marco conceptual de la “alegoría de la lectura” de la pregunta por el tiempo en la obra narrativa y el contexto ensayístico del escritor argentino Jorge Luis Borges.

La lectura es un acto en un tiempo incierto, una continuidad por venir, y en ese sentido, el significado está en desplazamiento continuo. Refiere, más que a una afirmación, a una incerteza. Ni siquiera podemos asegurar que “refiera”, lo cual nos llevaría a entender la lectura como una forma de traducción desde un lugar idealizante en donde se encuentre el “origen” de lo leído. Tanto Borges como la escuela deconstruccionista plantean una creatividad inventiva continua, por lo que el lugar de la *inventio* en la retórica juega un rol imprescindible. La deconstrucción no resulta medible, cuantificable, ni es posible de metodologizar en cuanto considera la lectura como un evento del instante, experiencial y performativo. En relación al tiempo, Borges trabaja en un sentido creativo y continuo. Una forma de apreciar esto es la conciencia de un individuo más allá de su tiempo que escribe en relación a las escrituras y temáticas que todos los hombres han aportado a través de todos los tiempos, incluyendo el tiempo del por venir, pues sus relatos parecen estar siempre a la espera de ser leídos. Borges propone un extravío continuo de la lectura acercándose a los ánimos de eternidad y errancia del tiempo puestos en la escritura. Borges intenta dar cuenta de un tiempo en el lenguaje literario que para él no es un determinismo de significado referencial, pues resulta muy extraño no dejar escombros. La literatura y el tiempo están también en el desastre que modifica y entrega permanencia. No existe un código que sea simplemente

decodificable. Para Borges en el tiempo hay suficiente suspicacia, errancia y enigma como para no dejar ningún residuo.



**Contenidos**

Agradecimientos.....	iii
Dedicatorias.....	iv
Citas.....	v
Resumen.....	vii
Pregunta por la estructura, el centro y la arbitrariedad del signo.....	2
Pregunta por la cita, el <i>pastiche</i> , la superficie de la escritura.....	4
Pregunta por el origen. La diseminación.....	5
Capítulo I.....	22
La deconstrucción.....	23
El límite del límite: “Parergon”.....	24
La “Alegoría de la lectura”.....	25
Los rostros de arena del tiempo.....	29
Borges y el tiempo en su modalidad simulada.....	30
El tiempo como fluido.....	35
Crítica precedente.....	40
<b>Borges como escritor del siglo XIX según Piglia: literatura argentina, gauchesca y cosmopolita.....</b>	<b>52</b>
Capítulo II.....	58
El tiempo, la muerte y su postergación.....	68
Borges y la jerga menor. Lectura a partir de Deleuze.....	71

<b>La errancia, “trocar lo finito en infinito”</b> .....	76
<b>La conferencia sobre “El tiempo”</b> .....	77
<b>El tiempo fluye a medianoche. Silencio del tiempo</b> .....	80
<b>El tiempo, problema esencial. . El problema del “tempus fugit”</b> .....	81
<b>Capítulo III</b> .....	90
La memoria.....	91
<b>“Nuestra eternidad, un mínimo soñar al presente certísimo”. Borges y Macedonio</b> .....	94
<b>Memoria: Nemosyne y Leteo</b> .....	96
<b>Eternidad</b> .....	99
<b>Borges y Paul de Man</b> .....	103
<b>De Man y el entorno de la deconstrucción</b> .....	105
<b>Capítulo IV</b> .....	111
El extravío y la cárcel.....	112
El tiempo en la biblioteca .....	125
<b>El enjambre de sueños</b> .....	130
El tono objetivista. Borges y Richard Rorty .....	132
Ironía como forma del absurdo .....	135
El texto como “juez de la razón” .....	138
<b>Conclusiones (Aperturas)</b> .....	141
<b>Anexos</b> .....	147

Recepción de la obra de Jorge Luis Borges en la ciudad de Concepción, Chile .....	148
Roy Bartholomew .....	151
“Sobre Borges” .....	154
Rosa Arciniegas .....	156
“Las Eutrapelias de Jorge Luis Borges” .....	157
Raúl Andrade.....	161
“Ocaso de Borges” .....	162
Carlos Alberto Montaner .....	165
Jorge Luis Borges.....	166
René Sepúlveda .....	171
Confesiones de Jorge Luis Borges .....	172
Presencia de Jorge Luis Borges .....	176
Jorge Mendoza.....	180
” El Libro de Arena” .....	180
El Caballero, la Muerte y el Diablo .....	185
Humor negro.....	188
Jorge Luis Borges, Traductor.....	191
Tiempo De Asesinos.....	193
El matrero .....	196
Antonio Ornes.....	200



La Fama de Borges.....	200
Guido Donoso.....	203
Borges poeta .....	203
<b>Notas y noticias sobre Borges publicadas en Diario <i>El Sur</i> de Concepción.....</b>	<b>207</b>
“Jorge Luis Borges en la intimidad” .....	207
Borges Confiesa: "Soy un Escéptico" .....	212
Jorge Luis Borges en Chile .....	214
“Me siento muy conmovido de volver a este país”, dijo.....	214
“Soy enemigo del Comunismo” .....	216
Borges con su excelencia .....	219
Revista Atenea .....	222
Rebeca Recabarren.....	222
Juan Loveluck.....	222
Referencias bibliográficas .....	227
Teórica.....	227
Específica .....	230



Introducción



Nuestra investigación pretende revisar las figuraciones del tiempo en la obra narrativa de Jorge Luis Borges, considerando como cuerpo de lectura los relatos compilados en *Cuentos completos* (2014). El corpus de textos escogido refiere a nuestro interés por desarrollar una indagatoria puntual en la obra narrativa de Borges, para lo que proponemos una lectura de relatos que han sido valorados positivamente por la crítica especializada.

Dentro de las problemáticas que los teóricos post estructuralistas debatieron, dando forma a nuevos referentes epistemológicos, que conformaron una nueva teoría de la escritura (que consideramos relevantes para nuestra tesis), podemos mencionar, al menos, las siguientes:

### **Pregunta por la estructura, el centro y la arbitrariedad del signo**

Existe un debate amplio en el que podemos encontrar, por ejemplo, a Jacques Derrida<sup>1</sup>, quien se pregunta acerca de los límites de la estructura. Derrida deconstruye la “aparente” estructura del lenguaje que, al contrario de lo que se consideraba en el pensamiento estructuralista, posee un centro que nunca es fijo, o, más bien, que su poder de determinación resulta siempre desplazado y móvil debido a la inestabilidad misma del signo lingüístico. El signo no sería signo si fuera fijo. Esto trae consecuencias relevantes para las figuras estables con las que había sido leída la literatura, pues con la estrategia deconstructiva se intenta ( más que “analizar”) desmontar nociones tradicionales del análisis literario como las de “autor”, “lector” y “obra”, que no habían sido cuestionadas con mucha fuerza por los modelos teóricos anteriores, fundamentalmente por el estructuralismo francés y ruso, aunque, por supuesto, también se encuentran rasgos de la

---

<sup>1</sup> Cfr. Derrida, Jacques. (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Ed. Anthropos.

deconstrucción dentro de estos marcos, por ejemplo, en la propuesta teórica de “obra abierta” presentada por Umberto Eco<sup>2</sup>. Las nociones de “autor”, “obra” o “lector” de la teoría de la literatura son puestas en entredicho por el post-estructuralismo. No constituyen, por lo tanto, nociones molares de significado certero.

Borges es un maestro de la escritura de signo incierto, al referir a mundos imaginarios, mediante citas de enciclopedias de apariencia racionalista y epistemológicamente verdaderas<sup>3</sup>, pues sugiere que la determinación aparente del

---

<sup>2</sup> También pueden encontrarse rasgos de la denominada deconstrucción en los postulados de la Escuela de Constanza. Citamos específicamente el trabajo de Wolfgang Iser, quien cuestionó las nociones interpretativas tradicionales que reducían los textos literarios a significados predeterminados. Esto refiere a que la obra literaria no posee una significación dada con anterioridad a la intervención del lector. La crítica reconoce como texto fundamental de Iser el ensayo titulado *La estructura apelativa de los textos*, publicado en 1970.

<sup>3</sup> Sobre la noción de “verdad”, Jonathan Culler (1984), explicando la apreciación que se tiene de ella desde el punto de vista de la deconstrucción, afirma que: “La adaptabilidad de esta función doble o juego de la «verdad» se puede comprobar en el hecho de que aquellos que defienden una concepción pragmática de la verdad no mantienen en general que su punto de vista sea verdadero por ser una aseveración justificable, demostrable dentro de las premisas de nuestra cultura. Afirman, por el contrario, que esto es lo que la verdad es, que ésta es la verdad sobre la verdad, incluso aunque la gente suela pensar que la verdad es otra cosa. Aquí tenemos una paradoja con la que nos encontramos frecuentemente en los dominios de la filosofía, la crítica literaria y la historia y que se puede encontrar sin duda en cualquier otro lugar. Los defensores de una teoría absolutista de la verdad por el acuerdo defienden sus posturas sobre bases pragmáticas: tiene consecuencias deseables, es necesaria para la preservación de valores esenciales. No es necesario que creamos en la posibilidad de alcanzar verdaderamente la verdad, reza el argumento, pero debemos creer que hay una verdad —un modo en que son las cosas, un significado verdadero de un texto o emisión— porque si no la investigación y el análisis carecerán de sentido; la investigación humana no tendría meta. Los que proponen una perspectiva pragmática contestan que, sean cuales fueren las consecuencias de su relativismo, debemos vivir con ellas porque esta es la verdad, la forma como son las cosas: la verdad es relativa, dependiente de un marco conceptual. Ambos intentos de mantener una posición dan pie a un movimiento deconstructivo en el que la lógica del argumento usado para defender una postura contradice a la postura afirmada. Las lecturas deconstructivas identifican esta situación paradójica en la que, por un lado, las posturas logocéntricas contienen su propia anulación y, por el otro, la negación del logocentrismo se lleva a cabo en términos logocéntricos. Hasta el punto en que la deconstrucción mantenga estas posturas, puede parecer una síntesis dialéctica, una teoría superior y completa; pero estos dos movimientos no ofrecen, cuando se combinan, una postura coherente o una teoría superior. La deconstrucción no tiene una teoría mejor de la verdad. Es una práctica de la lectura y de la escritura armonizada con las aporías que surgen en los intentos de decirnos la verdad. No desarrolla un nuevo marco o solución filosóficos sino que va de un lado a otro, con una ligereza que espera que resulte estratégica, entre los momentos no susceptibles de síntesis de una economía general. Entra y sale de la seriedad filosófica, de la demostración filosófica. Operando en y alrededor de un marco discursivo más que construyendo sobre nuevas bases, busca sin embargo, elaborar inversiones y substituciones. Hemos visto ya una cierta cantidad de estas inversiones de jerarquías pero puesto que hay algunas más de considerable importancia teórica y práctica podemos dirigirnos a ellas en busca de una

significado es, precisamente, lo que no se puede comprometer como verdadero, dada su posibilidad de constante incertidumbre. De manera somera, podemos introducir que, dentro de este marco teórico, se dan con cierta notoriedad los siguientes cuestionamientos:

### **Pregunta por la cita, el *pastiche*, la superficie de la escritura**

El lenguaje puesto en la escritura es sospechoso, pues de algún modo refiere siempre a una traducción imposible entre la “phoné” y la “grammé”. Derrida<sup>4</sup> nos muestra que la primera no es el sustrato o base de la segunda. No es su traducción. Ambas actúan con independencia y se sospecha de los límites de cada una. Así, las falsas traducciones, las citas contaminadas y los relatos deformados de los juegos de diseño escritural borgeanos son testimonio de la movilidad del significado o su desplazamiento incierto hacia el significante, y, también, de la posibilidad de que cualquier enlace de la estructuralidad aparente del lenguaje pueda ser puesto en cuestionamiento y sospecha de veracidad. Desde este punto de vista teórico, se develan antiguas mitologías de corte metafísico (que Borges iguala con lo fantástico) acerca de la pureza del lenguaje, su asociación con la iluminación y su uso funcional como instrumento de dominación cultural. Borges señala que “*Los metafísicos de Tlön* no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (2003, p. 103), subvirtiendo así estos mitos arcaicos con una posibilidad de escritura que siempre ha de desfigurarse, aunque en apariencia pueda repetirse de igual modo, como *El Quijote* escrito por Pierre Menard.

---

ilustración de las implicaciones de la deconstrucción antes de preguntarnos por las posibles consecuencias en la crítica literaria.” ( p.138).

<sup>4</sup> El trabajo más importante de Derrida sobre esto es “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” publicado en *La escritura y la diferencia*. Para esta tesis, trabajo con la versión en español de 1989, Barcelona: Ed. Anthropos, traducción de Patricio Peñalver.

### **Pregunta por el origen. La diseminación**

Al igual que el signo no puede definirse como una entidad fija, tampoco resulta plausible pensar la idea de un “origen” rastreable sin caer en una trampa metafísica. El origen, por estar puesto siempre en el lenguaje, no puede referir de manera fehaciente a su significado, pues la misma palabra es la que está puesta en entredicho como marca de objetividad. No es posible el inicio como momento total de comienzo, ni menos de neutralidad. Para ello, deberíamos creer firmemente en un pensamiento fijo y puro, alejado de elementos que lo contaminen y lo alteren, lo que resulta imposible para el post-estructuralismo. En el plano del significado, no puede existir el nombrar, el denominar, incluso la plurificación de semas llamada polisemia, sino que lo que existe es la diseminación de sentido siempre fracturado, móvil y en fuga. Del mismo modo, Borges considera que es imposible esta determinación a cualquier figura estable puesta en lenguaje como tótem de referencia, cuando señala que referirse a cualquier cosa, en apariencia real o en apariencia imaginaria, al fin y al cabo, “es incurrir en tautologías” (1974, p.470).

Consideramos, como ya lo han hecho antes Blanchot (2005) y De Man (1964), que Borges escribe para lectores que constituyen infinitas cadenas referenciales de lecturas. Borges (2014), en su relato “La escritura del dios”, nos insinúa esta imposibilidad de dar precisión y cifra exacta a los acontecimientos del mundo, cuando nos señala que:

en el curso de los siglos las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía. En el firmamento hay mudanza. La montaña y la estrella son individuos, y los individuos caducan (2014, p. 314).

Creemos, por ello que Borges complejiza la relación entre la noción “autor” y su identidad “estable”, al desplazar constantemente los “límites” de la escritura, pues esta incertidumbre es tema y forma de su estilo literario. En Borges encontramos citas que envían a variedades de mundos, idiomas y lenguas de procedencia verídica, pero que, en muchas oportunidades, devienen acotaciones falaces (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) y plagios perfectos (“Pierre Menard, autor del Quijote”).

En el plano de la forma, consideramos que resultan plausibles de estudiar, al menos, las formas siguientes de la alegoría de la lectura:

- I. Alegoría de la lectura del tiempo como eternidad (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”).
- II. Alegoría de la lectura del tiempo como infinito (“El tiempo”, “La biblioteca de Babel”).
- III. Alegoría de la lectura del mundo sin tiempo (“Pierre Menard, autor del Quijote”, “Nueva refutación del tiempo”).
- IV. Alegoría de la lectura del tiempo como enjambre de sueños (“La escritura del dios”, “Alguien soñará”, “La pesadilla”).

Consideramos en esta investigación, como se ha planteado, los aportes realizados al ámbito de la teoría literaria por los teóricos del post-estructuralismo, aunque no será un límite ideológico teórico el que nos guía, pues Borges es una de los autores citado con mayor interés por estos pensadores. Los puntos de coincidencia entre las claves epistemológicas del post-estructuralismo y la llamada “deconstrucción” resultan cercanos a las estrategias literarias de los universos borgeanos, donde aparecen los supuestos de las formas y las estructuras presentados como preguntas más que como referencias verdaderas; como *pastiches* de escrituras más que como realismos certeros; como lecturas que se presentan en un continuo por venir más que como lugares establecidos.

En relación a la producción literaria de Borges podemos señalar que existen varios momentos de acogida de su obra que, como es de esperar, también indican variaciones importantes en su recepción por parte de los especialistas. Así, notamos que hoy existe un lugar distinto desde donde se le mira, muy diferente al sitio con el que fue recibido, por ejemplo, en Estados Unidos durante los años cincuenta y sesenta. De este modo lo indica Paul de Man, quien afirma que Borges fue ubicado (extrañamente) como un escritor más bien “moralizante”, por su referencia a la aparente cita clásica y erudita o a los cuentos de infames cuchilleros, fue sin duda fue una lectura apresurada. Una muestra de esto es esta síntesis de la recepción borgeana:

En *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom empieza su libro recordando muy someramente que Borges decía que los poetas crean a sus precursores. No sé si Bloom sabía que es ésa una de las frases de Borges más citadas y a fin de sobreentender esa frecuencia, menciona a Borges solo como de paso. Es posible que de Man no lo mencione por el mismo sobrentendimiento o porque experimentaba tanto el temor como el deseo de esa ansiedad. Es muy significativo que de Man y Bloom callen sus referencias a Borges. En esos mismos años, Michel Foucault comenzaba su *Les mots et les choses* afirmando “Este libro nació de un texto de Borges”, y continúa elaborando su pensamiento a partir de “El idioma analítico de John Wilkins”. Jean Bessiere, hace unos años, hace de “Borges et la fable du Sphinx: de l’ enigma á l’ énigmatique”, título y principio del prefacio de su libro *Énigmatiçité de la littérature*. Douglas R. Hofstadeter y Daniel Dennet, en 1981, no muy lejos de aquí, empiezan *The Mind’s I* transcribiendo íntegramente “Borges and I”. Ese pronombre que, en inglés, yuxtapone, a la par, a Borges con un autor, o consigo mismo, o con un ojo – The Blind’s Eye- sumando a la ambigüedad pronominal una vuelta semántica más, necesario para regresar a la ceguera y a la ambigüedad de sus visiones (Block de Behar, 1999, pp.108-109).

Ya pasados los años sesenta del siglo XX, Borges aparece como un escritor muy estudiado por diversas corrientes investigativas en el ámbito de la literatura y otros campos de indagación, ampliando la variedad de intereses, perspectivas y alcances de su obra. Por ello, ahora, pasados ya 119 años desde su nacimiento, podemos decir que Borges ha sido observado acuciosamente desde la mirada europea de sociólogos (Jean Baudrillard,

*Cultura y simulacro*), filósofos (Jacques Derrida, por las asociaciones en la llamada deconstrucción y la escritura borgeana), historiadores de la psicología (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*) y psicoanalistas (Slavoj Zizek, *Bienvenido al desierto de lo real*).

No es extraño considerar a Borges, por otro lado, como un autor cercano a la física teórica. Las extrapolaciones de sus lecturas están aún por compartirse y, tal como lo señala Alfonso de Toro<sup>5</sup>, Borges parece cada día más un autor del infinito y de lo virtual, preocupaciones propias del hombre en la actualidad. Una de las tesis del destacado experto en Borges nos indica que el autor argentino refiere a un imaginario caracterizado por las condiciones propias de la *posmodernidad*; fragmentación, descentramiento, pensamiento límite, organización rizomática. De Toro, de algún modo, reubica a Borges dentro de un clima cultural que había sido pensado más bien para sociedades de hiperconsumo y no en el contexto latinoamericano, considerado con un acceso restringido a la previa modernidad. Esto reconfiguró la figura del escritor argentino dentro del panorama de la crítica literaria:

(Borges) parte de un pensamiento y de un sistema sígnico fragmentado que se manifiesta ya en el siglo XIX y desemboca en el XX en la organización del rizoma dentro del contexto del pensamiento posmoderno. Borges es parte de la posmodernidad en cuanto éste alcanza el límite del pensamiento ('des Denkens'), de lo pensable ('des Denkbaren') y de lo imaginable ('des Erdenklichen'). Él formula aquello que lógicamente no es pensable, formula realmente la imposibilidad de pensar determinados pensamientos" (de Toro, 1999. p 48).

Esta "imposibilidad de pensar" de una manera definitiva y determinada recorre gran parte de la obra borgeana, y podemos observarla como una marca distintiva de su diseño escritural. En el relato "El Zahir" Borges diluye la presencialidad estable del tiempo, entregándonos un descentramiento de la temporalidad, a través de un imposible lógico:

---

<sup>5</sup> Cfr.: Blüher, Karl Alfred; de Toro, Alfonso. (Eds.). (1992). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. (vol.2). Frankfurt: TCCL/TKKL.

El tiempo que atenúa los recuerdos agrava el Zahir. Antes yo me figuraba al anverso y después al reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro (2013, p.211).

Esta noción de imposibilidad, de lo inconcebible de una forma de imaginar el tiempo, es tema central del cuento “El Aleph”, que en sus páginas finales devela el artilugio magnífico que Carlos Argentino Daneri ocultaba en su sótano:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo (2003, pp. 353-354).

Siguiendo esta misma línea de recepción de la crítica latinoamericana, de algún modo, Ricardo Piglia (2001) ve un Borges con dos caminos de interpretación de su obra. Por una parte, Borges se reapropia de los textos llamados fundacionales de la nación argentina, en los cuales encontramos a autores como Hernández y Sarmiento<sup>6</sup>, que para Borges son los heredados por su línea materna, de antepasados militares y estancieros. Piglia, siguiendo este camino de arquetipos parentales, considera que de esta corriente provienen los relatos de compadritos y cuchillos, dentro de los que podemos encontrar el cuento “Hombre de la esquina rosada”. En este espacio Borges desarrolla una pasión por la oralidad, que podemos observar sutilmente en la intención homérica de rescatar una épica configurada por el devenir de gauchos en la Argentina del siglo XIX. El hablante que recuerda el porvenir glorioso y militar de su bisabuelo en el poema “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín” nos dice: “su bisnieto escribe estos versos / una tácita voz que desde lo antiguo de la sangre le llega” (1981, p.193), es decir, Borges evoca a una musa que no sólo está encarnada en un nombre, sino que viene desde el pretérito mismo: una voz que se singularizará luego de haberse apartado del hombre por el desgaste de los tiempos. La intención de Borges es la de un memorista que enfatiza la oralidad. El narrador nos dice también que el finado (Francisco Real) “era parecido a la voz” (Borges, 2014:64). Para Piglia, Borges es el primer narrador popular de la literatura gauchesca, que antes de él no se contaba con la figura del narrador en tercera persona. En esta línea, Beatriz Sarlo

---

<sup>6</sup> Piglia señala que estos autores serían principalmente José Hernández, Hilario Ascasubi, Bartolomé Hidalgo y Estanislao del Campo. Borges refiere a estas temáticas en un ensayo que se ha vuelto imprescindible y que aún tiene resonancia titulado “El escritor argentino y la tradición”, que fue primeramente pronunciado como clase en el Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, Argentina, y luego fue publicado en el libro de ensayos *Discusión* de 1932.

nos acerca a una noción de memoria pronta a la nostalgia de una época perdida, que motiva a Borges a escribir una Argentina de estancia que ya estaba olvidada y que él recobra:

Sólo se puede sentir nostalgia de algo que se ha perdido. En Buenos Aires transformada por los procesos de modernización urbana, donde la ciudad criolla se refugiaba en unas pocas calles de barrio, y donde incluso ellas sufrían cambios que afectaban su perfil físico y demográfico, Borges inventó un pasado. Lo fabricó con elementos descubiertos o imaginados en la cultura argentina del siglo XIX, que tenía para él una densidad basada no sólo en los libros sino también en una suerte de tradición familiar. Pero aun esos fragmentos y las imágenes evanescentes de sus ancestros criollos estaban amenazados por el tiempo, la modernidad y el olvido (Sarlo, 1995, p.83).

En otra línea, la denominada por Piglia como corriente paterna, aquella proveniente de la biblioteca, encontramos al llamado Borges no empírico, no realista. Piglia nos describe a un Borges que inventó una literatura fantástica distinta a la europea, que tenía como personajes en ese entonces a vampiros, fantasmas y engendros; una literatura entre el fin de la religión y el nacimiento del psicoanálisis. Borges da vida a una literatura fantástica singular, cuyos elementos fundamentales se refieren a deconstruir los límites de sí mismo. Es un tipo de relato conceptual que nos dice cómo debería ser un relato, pero que no necesariamente es escrito. Según Piglia, esta forma de literatura tiene su influencia en Macedonio Fernández (*Museo de la novela de la eterna*), quien actuó como el Homero experimental de Borges. Aquí podemos considerar como paradigma el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”. Esta línea se caracteriza por alternar las nociones de verdad y falsedad, es decir, ficción a la manera borgeana, que presenta una literatura por venir, en cuanto se muestra como un laberinto a ser (o intentar ser) descifrado.

Ya antes Michel Foucault, como lo propusimos, consideró a Borges como el gran motivador de *Las palabras y las cosas* y volvió a comentarlo de manera más profunda en *De lenguaje y literatura* (1996). El escritor sudafricano J. M. Coetzee recientemente ha

dedicado un capítulo a la obra literaria de Borges en su libro de ensayos *Costas extrañas* (2004) y Harold Bloom, en *El Canon occidental* (1995), considera que el escritor argentino, junto a Neruda, aún se constituye en una fecunda fuente de la nueva literatura latinoamericana. Nosotros, y parte de la crítica especializada, hemos leído estas influencias en las falsas fuentes bibliográficas incluidas en las novelas y cuentos de Roberto Bolaño<sup>7</sup> o, también, en las reescrituras de mitos griegos e imaginarios de Rodrigo Rey Rosa.

Borges es quizás más actual que nunca. Liberado de algunos matices polémicos de su vida, como sus decisiones políticas, es el autor de la literatura universal vista como continuidad de referencias y cadenas significantes; por ello, los teóricos hablan de “trucos”, “falsificaciones”, “traducciones de traducciones” y “caos”<sup>8</sup>. Ahora, incluso, es valorado como uno de los grandes traductores que trajo a occidente los universos imaginarios de tierras y costas muy lejanas a la literatura latinoamericana. Por ello es hasta hoy el gran lector de la literatura escandinava (a pesar de no ser Nobel), germánica y china. También fue el escritor de la globalización cultural antes del desarrollo de internet, y, por ello, un intelectual con una escritura de inconmensurables referencias a lenguas de todos los lugares y temporalidades.

Consideramos en esta tesis que la obra literaria de Jorge Luis Borges remite a antiguas preguntas acerca de los límites de la escritura y su relación enigmática con el tiempo, la verdad y la lectura. Esta preocupación se encuentra ya en el Sócrates de Platón

---

<sup>7</sup> Bolaño afirmó: “Para mí Borges es el más grande escritor en lengua española del siglo veinte, sin la menor duda. El escritor total. Es una gran poeta, un gran prosista, un gran ensayista, es perfecto. Borges es una barbaridad. Borges es Borges”. Gras Miravet, D. (2000), “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 604, pp. 52-65.

<sup>8</sup> Cfr.: Rodríguez Monegal, E. (1972). “Borges y la Nouvelle Critique”. En: *Revista iberoamericana*, v.3, n° 80, julio-septiembre, p. 367-390.

(como lo afirma Blanchot<sup>9</sup>) y tiene alcances relevantes en el pensamiento y desarrollo cultural y tecnológico escritural contemporáneo. De esta manera, Borges es un escritor de los grandes temas recurrentes de occidente y su diseño escritural envía, en términos de Paul de Man, a la alegoría de la escritura y la lectura<sup>10</sup> como forma del diferir “verdadero” del lenguaje.

Planteamos, entonces como hipótesis de esta investigación, que los textos narrativos de Jorge Luis Borges esbozan una singular pregunta por el tiempo, sus límites, aporías y paradojas. Así, consideramos que estas cuestiones pueden ser leídas con los conceptos propuestos por los teóricos Paul de Man (“alegoría de la lectura”), Maurice Blanchot (“El encuentro con lo imaginario) o Jacques Derrida (“La diseminación”). También, proponemos que estos teóricos fueron fervientes lectores de Borges y encontraron en él (o se influenciaron) al autor necesario para mostrar los conceptos que dieron vida a sus teorías.

Proponemos, como objetivo prioritario, revisar las figuraciones de la alegoría de la lectura en relación a las formas del tiempo y la escritura presentes en la obra ficcional de Jorge Luis Borges, específicamente en el cuerpo de su obra narrativa compilada en *Cuentos completos*.

Deseamos al menos:

- a. Considerar la alegoría de la lectura como estrategia para leer la obra narrativa ficcional de Jorge Luis Borges (*Cuentos completos*).

---

<sup>9</sup> Cfr. Blanchot. Maurice. (2001). *La bestia de Lascaux. El último en hablar*. Madrid: Tecnos, pp.21-23.

<sup>10</sup> Para mayor claridad, es necesario remarcar que en ningún caso proponemos la idea de que Borges sería un autor que nos muestra alegorías. Sobre esto Andrés Lema-Hincapié (2007) afirma “Para no caer en el difícil tema de la literatura realista y de la literatura fantástica en Borges, yo prefiero pensar que este autor no mostró un interés ilimitado por esta literatura debido a su carácter proclive a la alegoría, que se prolonga en innegables intenciones de didactismo moralizante.” (p.208).

- b. Hacer visible la forma alegórica de la lectura de la obra borgeana.
- c. Problematizar la noción de escritura literaria de Borges en el contexto de los aportes de los teóricos del post-estructuralismo.
- d. Vincular las figuraciones y problematizaciones del tiempo como temática relevante en los relatos borgeanos.
- e. Proponer claves de lectura de la narrativa borgeana, siguiendo las alegorías de la lectura del tiempo como sendero de lectura.
- f. Considerar la lectura de la obra borgeana como anticipatoria de teorías más allá del espectro literario (“El argumento de la simulación” en Jean Baudrillard y Nick Bostrom).
- g. Desarrollar una recopilación de los textos elaborados por especialistas acerca de la obra de Borges en el contexto de la ciudad de Concepción, Chile, teniendo como fuentes la Revista *Atenea* y Diario *El Sur*.

Si bien la obra de Borges ha sido influyente y estudiada en distintos momentos y circunstancias por investigadores de diversos lugares, consideramos que existe un marco conceptual que ha comenzado a ser desarrollado de manera más lateral, pero con un creciente interés de parte de los estudios literarios. Nos referimos a las teorías post-estructuralistas, que han influido de manera cada vez más significativa en ciertas problemáticas del estudio del lenguaje, la escritura y la pregunta por la literatura.

Aquí encontramos, al menos, los aportes teóricos de Paul de Man, (*Alegorías de la lectura*), Maurice Blanchot (*El libro por venir, El espacio literario*) y Jacques Derrida (*La escritura y la diferencia, Márgenes de la filosofía*). Estos autores son figuras relevantes del post-estructuralismo y la llamada “deconstrucción”.

En el contexto latinoamericano, ya Emir Rodríguez Monegal (1987) y Mario Rodríguez (1979) reconocieron que existe una filiación muy cercana entre las estrategias

de diseño escritural propuestas en la obra narrativa ficcional borgeana y los postulados y estrategias del post-estructuralismo. Así, de Man, Blanchot y Derrida escribieron y fueron seducidos por la obra de Borges. El investigador del post-estructuralismo francés Manuel Asensi Pérez (2006) considera que Borges es una figura central de estas teorías que reflexionan sobre los límites de la literatura.

Borges, [...] demuestra que hoy en día el espacio del lenguaje no está formado por la retórica (código aplicado a una secuencia simple, monótona), sino por la biblioteca, por el babelismo que ilustra el movimiento del reflejo, del desdoble, el hecho de que todo lo que puede ser dicho ha sido ya dicho y se dirá hasta el infinito (p.275).

En el “Capítulo I” de esta investigación presentaremos diversas líneas teóricas que han encontrado cierta afinidad con los lineamientos propuestos en los ensayos y cuentos de Borges. Veremos cómo las nociones de “deconstrucción”, “diseminación” y “alegoría de la lectura” abordan los límites de la metafísica, el estatus de privilegio de unas lecturas por sobre otras o la pregunta por el origen y el marco de la estructura, que Borges desarrolló con amplitud, y que hicieron que la escuela llamada “post-estructuralista” viera en él a una figura icónica. En esta capítulo también proponemos una breve lectura de la crítica precedente respecto de la narrativa borgeana y la pregunta por el tiempo, específicamente destacamos en investigaciones de los últimos diez años.

En el “Capítulo II” presentaremos la noción teórica de “errancia” como clave de lectura de la narrativa borgeana. También introduciremos con claridad la pregunta por el tiempo, proponiendo como modelo “teórico” el olvidado ensayo “El tiempo” de Borges, el cual nos permitirá leer algunos de sus cuentos. También comentaremos a Borges a partir de la noción teórica de “literatura menor” propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

El “Capítulo III” refiere a la relación entre tiempo y memoria, donde propondremos relaciones con el mito griego de Mnemosyne y Leteo, a partir de la lectura que Jacques Derrida hace de éste. Nos referiremos a las nociones de extravío y de cárcel, presentes en varios cuentos de Borges, como “La casa de Asterión”, “La escritura del dios” o “La pesadilla”. Por último, propondremos la noción teórica de “enjambre de sueños” que hemos desarrollado con un énfasis relevante para la lectura de la obra narrativa de Borges.

El “Capítulo IV” plantea una relación entre la pregunta por la objetividad y la mente. Para ello, se establece una relación entre la filosofía del pragmatismo de Richard Rorty y la obra de Borges. Precisamente, la relación está dada en el capítulo “Los Antípodas. Hombres sin mente” del libro *Filosofía y el espejo de la naturaleza* de Rorty y el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges.

Los anexos de esta tesis presentan los resultados de la recepción en la ciudad de Concepción, Chile, de la obra borgeana. Primeramente, la recepción en la revistas literaria *Atenea* de Concepción durante las décadas de los 40 y 50 (años de la publicación y primera recepción de “Ficciones” y “El Aleph”); y, luego, la recepción en la prensa penquista de la literatura de Borges. Esta última búsqueda se llevó a cabo en el diario *El Sur* de Concepción e incluyó desde los años 1944 a 1977 y, hasta la fecha, no había sido realizada en ninguna investigación con anterioridad.. Aquí veremos que Borges fue un autor leído, comentado y publicado en las páginas de este periódico.

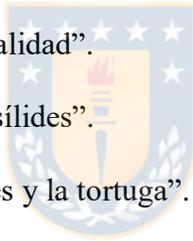
## **Borges y el tiempo**

Proponemos aquí una lista de cuentos y ensayos en donde es posible encontrar la recurrencia sobre la pregunta por el tiempo en la obra de Jorge Luis Borges. Para ello hemos utilizado como fuente principal: Borges, Jorge Luis. (1974). *Obras completas.1923-1972*.Tomo I. Buenos Aires: Emecé y (1989) *Obras Completas.1975-1985*.Tomo II. Buenos Aires: Emecé.

### **I. Ensayo**

#### ***Discusión*** (1932)

1. “La penúltima versión de la realidad”.
2. “Una vindicación del falso Basílides”.
3. “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”.



#### ***Historia de la eternidad*** (1936)

1. “Historia de la eternidad”.
2. “La doctrina de los ciclos”.
3. “El tiempo circular”.

#### ***Otras inquisiciones*** (1952)

1. “La muralla y los libros”.
2. “La esfera de Pascal”.
3. “La flor de Coleridge”.

4. “El tiempo J.W Dunne”.
5. “La creación y P.H. Gosse”.
6. “Nathaniel Hawthorne”.
7. “Pascal”.
8. “El espejo de los enigmas”.
9. “Historia de los ecos de un hombre”.
10. “Nueva refutación del tiempo”.

***Siete noches*** (1980)

1. “La Divina comedia”.
2. “Las mil y una noches”.
3. “El budismo”.
4. “La poesía”.
5. “La Cábala”.



***Nueve ensayos dantescos*** (1982)

1. “El falso problema de Ugolino”.
2. “ El último viaje de Ulises”.

**II. Narrativa**

***Ficciones*** (1944)

En la edición con prólogo de Jose Luis Rodríguez Zapatero señala: “En todas las historias de este libro el tiempo es, de un modo u otro, un personaje central.” (2011).

***El Aleph*** (1949)

1. “El inmortal”.
2. “El muerto”.
3. “Los teólogos”.
4. “Emma Zunz”.
5. “La busca de Averroes”.
6. “El Zahir”.
7. “La escritura del dios”.
8. “Los dos reyes y los dos laberintos”.
9. “La espera”.



***El hacedor*** (1960)

1. “Borges y yo”.

***El informe de Brodie*** (1970)

1. “La señora mayor”.

***El libro de arena*** (1975)

1. “El otro”.
2. “El congreso”.
3. “*There are more things*”.
4. “Utopía de un hombre que está cansado”.

5. “Avelino Arredondo”.

***La memoria de Shakespeare*** ( 1980, 1989)

1. “Veinticinco de agosto, 1983”.

***Atlas*** (1984)

1. “La barca”.
2. “El laberinto”.
3. “Las fuentes”.
4. “ Madrid, julio de 1982”.
5. “Staubbach”.
6. “Colonia del sacramento”.
7. “De la salvación por las obras”.



***Los conjurados*** (1985)

1. “Alguien sueña”.
2. “El hilo de la fábula”.
3. “La larga busca”.
4. “El otro”.



## **Capítulo I**



## La deconstrucción

Es ya una especie de consenso inicial entre los estudiosos de la literatura que la deconstrucción se ha transformado en una corriente de revisión de textos recurrentes en muchas de las escuelas universitarias. Así podemos encontrar variados artículos y libros que incluyen como título la polémica palabra "deconstrucción". Sin embargo, también hay un amplio debate respecto de si tal proyecto "analítico" puede ser aplicable a la amplitud de las ciencias humanas que ha comentado como también de los límites de su estrategia, lo cual incluye el cuestionamiento en relación a qué es la deconstrucción. Por una parte, se presenta un "modelo", aunque la misma deconstrucción reniega de ellos. Por otra, se proyectan en su corpus de lectura varias disciplinas, entendiendo que ella misma sospecha fuertemente de los límites que las separan. La misma deconstrucción reniega de una autodeterminación que la encarcele en una tendencia filosófica, de crítica literaria o de las ciencias sociales. Lo mismo ocurre con sus nombres más destacados: Derrida, de Man, Bloom, Foucault, Hartman resultan ser, por ahora, los más reconocidos. Sin embargo, muchos ven en Barthes, Levi-Strauss o aún en Heidegger y Nietzsche a autores que han desarrollado deconstrucción. Tampoco existe mucho acuerdo respecto de si la deconstrucción es una forma de crítica o meta-crítica al estructuralismo de corriente científicista. Algunos, como Derrida, no prefieren este nombre, sino el de "diseminación". Como todos los movimientos que agrupan de cierta manera corrientes de pensamiento, existen afinidades y divergencias. Así y todo podemos decir que la deconstrucción sugiere una lectura bastante singular y en movimiento, pues su interés apunta hacia los límites de las jerarquías metafísicas que determinan ciertos marcos conceptuales de análisis. Por esto

mismo, la deconstrucción no es precisamente un análisis, en cuanto éste referiría a categorías estables que no pueden ser cuestionadas pues su sentido ya estaría determinado con anterioridad (desde donde provendría este mismo análisis): lectura de un significado ya dicho, que el crítico o el lector habrían de escudriñar. Existe cierto acuerdo en reconocer que la deconstrucción, por lo menos la de corriente derrideana, surge desde la filosofía, lo cual se explica por la formación del mismo Derrida. Sin embargo, en los ensayos del autor argelino no sólo encontramos filosofía sino también literatura, crítica literaria, crítica de arte, psicoanálisis, lingüística y antropología.

### El límite del límite: “Parergon”

La deconstrucción plantea una posibilidad de lectura en fuerte relación con la pregunta por el límite sobre todo en torno al límite del significado estable que deviene de un acuerdo tácito entre quien lee el límite como categoría dada de antemano. En tal sentido, la deconstrucción es una lectura que se da en cierto cuestionamiento del espacio, fundamentalmente de la relación interior y exterior. Así, no es una lectura *desde afuera*, que, como podemos suponer, podría entregar ciertos privilegios en cuanto quien lee lo haría desde cierto purismo dado por la separación entre el lector y lo leído. Por ello, la deconstrucción no es destrucción negativa, lo cual sería lo propio de una entidad que leyese desde un afuera fuertemente delimitado. Tampoco lo haría desde un *espacio interior* o marco preferido por una metafísica significativa de tono objetivista y verídico. De tal manera, se ubica en la continua pregunta por el límite, o bien por el marco del límite, el marco del marco o *parergon*. Así se entiende que no se pueda afirmar que sea una “estrategia de lectura” con una existencia modélica dada de antemano, o tampoco una

forma de crítica, en cuanto se plantea una crítica de la crítica, debido a que la misma recae en figuras de autoridad, juicio y formas predeterminadas, como la de autor, lector o texto. De todas formas, la deconstrucción no plantearía una destrucción de, por ejemplo, la teoría literaria, ni tampoco una oportunidad para la inacción, lo que significaría renunciar a toda teoría literaria.

Derrida recoge la idea de “*parergon*”, entendido este como “marco”, aquél que encontramos, por ejemplo, en las obras de arte cuyo propósito es separar el espacio en un interior de un exterior y viceversa. En relación a esta historia de las delimitaciones entre interior y exterior, Manuel Asensi afirma en el “Estudio introductorio: Crítica y límite/El límite de la crítica” de *Teoría literaria y deconstrucción* (1990) que:

La Poética de Aristóteles es, ya lo hemos visto, el gesto inaugural de esa demarcación, gesto que se repetirá en la teoría literaria contemporánea. Cuando el formalismo ruso (y sigue siendo un ejemplo paradigmático), en su primera etapa, considera que el objeto de la ciencia literaria no es el texto literario sino lo que hace literario a un texto, la literariedad en suma; cuando Klebnikov, Jakobson, Sklovski, Jakubinski, etc. siguen el postulado de la palabra autosuficiente y sitúan como objeto de su estudio el sonido y no el significado, ¿acaso no están produciendo una delimitación según la cual se puede distinguir rigurosamente entre un interior y un exterior del texto literario o del mismo discurso científico? Cuando el estructuralismo o la semiótica crean unos modelos sistemáticos pretendidamente capaces de explicar la mayor parte de discursos; cuando estratifican el texto literario, fílmico o dramático con el fin del análisis, ¿no se presupone ahí un interior y un exterior del modelo en su idealidad, un interior y un exterior de lo que participa en la estratificación? (p.28).

### La “Alegoría de la lectura”

Según Paul de Man, la noción de texto literario no resulta de una garantía que merezca una salvaguarda positiva, ya sea ésta entendida como una reserva dada de antemano de manera natural o mental. Por ello, de Man sospecha de la intención de lectura que la teoría crítica ha desarrollado hasta la época de la publicación de su texto *Alegorías*

*de la lectura.* Esta aprehensión demaniana se justifica en la inmanencia de la obra que la crítica reconoce, ya que de esta manera siempre se entiende como una metáfora de un acto de lectura. Si la teoría crítica es una metáfora de la lectura, entonces queda ya incluida de manera total en la retórica del texto mismo; sin embargo, este movimiento de la metáfora no concluye con la lectura inicial y final de ella misma, sino que conlleva una errancia de la lectura de la metáfora: una metáfora de la metáfora continua y permanente, rastreable pero indeterminable; observable pero indefinible. Para de Man esto será lo que él llama la *alegoría de la lectura.*

En de Man resulta muy importante entonces la idea de desapropiación de una lectura, que confirme de manera tajante el binomio incuestionable autor/lector. Una *alegoría de la lectura* no resulta un añadido al texto, sino que “está constituido en primer lugar en el texto” (1990:31). La *alegoría de la lectura* refiere entonces a un error interminable de lectura, un extravío constante, aunque con rumbo. De esta manera, la lectura se presenta como una serie continuada de nuevos inicios. Existe, a la vez que una invitación, una expulsión, que es olvidada y que obliga a no más que reiterar este olvido en la continuidad del error previo, es decir, volver siempre a leer.

Existe entonces un inicio violento en la lectura en cuanto remite a un origen sin origen, a una economía de la lectura que sintetiza al objeto. Economías como las de lector y autor, lo interior y lo exterior, escritura y habla, presencias y ausencias que avanzan mediante un olvido que se constituye en una aparente y consolidada retórica y, posteriormente, en una didáctica de la lectura. Respecto de este juego de apariencias, Derrida (2003) dirá que:

Esto no implica reconocer solamente que el margen se mantiene dentro y fuera. La filosofía lo dice también: dentro porque el discurso filosófico entiende que conoce y domina su margen, que define la línea, que encuadra la página, que la envuelve en su volumen. Fuera porque el margen, su margen, su afuera están vacíos, están fuera: negativo con el que no habría nada que hacer, negativo sin efecto en el texto o negativo que trabaja al servicio del sentido, margen relevado o (*aufgehobene*) en la dialéctica del Libro (p. 31).

Un lector en un indefinido todavía, *todavía* en un futuro, es la propuesta teórica de Blanchot (1992), quien nos dice que el aparente “origen” de la lectura:

nace entonces en ese momento en que el “vacío” que durante la génesis de la obra señalaba su inacabamiento, señalaba también la intimidad de su progresión, el impulso de “el ser que proyecta”; la lectura nace en ese momento en que la distancia de la obra respecto de sí cambia de signo y ya no indica su inacabamiento sino su realización, ya no significa que aún no ha sido realizada, sino que nunca hubo de serlo (p.189).

Hemos observado que existe una amplia discusión teórica dentro del marco denominado post-estructuralista respecto de la pregunta por los límites y formalidades de la “obra” literaria. Sobre esto de Man (1990) afirma que:

El formalismo, por lo que parece, es una musa tiránica que lo absorbe todo; la esperanza de que se pueda ser al mismo tiempo técnicamente original y discursivamente elocuente no ha sido fomentada por la historia de la crítica literaria. Por otro lado -y éste es el auténtico misterio-, no puede surgir de un formalismo literario, que, por muy precisos y ricos que sean sus poderes analíticos, no sea visto al mismo tiempo como reductivo. Cuando la forma es considerada como un adorno externo del significado literario o contenido, parece superficial y desechable. El desarrollo de la crítica intrínseca, formalista, en el siglo XX, ha cambiado este modelo: la forma es ahora una categoría solipsista de autorreflexión y se dice que el significado referencial es extrínseco (p.16).

De la misma manera, de Man advierte que tampoco es posible de concebir, leyendo la literatura como una alegoría de la lectura, que exista un significado “determinado” y plantear un límite o, más aún, un “cierre” de orden metafísico para el movimiento de la escritura y la lectura. De Man (1990) habla de “olvido” del formalismo; olvido que habría

desatendido, por ejemplo, las oposiciones binarias “interior/exterior”, “autor-lector”, “presencia-ausencia”.

La atracción ejercida por esa reconciliación es el caldo de cultivo elegido para concebir falsas metáforas y falsos modelos; propone el modelo metafórico de la literatura como una especie de caja para poner al descubierto y liberar lo que se guarda en su interior, y en la que el crítico o el lector aparecen como las personas que abren la tapa de esa caja para poner al descubierto y liberar lo que se guarda en su interior, en ese interior secreto e inaccesible. Poco importa que el interior de la caja sea considerado el contenido o la forma y lo de fuera sea el significado o la apariencia. El debate que se plantea una y otra vez y en el cual se opone la crítica intrínseca a la crítica extrínseca se coloca bajo la égida de una metáfora de interior/exterior que nunca ha sido seriamente cuestionada (p.17).

La recepción latinoamericana de Borges hecha por Emir Rodríguez Monegal (1979), en el contexto de la deconstrucción de Man, apunta a la noción de “parodia” como estrategia de escritura:

Para De Man, Borges debe ser leído como un escritor que escribe literatura y no como un productor de otra cosa. Sus textos tratan de su propia producción (De Man habla de estilo), es decir, leer un cuento de Borges es leer algo más que una narración o relato. Un ejemplo que De Man ofrece pero que está implícito en su análisis sería el famoso cuento "La muerte y la brújula". Puede ser leído (a) como relato policial; (b) como parodia del relato policial (Borges invierte paródicamente los cuentos de Poe), (c) como relato casi cosmológico del combate entre el detective y el criminal de que este, al ser derrotado, sugiere la posibilidad de otro encuentro a la luz del eterno retorno; etc., etc. (p.120).

En el sentido propuesto por Rodríguez Monegal, a partir de la lectura de de Man, Borges es singularmente un escritor meta-literario, ya que el contenido de sus relatos tienen como fuente los mismos textos literarios, es decir, que su producción se da en intensa relación con el mundo de los libros. Aún más: los cuentos están escritos a partir de especulaciones en torno a la misma literatura y sus fines, y, en lo profundo, intentan desplazar sus límites. Rodríguez Monegal indica, al menos, el uso de la parodia para señalar que Borges escribe en el margen del texto, al dejar inconclusa las nociones de verdad textual o de género literario.

## Los rostros de arena del tiempo

En relación a la noción de “tiempo”, la historia de las ideas ha arrojado múltiples acercamientos y definiciones. Los distintos enfoques han hecho posibles largas teorías que acompañan distintos campos del saber. En esta investigación queremos tomar diversas fuentes que han pensado y repensado la idea de tiempo. Por ello, recurrimos a la literatura, como fuente primaria de indagación, y, sobre todo, a las nociones teóricas de Jorge Luis Borges<sup>11</sup> respecto de las figuraciones del tiempo y la temporalidad, pero no nos restringiremos a éstas de ningún modo, pues nos han influenciado también algunas obras de la filosofía. Consideramos muy relevantes *Tiempo y presencia* de Jacques Derrida (2015), *Kant y el tiempo* de Gilles Deleuze (2008); últimamente, también el texto *Cosmos. Una ontología materialista*, de Michel Onfray (2016). De este último citamos una breve síntesis de las definiciones del concepto de tiempo más usadas en la filosofía y que muestran la amplia variedad de perspectivas existentes:

Podría decir del tiempo que es la “velocidad de la materia”. Agregaría así una definición teórica, y hasta teorética, a esta realidad que pone en aprietos al pensamiento acerca de su carácter fluido, corriente, huidizo, evanescente, fugitivo, efímero, fugaz. Semejante contribución no haría más que sumarse pues, a los múltiples intentos de captar lo inasible. Así, el “fluir del río” de Heráclito, la “forma móvil de la eternidad inmóvil” platónica, el “intervalo que acompaña el movimiento del mundo” estoico, el “número del movimiento según el antes y el después” aristotélico, la “imagen de lo Uno que está en lo continuo” de Plotino, el “accidente de accidentes” epicúreo, la “serie de ideas que suceden” en Berkeley, la “forma a priori de la sensibilidad” kantiana, la “sucesión infinita de momentos particulares” de Kierkegaard, el “fantasma del espacio que obsesiona a la conciencia reflexiva” bergosoniana, las “dimensiones de la aniquilación” sartrianas definen la noción sin llegar nunca a agotarla (p.31).

---

<sup>11</sup> Fundamentalmente: Borges, Jorge Luis.(1974). "Nueva refutación del tiempo". *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.

Por otra parte, la investigadora Margarita Schultz (1992) en su artículo “Borges y la filosofía del tiempo” advierte que es claro que Borges es un autor que teoriza sobre la noción de tiempo y que, incluso, es casi innecesario destacarla:

Algunos ejemplos de ello son sus referencias precisas a Platón, Plotino (en “Historia de la eternidad”), a Nietzsche (en “La doctrina de los ciclos”), Bertrand Russell (en “El tiempo circular”), a Berkeley, Shopenhauer, Hume (en “Nueva refutación del tiempo”) (p.109-110).

### **Borges y el tiempo en su modalidad simulada**

En bastantes investigaciones podemos encontrar menciones al concepto de *simulacro*, a veces llamado *simulación*, en la obra borgeana, sobre todo en sus textos narrativos y ensayísticos. Es así como escritores y autores de disciplinas como la filosofía, la sociología o la literatura han considerado a Borges como un escritor que considera la *simulación* como parte de su diseño y tecnología escritural. En su escritura, la encontramos puesta a manera de juegos del relato, que invitan a paradojas, aporías, y a puntos de incertidumbre metafísica sobre las nociones de tiempo, espacio y realidad. Así, por ejemplo, Jean Baudrillard (1989), en *Cultura y Simulacro*, comienza comentándonos parte de la aporía que se produce al confundir la cartografía con el “original”, como ocurre en el relato de Borges “Del rigor de las ciencias”. Baudrillard comenta:

Si ha podido pareceros la más bella alegoría de la simulación aquella fábula de Borges en que los cartógrafos del Imperio trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio (aunque el ocaso del Imperio contempla el paulatino desgarrar de este mapa que acaba convertido en una ruina despedazada cuyos girones se esparcen por los desiertos —belleza metafísica la de esta abstracción arruinada, dónde fe del orgullo característico del Imperio y a la vez pudriéndose como una carroña, regresando al polvo de la tierra, pues no es raro que las imitaciones lleguen con el tiempo a confundirse con el original) pero ésta es una fábula caduca para nosotros y no guarda más que el encanto discreto de los simulacros de segundo orden (p.9).

Según Baudrillard, lo irrepresentable del juego borgeano de la cartografía equivalente al original es, precisamente, lo imposible de diferenciar en el clima espacio-

temporal contemporáneo, pues, mediante la tecnificación de los dispositivos de realidad, es la misma referencialidad como lugar de esencia, centro o fuente, la que se ha extraviado en un vacío ya no rastreable ni verificable.

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. (...) —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa (1989, p. 9-10).

Lo perdido o extraviado en la fábula de Borges es el *cogito* cartesiano como lugar de las certezas, fuente de certidumbre, que hoy en lo contemporáneo se manifiesta como el lugar de espacio o clima social. Esta diferencia se sucede ya muerta la divinidad total con Nietzsche, a partir desde donde acontece el intercambio de la “verdad” del sentido por la hegemonía del “signo” con significado incierto y migrante, enfatizando así el aspecto “imaginario” de la representación en la escritura literaria.

En Borges la simulación es un recurso literario que muestra distintos matices. Uno de ellos resulta del doble, el replicante o clon. Borges, a nuestro modo de ver, recurre a lo impensado del doble, para intentar distintas fábulas con extraordinarias variantes. En el inicio de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges narrador nos anticipa una sentencia que nos acerca al mundo del representado, a la manera del espejo, como momento de aversión a la réplica: “Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (2013, p. 95). La cita de la respuesta de Bioy es desarrollada más adelante,

como una reflexión sobre la traducción, lo cual presenta, al menos, una reafirmación de la distancia de la “replicación” en la escritura, pues Borges presenta lo “abominable” de la repetición, justamente intentando alterar la repetición de la sentencia con las variantes que son arrojadas por la traducción:

No constaba el nombre del heresiarca, pero sí la noticia de su doctrina, formulada en palabras casi idénticas a las repetidas por él, aunque -tal vez- literariamente inferiores. Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are hateful) porque lo multiplican y lo divulgan* (201, p.96).

“Porque lo multiplican y lo divulgan”, es decir, al igual que los espejos, la escritura es abominable pues *re*-presenta, y eso es lo ominoso: se repele al otro idéntico como manifestación de una presencia otra idéntica.

Nosotros consideramos dos motivaciones para esta fascinación literaria por la simulación: Borges, por una parte, abomina en su relato del repetido, pues, junto a la trama, desea compartir un contenido meta-escritural de su estilo narrativo. Al rechazar al clon rechaza “lo idéntico” que estaría en la lectura clásica, donde el autor es “idéntico” al lector, es decir, donde la escritura refleja de manera “genuina” lo que la figura autorial ha testamentado en su escrito.

De esta forma, Borges instaura la sospecha de la escritura como texto de transferencia “total”, al mostrar, sutilmente, que las palabras de un autor resultan “casi idénticas”, casi un doble, pero que llevan consigo la infinidad de lectores que mediante su participación producen un texto nuevo. Borges nos muestra aquí la escritura como campo continuo de imaginación (algo que sabemos de hace tiempo). No sólo como arca magnífica del bagaje cultural de los hombres y sus venturas, sino que también como acto de la imaginación, en cuanto los lectores, a la vez que leen, también imaginan sin límites, sin

una fuente de origen, fracasando en la verdad de su relato, así como Blanchot<sup>12</sup> quien nos dice que el mismo Ulises naufraga (no) escuchando a las sirenas.

Así, notamos que el énfasis puesto en el título del relato (“Del rigor de las ciencias”) resulta paródico, pues si seguimos la línea interpretativa que Borges atribuye al efecto del lector infinito, entonces, lo que se quiere cuestionar es también esa “coartada científica”, como lo afirmó Jacques Derrida (1989), aquella que se afirma a sí misma como la voz iluminada de la interpretación y el juicio de lectura: la condición metafísica y estructuralista de los discursos, que siempre refiere a una garantía estable, identificable, con significado claro y presencial.

Derrida muestra que esta forma de comprender las discursividades corresponde a una antigua mitología del centro (casi de la misma edad de la *episteme* dice Derrida), donde siempre es posible rastrear estructuras que manifiestan hegemoníamente un centro, *arkhé*, sustancia, significado.

Este diseño metafísico es el que habría permanecido en la tradición estructuralista de Occidente; y de allí la conveniente *philia* de las ciencias hacia la estructura, que Derrida denomina la “coartada” científica:

Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura -efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada- sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo

---

<sup>12</sup> “Es verdad, Ulises navegaba realmente y un día, en una fecha determinada, se encontró con el canto enigmático. Puede decir, por consiguiente: ahora, esto ocurre ahora. Pero, ¿qué ha ocurrido ahora? La presencia de un canto solamente todavía por venir. Y ¿qué es lo que aquél tocó en el presente? No el acontecimiento del encuentro hecho presente, sino la apertura de ese movimiento infinito que es el encuentro mismo, el cual siempre está separado del lugar y del momento en el que éste se afirma, pues él es la separación misma, esa distancia imaginaria en el que se realiza la ausencia y sólo al término de la cual el acontecimiento comienza a tener lugar, punto en el que se cumple la verdad propia del encuentro, del cual, en todo caso, querría nacer la palabra que lo pronuncia.” (Blanchot, 2005, p. 30).

que podríamos llamar el juego de la estructura. Indudablemente el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. Y todavía hoy una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo (1989, p. 383).

Borges considera que el lector es infinito y por ello las interpretaciones también refieren a constelaciones de imaginarios infinitos. Borges refiere la alegoría del mapa/territorio vinculada a la relación objetividad/ subjetivación. Devela así la dicotomía que el discurso científico presenta como garante de su “aparente” simulación de objetividad.

Borges muestra cómo la escritura es siempre textualidad de la imaginación y, por ello, una “alegoría de la lectura”. Podríamos decir que hace aparecer el fantasma de la objetividad en la figura del heresiarca de Uqbar, quien consideró al otro igual como abominable, pues sólo un juicio así podría diferenciar lo verdadero de lo que no lo es. Probablemente Borges prefirió el estilo del investigador, pues por un momento los lectores devenimos persecutores de la “auténtica” traducción del manuscrito.

Sin embargo, queremos notar que estas discusiones sobre las relaciones de verdad y poder que constituyen ciertas formas de sustrato arcaico en nuestro lenguaje cultural, ya eran, de alguna manera, parte del contexto de época en el ámbito de las mismas ciencias más duras, como la matemática, de la cual Borges fue un admirador importante, sobre todo cuando reconoce la influencia de la obra no técnica de Kasner y Newman *Mathematics and the imagination* que prologó para la versión en español publicada en 1987.

Así, lo que Derrida presentará en los años sesenta es respuesta y reafirmación de supuestos que la misma matemática había cuestionado y modificado para siempre. Estos sismas se dieron en el contexto de un cercano intercambio con la filosofía. De esta manera, consideramos que la filosofía y la matemática de la época en la que Borges se educó ya

pensaban que los supuestos aristotélicos de clase y conjunto, por ejemplo, resultaban “sospechosos”.

La paradoja de Russell, comunicada a Frege en 1902, engendró un temor que se extendió en los círculos matemáticos. Como dijo Gödel, de manera retrospectiva, ‘[Russell] sacó a la luz el hecho asombroso de que nuestras intuiciones lógicas [...] son auto-contradictorias’. No podía ya asumirse que toda propiedad determina la clase de cosas que poseen esta propiedad específica sin caer en una contradicción. Todavía se podía confiar en que la propiedad de la rojez bastaba para determinar el conjunto de todas las cosas rojas, pero tal afirmación ya no estaba justificada para toda la propiedad (Yourgrau, 2007, p. 73).

Esta desconfianza de la forma de la categoría, que conlleva por tanto un cuestionamiento a la noción de verdad asociada al significado, es la que a nuestro modo de ver se devela en el estilo de la parodia, cuando se presenta el extraño listado de elementos del relato “El idioma analítico de John Wilkins”. En esta lista, Borges parece responder al clima de cuestionamientos a la noción de clase y conjunto que abrió el siglo XX en matemáticas.



los animales se dividen en *a)* pertenecientes al Emperador, *b)* embalsamados, *c)* amaestrados, *d)* lechones, *e)* sirenas, *f)* fabulosos, *g)* perros sueltos, *h)* incluidos en esta clasificación, *i)* que se agitan como locos, *j)* innumerables, *k)* dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, *l)* etcétera, *m)* que acaban de romper el jarrón, *n)* que de lejos parecen moscas (Borges, 1974, p. 706).

### El tiempo como fluido

Borges denota en muchas partes de su obra que el tiempo contiene una modalidad clásica entendida como “río” o “fluido”, como una continuidad desde el pasado hacia el futuro. Sin embargo, considerará de manera importante el hecho de que el tiempo y el espacio son preguntas que revelan paradojas y que, lejos de pertenecer a una modalidad fija o determinada, responden a aporías. Por ello, los constantes viajes y extravíos

temporales que se dan en sus relatos. Queremos mencionar, por ejemplo, al viajero del tiempo o *doppelgänger*.

Creemos que Borges recurre, por supuesto, a la tradición de los libros llamados literarios para diseñar la arquitectura de sus relatos del doble, mirando al menos a Edgar Allan Poe y Lewis Carroll. En relación a Poe, creemos que Borges recurre a la figura de los *Doppelgänger* que aparecen desarrollados en el cuento “William Wilson”. El *Doppel* (doble, *socias*) *gänger* (caminante) es conocido en la tradición folclórica germánica y nórdica (que Borges estudió en profundidad en *Literaturas germánicas medievales*), y resulta una especie de *leit motiv* de los cuentos fantásticos que fascinaron a Borges. Su aparición es casi siempre una amenaza, ya que trae mala suerte o bien definitivamente la muerte. Esta amenaza da el tono propio de la literatura fantástica, en la que Borges transita frecuentemente.

Rosemary Jackson afirma en su clásico estudio sobre el género fantástico que “la resistencia o incapacidad para presentar versiones definitivas de verdad o realidad convierten al fantástico moderno en una literatura que apunta a su propia práctica como sistema lingüístico” (1986, p. 34). Jackson nota que el asunto del doble, figurado en el espejo (así como Borges ve en el espejo el inicio de la “confabulación” de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), se da como uno de los artilugios clásicos de la literatura fantástica, a la que Borges se sumó como uno de sus maestros. Jackson considera que:

El espejo, se emplea con frecuencia [...] para introducir un efecto de doble o *Döppelgänger*: el reflejo en el cristal es el otro del sujeto, como “Dr. Jekyll y Mr. Hyde” de R. L. Stevenson: “cuando vi en el espejo a ese ídolo deplorable no sentí ninguna repugnancia, sino más bien una especie de bienvenida. Ese también era yo mismo. Parecía humano y natural”. La pintura que aparece en “El retrato de Dorian Gray, de Wilde, funciona de manera similar, como la institución iconográfica de la diferencia, que ilustra el yo como otro, y sugiere la condición inseparable de estos mecanismos e imágenes especulares con los temas fantásticos de la duplicidad y multiplicidad del yo (p. 42).

Otro nombre, afin al personaje signado como el doble, sería el de *Sim* (apócope de *simulation*), utilizado en la tesis o *Argumento de la simulación* propuesta por Nick Bostrom (2003). De manera sintética, Bostrom plantea que el desarrollo de la tecnología (principalmente, la informática) proporcionará en el futuro una capacidad de almacenamiento de información incuantificable, con la posibilidad de desarrollar de manera impecable la “conciencia” humana a la manera de una simulación imposible de diferenciar. La tesis de Bostrom considera una amplificación aún mayor, llegando a proponer que esta “conciencia” no sólo se singularizaría en personas sino también en la humanidad misma o en el entorno que nos rodea. Las premisas de su tesis se centran en estos tres indicios:

Ahora vamos al centro del argumento de la simulación. Esto no pretende demostrar que usted está en una simulación. En cambio, muestra que deberíamos aceptar como verdadera al menos una de las siguientes tres proposiciones:

- (1) La probabilidad de que una especie con nuestro nivel actual de desarrollo pueda evitar extinguirse antes de convertirse en tecnológicamente madura es insignificamente pequeña.
- (2) Casi ninguna civilización tecnológicamente madura está interesada en correr simulaciones de computadora de mentes como las nuestras
- (3) Usted está casi con seguridad en una simulación.

Cada una de estas tres proposiciones podrían ser *prima facie* inverosímiles; y aun así, si el argumento de la simulación es correcto, por lo menos una es verdadera (mas no nos dice cuál) (Bostrom, 2003).

Creemos ver aquí otra forma de simulación en la que Bostrom y Borges se encuentran. Así, la tesis de Bostrom sobre el *Sim* es muy similar a lo que ya antes Borges nos mostró como temática de sus relatos, que, como decíamos, heredan los tópicos de la tradición literaria fantástica. En su obra narrativa uno de los más vistosos dobles es el que encontramos en el cuento “El otro”, donde Borges narrador se encuentra con su doble o *Sim*:

La reconocí con horror.  
Me le acerqué y le dije:

-Señor, ¿usted es oriental o argentino?  
 -Argentino, pero desde el catorce vivo en Ginebra -fue la contestación.  
 Hubo un silencio largo. Le pregunté:  
 -¿En el número diecisiete de Malagnou, frente a la iglesia rusa?  
 Me contestó que sí.  
 -En tal caso -le dije resueltamente- usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.  
 -No -me respondió con mi propia voz un poco lejana.  
 Al cabo de un tiempo insistió:  
 -Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris.  
 (Borges, 2013, p. 440).

Siguiendo una interpretación literaria a la manera blanchotiana, creemos que Borges introduce la figura de la replicación<sup>13</sup> como “un jardín de los senderos que se bifurcan” en cuanto la aparición del doble o *Sim* muestra que la imaginación literaria puede hacer hablar al Yo y al Otro. Borges ya aparece personificado y, además, se encuentra consigo mismo. Aquí, se fractura la continuidad espacio-temporal, que hace que la singularidad acontezca en un mismo espacio-tiempo, así como ocurre en jardines con senderos infinitos que se bifurcan. Borges presenta al *Sim* de sí mismo como alegoría de otra lectura del tiempo, un tiempo que se encuentra en un imposible. Borges nos muestra, como un comentario, la siguiente cita de Bradley:

Hay dos teorías del tiempo. Una de ellas, que es la que corresponde, creo, a casi todos nosotros, ve el tiempo como un río. Un río fluye desde el principio, desde el inconcebible principio, y ha llegado a nosotros. Luego tenemos la otra, la del metafísico James Bradley, inglés. Bradley dice que ocurre lo contrario: que el tiempo fluye desde el porvenir hacia el presente. Que aquel momento en el cual el futuro se vuelve pasado, es el momento que llamamos presente. (Borges, 1979, p. 42).

<sup>13</sup> Se atribuye la idea de “replicante” a la presente en la novela de ciencia -ficción (también categorizada como cyber-punk) de Phillip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de 1968. A diferencia de los “robots”, que encontramos en Asimov, los replicantes son casi idénticos a los humanos y no pueden diferenciarse de ellos sino a través de un examen técnico ocular.

Borges da “explicación” aparente al tiempo, mostrando sus paradojas<sup>14</sup> y aporías, entendiendo el tiempo como pregunta por la infinitud, la verdad y la realidad. Así, también propone una teoría para erosionar el *cogito* cartesiano que da estabilidad momentánea a las nociones de temporalidad. En el relato “La escritura del dios” identificamos la noción de “El enjambre de sueños” como figura de la imaginación literaria y de la pregunta por la centralidad de la verdad acerca de la realidad.

Un día o una noche —entre mis días y mis noches ¿qué diferencia cabe? — soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel, y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando: con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente.*

Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: *Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños.* Un resplandor me despertó (Borges, 2013, p. 316).

Quisiéramos agregar que el “enjambre de sueños” como diseño literario de escritura del tiempo en su modalidad fracturada y extraviada de su centralidad es el que corresponde también al argumento de algunos cuentos de Liehtsé, como “El ciervo escondido”, y de

---

<sup>14</sup> No sólo en Borges es recurrente hablar de “paradoja” con respecto de la pregunta por el Tiempo. En la introducción a *Qué es el tiempo* de Agustín de Hipona (2011), Agustín Corti señala que : “Agustín recoge a través de la exposición de la paradoja del ser del tiempo, los modos habituales de referirse al tiempo y aún de analizarlo filosóficamente desde la noción de “ahora”. Hablamos del tiempo presente como si fuera real, como si estuviera ante nosotros, pero se puede ver rápidamente que ese mismo uso deriva en cierta perplejidad. Cuando se habla de períodos de tiempo largos o breves, se asume la duración real como temporal. Sin embargo, el presente, bajo las premisas del transcurrir constante del tiempo del futuro hacia el pasado, parece no tener duración, no poder asirse como unidad. Agustín sugiere que se puede afirmar que el pasado “fue largo o breve” y el futuro será “largo o breve”, pero no que ellos “son”.

Tampoco parece resolver nada el hecho de indicar que el pasado “era” largo cuando era presente o que el futuro “será” largo cuando sea presente, porque se recae nuevamente en la imposibilidad de determinar la duración del presente. Ante este callejón sin salida, la única posibilidad es afirmarse una vez más de la experiencia cotidiana para constatar que a pesar de todo hablamos de un tiempo largo o breve y medimos su duración. La pregunta es : ¿cómo es posible?” (Pp.20-21).

Chuang Tzu, como “Sueño de la mariposa”<sup>15</sup>. Este último es el que citamos completo ahora:

#### Sueño de la mariposa

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu. (Borges, Bioy Casares, Ocampo: 2007, p. 148).

### Crítica precedente

En relación a la forma de la alegoría en la obra borgeana hemos encontrado el trabajo de Gisele Bickel, “La alegoría del pensamiento” (1973); en él hayamos la referencia más aproximada, en la forma de artículo académico, al interés de nuestra investigación. Destacamos de aquí la afirmación referente al desplazamiento del centro en la obra Borgeana: “toda tentativa de encontrar una coherencia, un centro en la obra de Borges queda defraudada: el centro se desliza continuamente, y toda reducción a un punto no puede ser más que a un punto de interrogación” (p.295).

Existe ya un consenso sobre esta forma de lectura de la obra borgeana, que refiere a la imposibilidad de determinarla en un todo coherente a la manera de una arborescencia. Por otra parte, Bickel consideraba que Borges “postula la primacía del lenguaje como elemento de percepción, de representación o de creación del mundo y de la literatura como región privilegiada para la búsqueda de la verdad (el mundo es un libro que hay que descifrar)” (1973, p.295). Aquí, refiriéndonos a Bickel, observamos cierto resabio de un

---

<sup>15</sup> Estos dos cuentos aparecen en *Antología de la literatura fantástica* que Borges seleccionó junto a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1965.

pensamiento que conoce el desplazamiento, la movilidad y el indeterminismo, pero que todavía intenta encontrar un punto (probablemente final) en donde habite la explicación “verdadera” de la lectura de Borges, o bien la forma en la que Borges buscó la literatura. Nosotros pensamos que, al menos, debe agregarse que esta búsqueda no tiene clausura, y que la figura de la cifra, la cual Borges utilizó como tópico de sus relatos, no puede llegar a su fin en una decodificación y comprensión “total” del significado. La literatura, al estar puesta en el lenguaje, traducción mortal del pensamiento, no puede darnos garantías de nada, aunque creamos como Ulises que por haber escuchado las sirenas habremos encontrado su canto original, descifrando el laberinto, la lotería o el inicio de Babel.

En el contexto latinoamericano, el especialista biógrafo de Borges, Jaime Rest (1976), propone un desplazamiento “más allá” del estructuralismo, teniendo en cuenta que resulta muy relevante, para la noción de “verdad”, “comprensión” o “entendimiento”, la manera cómo se lee la literatura. Para ello sugiere desviar el punto de atención de, por ejemplo, el “acto de escritura” hacia el “acto de lectura” y abrir un espacio de encuentro con las implicaciones que este universo nuevo de variaciones desencadena. Rest considera que el lector es junto a la obra un “viajero del tiempo”. Esto libera la lectura de ciertos determinismos que han sido, a veces, asignados al excesivo formalismo de corte estructuralista. Consideración que los estudiosos de la literatura ligados a la deconstrucción indican como un “olvido” del estructuralismo de raíz formalista y, por ello, determinista:

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída; si me fuese otorgado leer cualquier página actual- ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil (Borges, 1974, p.747).

Rest considera que Borges presenta el realismo literario como una forma de absurdo o traducción de la traducción (“el murmullo animado” como diría Blanchot), en el sentido en que el mismo realismo literario sería una forma “imposible”, ya que enunciaría siempre “una” versión, pero con afanes de constituirse en “la” versión o versión “más fidedigna”, lo que para Borges resulta inconcebible, y que él muestra en la paradoja a la cual se enfrentan los cartógrafos que deben trazar las líneas de un mapa, equivalente al territorio:

según estas pautas, el realismo literario más que una utopía es un absurdo; la transcripción plena del mundo en un texto está más allá de las posibilidades que nos brinda cualquier medio enunciativo; las palabras sólo pueden retener en sí una pura fantasmagoría. No obstante, el mensaje que resulta de esa transfiguración, si logra soslayar los equívocos de la supuesta verosimilitud, puede cargarse de un valor metafórico que de manera subrepticia y ambigua nos habla sobre los aspectos esenciales de la condición humana (Rest, 1976, pp. 149-150).

Emir Rodríguez Monegal (1987) es quien ha hecho de manera más evidente la relación teórica y estilística entre la escritura borgeana y la línea post-estructuralista, asegurando que de Man ve nítidamente que el mundo de Borges "es la representación no del mundo real sino de una proposición intelectual"; que el tema de sus cuentos "es la creación misma de un estilo"; que sus narraciones "tratan del estilo en que están escritas" (p.120). Siguiendo la línea demaniana, Rodríguez Monegal reafirma el sentido múltiple del estilo borgeano, que funciona como una alegoría de lo inestable del lenguaje literario y que se acopla siempre a la figura del lector.

Cuando Rodríguez Monegal, leyendo a Paul de Man, habla de Borges, se asombra frente a la novedad del “estilo” literario que ha develado el absurdo o irrealismo de la llamada “realidad”. Su sorpresa, sin embargo, es “acotada” sólo a lo que él signa como el campo de “lo literario”. Rodríguez Monegal atribuye a Borges la maestría de crear mundos que se refieren a sí mismos: laberintos y jardines de senderos que se bifurcan. Sin embargo, en esta forma de lectura, todavía hay un mundo en donde las cosas “sí” ocurren por sí

mismas con un garante “realista”, acercándose cada vez más a una escabullida base de objetividad, que coincide con la “realidad”. Así, este crítico cree que Borges no es Balzac ni el costumbrismo, lo cual es verificable en un mundo en donde la intención sea “de-finir” los estilos literarios, aunque aún no se haya preguntado si esta división entre lo [real-verdadero-objetivo] opuesto a lo [imaginario-falso-subjetivo] no es sino otra cosa que una lectura de “un” tiempo ( el “moderno”). Tiempo en el que se quiso creer que Borges parodiaba la literatura, como Cervantes parodió las novelas de caballerías, a partir de un juego de oposiciones entre lo real y lo ficticio, lo racional y lo irracional, lo externo y lo interno.

Sospechamos de la lectura que Rodríguez Monegal hace de Paul de Man, pues el mismo de Man quiso explicar que la metáfora de la “alegoría de la lectura” es un compromiso imaginario con lo que se diluye en la literatura y no una nueva forma de “fantasía” literaria que pudiese ser ubicada fácilmente en los libros que dicen cosas que no son verdaderas. De esta forma, procuraremos avanzar más allá de la idea de Borges como un “meta- escritor”, mostrando las innovaciones epistemológicas con las que actualizó la pregunta por la escritura y su extraña relación con el tiempo.

También queremos agregar como tema a discutir lo propuesto en los estudios que Alfonso de Toro (1992) ha desarrollado sobre la obra de Borges. De manera somera planteamos que de Toro propone una lectura de la narrativa borgeana que considera los aportes de la lectura de Deleuze y Guattari, específicamente sobre el “rizoma” como “procedimiento superador del intertexto y el palimpsesto” (p.147). Esta notación, creemos, describe un interés por referir un análisis aún textual de la escritura de Borges.

Por otra parte, de Toro considera a Borges una especie de mesías anticipatorio del clima posmoderno, entendido éste como impulsor de “una nueva estética” (p.147). Sus

textos desarrollan su propia “desficcionalización”: es decir la historia narrada es siempre descubierta como inventada. Consideramos que de Toro apunta a procedimientos de simulación, como los comentados por Baudrillard para referir al clima cultural posmoderno; lejano al origen, a la referencia exacta, al origen definitivo. De Toro enfatizará que, al igual que la posmodernidad, Borges construirá relatos caracterizados por la “plurificación” de semas o residuos significantes.

Presentamos ahora una breve referencia a los trabajos que abordan de manera más específica el tema del tiempo en la obra de Borges.

1. Josefina Pantoja Meléndez. El tiempo en un cuento de Borges: “El jardín de los senderos que se bifurcan”<sup>16</sup>.

Este artículo afirma que una de las preocupaciones continuas en la obra narrativa de Borges es la pregunta metafísica por el tiempo. Se presenta en esta investigación un análisis del cuento "El jardín de senderos que se bifurcan", de 1941, y se propone para su lectura la figura de "laberinto ramificado". También su autora lee las alusiones a los filósofos Leibniz y san Agustín presentes en el relato, que nos ofrecen una "clave" de lectura distinta a la propuesta por el mismo Borges en el prólogo de *Ficciones*.

Pantoja establece desde el principio una cronología del tema del tiempo en la obra borgeana que comenzaría con *Fervor de Buenos Aires* (1923), *El otro, el mismo* (1964) y *El oro de los tigres* (1972). En la ensayística estarían *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952). La autora propone que el abordaje que Borges realiza sobre la pregunta por el tiempo refiere a un amplio espectro de variedades, "desde las serias y reflexivas, aunque no exentas de ironía, como en "Nueva refutación del tiempo" hasta las

---

<sup>16</sup> Pantoja Meléndez, Josefina (2012). “ El tiempo en un cuento de Borges: “El jardín de los senderos que se bifurcan” . *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 45. Pp. 303-318.

lúdicas, como en sus mejores cuentos de la década de los cuarentas"(p.304). Josefina Pantoja advierte que en Borges encontraremos "tiempos soñados como en "Las ruinas circulares"; tiempos detenidos como en "El milagro secreto"; tiempos psíquicos como en "Tema del traidor y del héroe" o tiempos bifurcados como en "El jardín de los senderos que se bifurcan" (p.304). Siguiendo a Emir Rodríguez Monegal, recuerda que la filosofía es muy relevante para entender la producción literaria del escritor argentino, la que podría ser entendida como una especie de filosofar. La autora cita a los múltiples hombres y mujeres de filosofía que se han referido a Borges de uno u otro modo. Entre ellos están, Julián Arana, Michel Foucault, Jean Wahl. También cita el trabajo de Pavao Pavlicic, quien comenta las relaciones entre Borges, Roland Barthes y Julia Kristeva, sobre todo las correspondientes a la llamada "intertextualidad". Los intertextos borgeanos nos llevan a José Hernández, Apolodoro, Jenófanes, Platón, Parménides.

En relación ya al cuento "El jardín de senderos que se bifurcan", se propone que "nos remite a una especie de círculo concéntrico de narradores (que) enuncia en el relato, una especie de juego narrativo de cajas chinas" (p.307). Por otra parte, se indica que dos narradores y personajes al interior del cuento como Tsun y Lidell presentan amplias divergencias, lo cual develaría, según la autora, "una 'clave' que nos permite interpretar el cuento, y no es la consignada por Borges en el prólogo de *Ficciones*, si no la que descubre Stephan Albert en la novela de Ts'ui Pên: *El jardín de senderos que se bifurcan*" (p.308). Lo dicho en el prólogo por Borges indica que este último sería un cuento policial. Es importante señalar que este artículo reconoce que "El jardín de senderos que se bifurcan" tendría un ensayo o borrador en el cuento "Examen de la obra de Herbert Quain", donde encontramos un proyecto de una novela que es considerado como "regresivo, ramificado, llamado *April March* en donde encontramos un inicio en *flash back*". Pantoja Meléndez

dirá que el argentino aquí está “desarrollando una cadena de posibles historias, de conformidad con un plan que Borges algebriza” (p. 308). Lo mismo ocurre en otra comedia de Quain, *The secret mirror* y otros relatos llamados *statements*, que no finalizan o que continúan en otros relatos.

## 2. Julián Serna Arango. “Borges y el tiempo”<sup>17</sup>

Este ensayo se desarrolla en tres partes: la primera se titula "El tiempo de otros" en donde se hace énfasis a la relación paradójica presente en la pregunta por el tiempo, fundamentalmente en su forma objetiva y su interpretación subjetiva. Se destaca en esta pregunta por el tiempo su apariencia de enigma de la existencia, como también su sustancia. El autor propone una primera reflexión a través de la lectura de Aristóteles, quien asume la concepción del tiempo como una sucesión de "ahoras" o como "número del movimiento". Luego encontramos una lectura de Newton y del dios de los teólogos, junto con san Agustín leyendo sus *Confesiones*. También se menciona a Kant y Bergson. De este último se reconoce su crítica a sus antecesores, quienes habrían leído el tiempo en términos espaciales.

En la segunda parte de este ensayo llamada "En el comienzo fue la queja", Serna, brevemente, alude al poema de Borges titulado "El reloj de arena", para luego comenzar de inmediato con la tercera parte que se titula "La eternidad". Aquí encontramos la revisión más amplia de la obra de Borges. Serna destaca que Borges dirá en *Historia de la eternidad* que "El estilo del deseo es la eternidad". También propondrá en su lectura que Borges

---

17 Serna Arango, Julián. (2001). "Borges y el tiempo". *Palimpsestus: Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*, Nº. 1, págs. 120-127

elabora dos caminos para conjurar la finitud; el primero remitiría al *Timeo* de Platón y, el segundo, al cristianismo. Serna escribe:

Aunque la vida humana esté sujeta al devenir, su (eventual) participación en los modelos o arquetipos permitiría conjurar la finitud. Mediante la eternidad de la idea, Platón evade la temporalidad. Ni la decadencia ni el adiós tienen cabida en ese modelo de eternidad. Platón había sido ingenioso, pero también osado al postular la existencia de unas ideas ajenas al mundo sujeto al devenir de las que nadie tiene noticia cierta. (p. 122-123).

Según Serna, Borges se encarga de indagar en lo profundo del cristianismo acerca del concepto de eternidad como atributo de un ser “que es todo de una vez para siempre” y que, sorprendentemente, no se haya de manera explícita en las Escrituras, sino que habría sido una invención de los teólogos. Borges continúa indicando que existe un conflicto en el momento en que se produjo la separación entre el Dios padre y el Dios hijo, que desembocó en el motivo de la primacía en el tiempo en cuanto sólo el primero sería eterno.

Serna nos dice que las versiones de la eternidad que fueron animadas por los filósofos y los teólogos motivaron a que Borges formulara la propia, narrada en una especie de *deja vú* callejero por Buenos Aires. En esa ocasión Borges habría reconocido ser en un tiempo otro, pero de manera idéntica: “no es meramente idéntica [...] es, sin parecidos, ni repeticiones, la misma”<sup>18</sup>.

El último apartado de este ensayo se titula "Lo que nos fue". El autor reafirma la idea borgeana de la fuerza de la eternidad como antídoto contra el tiempo irreversible. Esto dado por su forma unidireccional. Serna recuerda el poema “Elegía del recuerdo imposible” que dice: “Qué no daría yo por la memoria/De haber combatido en Cepeda/ Y de haber visto a Estanislao del Campo/ Saludando la primera bala/ Con la alegría del coraje”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Citado por Serna (2001), p.124.

<sup>19</sup> Citador por Serna (2001), p.124.

3. Paulína Šišmišová. “Los juegos de Borges con el tiempo”<sup>20</sup>

En este artículo la autora propone la pregunta por el tiempo como un misterio, reconociendo, en particular, que Borges es uno de los escritores que han logrado fundir tal preocupación en una especie de *ars combinatoria* entre filosofía y poesía.

Se destaca que Borges no es un autor que busque un afán de "originalidad", sino la composición de historias mediante re-escrituras e intertextos. Lo central de este artículo está en la propuesta que indicaría que Borges elabora permanentemente el juego como paradigma de la creación literaria. Los juegos son el truco y el ajedrez.

La autora resalta, también, la fuerte pasión que Borges sintió por los estudios de metafísica y las lecturas de clásicos griegos, de Hume, de Berkeley, de Spinoza y de Schopenhauer. Se reconoce, además, que Borges estaba muy al tanto de los últimos avances de la psicología tanto como de la “Teoría de la relatividad” de Einstein. La pregunta por el tiempo permeó sus ensayos, poemas y cuentos.

De igual manera, se pone énfasis en el escepticismo filosófico de Borges. La filosofía para él es, más bien, el móvil de ideas que motivan estéticas fantásticas y maravillosas. Por ello la autora destaca que en los ensayos de Borges encontramos recurrentemente expresiones de duda (“acaso”, “tal vez”, “quizá”) que denotan un descompromiso con formas lingüísticas tendientes a la veracidad.

Šišmišová sugiere que hay tres caminos sobre la problemática del tiempo que Borges aborda desde su lectura de la filosofía clásica griega: “1. el tiempo como fluir (*panta rei* heracliteano); 2. el tiempo como Eterno Retorno; y 3. el carácter ilusorio del tiempo y

---

<sup>20</sup> Šišmišová, Paulína. “Los juegos de Borges con el tiempo”. *Verba Hispanica*. XX/2. pp. 337-353.

movimiento.”(p. 339). La autora revisa también la idea de eternidad que Borges plantea y discute encontrando en ella una serie de discrepancias y apatías, ya que este concepto nos llegaría como certero pero con un pasado lleno de desacuerdos y misterios. La autora de este artículo revisa también la forma en que Borges abordó las partes oscuras de la pregunta por el tiempo y que trató de identificar, para luego cuestionarla o invertirla siempre mediante un juego, que intenta desmitificar la única dimensión e irreversibilidad de su fin.

#### 4. Clelia Moure. “Borges y la refutación (poética) del tiempo”<sup>21</sup>

La propuesta investigativa de Moure comienza reconociendo la amplia bibliografía existente acerca de la pregunta por el tiempo y la relación entre la escritura borgeana y la filosofía de algunas ramas de la ciencia. A pesar de ello la autora propone que siempre existe con anterioridad una razón poética que precedería los motivos filosóficos y científicos en los textos de Borges. Se reconoce la influencia del idealismo filosófico en Borges (Berkeley, Hume y Shopenhauer) y el uso de la repetición como forma de comunicar la insustancialidad de su propio discurso. Por ejemplo, Borges publica el texto "sentirse en muerte", con leves variaciones en el año 1928, 1936 y 1952, "donde narra la sobrecogedora experiencia de la ilusión temporal." (p. 246).

Al igual que en otros artículos (por ejemplo, Serna, 2001), se cita el momento de una aparente "revelación" en la cual Borges habría sentido estar 30 años antes ("Nueva refutación del tiempo", en *Otras inquisiciones*).

Más adelante se reconoce cómo Borges "niega" el tiempo, entendido éste en cuanto ningún acontecimiento será ni antes ni después que otro, tesis amiga de la que propone la

---

<sup>21</sup> Moure, Clelia. (2013). “Borges y la refutación (poética) del tiempo”. *Variaciones Borges*, N°35.Pp. 245-263.

negación del sujeto, donde un hombre es también todos los hombres ("Kafka y sus precursores"). Moure señala que:

Como la identidad y la materia, el tiempo puede diluirse; de hecho desaparece conjurado por una caminata sin propósito, un hombre solo y las penúltimas calles del confin del barrio de la infancia ("los portoncitos parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche"). Y en el paisaje más pobre y marginal de Buenos Aires, en los arrabales del arrabal ("el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado") tiene lugar la negación de la Metafísica, la caída de la prestigiosa Verdad, la disolución del Tiempo y la Sustancia. Cada momento es inseparable de "su aparente ayer", por lo tanto no hay historia; ni siquiera la historia de un hombre, ni la de una noche. (p. 248).

Moure discrepa del análisis de Julián Serna Arango (2001), quien se refiere a "Nueva refutación del tiempo" como una reivindicación de la eternidad. Borges habría propuesto, insatisfecho, una versión propia. La autora considera que el mismo Borges desmiente esto en *Historia de la eternidad*, cuando señala: "el tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza"<sup>22</sup>.

La justificación poética propuesta por la investigadora mediante sus minuciosas argumentaciones filosóficas y su análisis posterior, aborda, más bien, su obra poética, la cual no hemos considerado en esta investigación.

---

<sup>22</sup> Citado por Mouré (2013). P. 249.

5. Gabriel Villarroel “Borges ante el Fin: un sentido de la eternidad”<sup>23</sup>

Este artículo reconoce una reiterada presencia del tema de la muerte, con una singular comprensión del tiempo, diferente a la lineal. El autor, al igual que muchos investigadores, reconoce el problema del tiempo en Borges como un tema “esencial”, aunque señala desconfiar si éste tiene un serio fin filosófico o, más bien, corresponde a un “embeleco” literario. Villarroel no intenta comprometerse con ninguna de estas opciones, aunque parece reconocer luego que Borges presenta nociones del tiempo en muchos argumentos a considerar, pero con muchas licencias creativas e imaginarias que tienen aspecto de desasosiego más que pragmatismo filosófico.

En una revisión de “El tiempo circular”, Villarroel desglosa los tres tipos de tiempo circular que propone el argentino:

el primero es el griego, astrológico, donde la vida humana fluctúa con las entidades celestes; el segundo es el expuesto por Nietzsche, que declara que siendo la materia del universo finita, los acontecimientos están condenados a repetirse; el tercero declara que los ciclos se pueden repetir pero no idénticos, reporta “la analogía, no la identidad, de muchos tiempos y destinos individuales (p.5).

Nos parece interesante la duda de Villarroel acerca de los fines poéticos de Borges, en cuanto sospecha que cada sentencia o afirmación debe ponerse entre paréntesis. Seguir las fielmente sería mediar con una aparente filosofía, un fin cercano a lo fantástico. Borges, con cierta admiración por su valía estética, tomaría los argumentos sobre el tiempo provenientes de variados discursos filosóficos. Sin embargo, en “Nueva refutación del tiempo” afirmará que todos aquellos son una suerte de “delirios inofensivos” en cuanto al mismo e inevitable paso del tiempo. Villarroel evalúa este giro afirmando:

---

<sup>23</sup> Villarroel, Gabriel .(2012). “Borges ante el Fin: un sentido de la eternidad”, *Nomenclatura. Aproximaciones a los estudios Hispánicos*. Vol. 2, Article 7.

Esta muestra de debilidad, luego de una intrincada exposición racional, es digna de considerarse como una oscilación hacia lo emotivo. Se demuestra entonces el carácter ambivalente del ensayo de Borges; es un artefacto del ingenio destinado para asombrar, pero también quiere escapar a la inminencia del Fin propia del tiempo lineal. (p. 6).

En esta misma línea, el autor de este artículo propone dos Borges: uno identificado con un pensamiento idealista que refuta con intensidad racional el devenir tradicional del tiempo; otro, que siente y propone el paso angustioso de los días. De manera final, Villarroel rescata esta ambivalencia indicando que Borges “ciertamente redactó una refutación del tiempo que parece destinada a negar el mundo, pero también es verdad que osciló en el otro sentido, en una pavorosa consciencia de lo férreo de la realidad y la irrevocabilidad del tiempo”(p. 10).

### **Borges como escritor del siglo XIX según Piglia: literatura argentina, gauchesca y cosmopolita**

Ricardo Piglia es el artífice de una seductora propuesta para comprender las procedencias, motivaciones y temáticas de la narrativa borgeana. En la novela *Respiración Artificial* (1994) y posteriormente en su libro de ensayos *Crítica y Ficción* (2014) nos formulará que la literatura argentina del siglo XIX está en intenso diálogo con la literatura que Borges escribe durante el siglo XX. Renzi, el personaje *Alter Ego* del mismo Piglia, un crítico “controversial” que cita “de memoria a Borges”, propone esta noción a Marconi y Tardewski, introduciendo la idea de que en ese momento (que se da en una conversación de café ) la literatura argentina se encuentra muerta, que “ya no existe la literatura argentina”, que “está difunta”. Tal final, especifica Renzi, sucede en una fecha determinada: 1942, año de la muerte de Roberto Arlt y año puntual en donde habría muerto también “la literatura *moderna* argentina”. Este final conlleva una pregunta obvia sobre el

lugar de Borges en este contexto. Esta explicación será la de una novedosa tesis sobre el lugar del escritor de “El Aleph”.

Según Renzi, la literatura de Borges sólo puede ser comprendida “como un intento conciente de concluir la literatura argentina del siglo XIX” (1994, p.127). Como podemos apreciar, se presenta entonces una fuerte afirmación en tono de “clausura”. Este cierre se daría, dice Renzi, por los motivos que presenta en dos líneas básicas.<sup>24</sup>

Por una parte, Borges daría final a la corriente “europeísta” o cosmopolita, presente en el siglo XIX argentino. Esta línea extranjera (que parte de un nimio y aparente detalle), se habría iniciado con la obra inaugural de la literatura moderna argentina: *Facundo* de Sarmiento, que comienza con unas líneas escritas en francés. De ahí su sentido vinculado a un mundo ajeno al de la “barbarie” y cercano a la “civilización”, que son las oposiciones fundamentales que presenta Sarmiento y que están explícitas en el subtítulo de esta obra. Renzi nos relata que Sarmiento recurre a Europa para civilizar a los bárbaros, pues escribe en una lengua que ellos deberían desconocer. Sarmiento intenta con esta cita alejarnos de la barbarie, pues el francés es un código indescifrable para ellos (los bárbaros son la gauchada), porque necesitan de una traducción dada por el mundo civilizado. Sin embargo, esta cita francesa con la que se da inicio a el *Facundo* (“On ne tue point les idées”) presenta una falla calamitosa que hará fracasar su intención erudita, pues (refiere Renzi) Sarmiento la atribuye erróneamente a Fourtol. Paul Groussac dirá posteriormente que, en realidad, la

---

<sup>24</sup> A nuestro modo de ver, Piglia, (1979) en su ensayo “Ideología y ficción en Borges” propone otra variación de esta misma tesis en donde se refiere a *Los dos linajes* de Borges, señalando que la escritura borgeana estaría “apoyándose en las diferencias culturales y sociales entre el padre y la madre. Borges ordena a partir de ellos una interpretación ideológica. En el interior de esa relación se sitúan, en cada caso, la riqueza y la pobreza, el saber y la ignorancia, el linaje y la cultura”.(p.4).

cita no pertenece a Fourtol sino a Volney. La cita extranjera y su intención política/ideológica han fracasado rotundamente:

O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea, todo se le viene abajo corroído por la incultura y la barbarie”. (Piglia, 1994, p.128).

Renzi expresará que este inicio de la literatura moderna argentina, con una cita en francés, influirá la pedantería “patética” de muchos escritores posteriores a Sarmiento. Este error, doblemente inicial (en el libro mismo y en la historia de la literatura argentina), será el que Borges destacará como uno de sus motivos literarios fundamentales: falsas citas, apócrifos, plagios, etc., para así motivar la escritura paródica de la superstición culta. En el fondo de estas aparentes extravagancias cultas está la risa perturbadora de Borges.

Otro antecedente citado por Piglia en *Respiración Artificial* y que también es discutido en *Crítica y ficción* refiere a la relación que habrían establecido los intelectuales europeos con los escritores argentinos durante el paso del siglo XIX. Se afirma que tales intelectuales de Europa habrían ejercido una influencia determinante en muchos de los más renombrados escritores decimonónicos (tesis que enarbola Tardewski refiriéndola a una idea de Maggi). Así se citan las duplas entre: “De Angelis-Echeverría en la época de Rosas. Paul Groussac-Miguel Cané en el ´80. Souusens-Lugones en el novecientos. Hudson-Güiraldes en la década del ´20. Gombrowicz-Borges en los años ´40 (p.116-117). Tal tipo de relación habría influido en el interés, quizá excesivo, por imitar modelos extranjeros, o bien extranjerizantes, siguiendo el tono del relato. Esta apertura a un aparente cosmopolitismo tiene dos notaciones que queremos destacar:

1. Por un lado, existe la idea de que estos intelectuales europeos, que en Argentina fueron muy reconocidos y respetados como jueces de la vida cultural rioplatense, no

habrían sido más que intelectuales muy menores, si hubiesen continuado su carrera en su lugar de procedencia. El mismo Groussac, dice ahora Renzi, habría sido “un periodista de quinta categoría; aquí en cambio era el árbitro de la vida cultural” (p.124). Otro antecedente dado sugiere que Groussac se aventura en “liquidar” y “comprobar” el auténtico nombre del autor del Quijote apócrifo (conocido como el Quijote de Avellaneda), en su ensayo “Un enigma literario”. El tono dice Renzi, es “definitivo y compadre” y encierra el nombre del verdadero escritor (Un tal José Martí, lejos del cubano) y la fecha de publicación (año 1604), lo que conlleva un absurdo, en cuanto la primera versión de Cervantes corresponde a 1605, por lo que el Quijote apócrifo, que se supone *a posteriori* del cervantino, resulta un imposible.

2. En segundo lugar, Renzi reafirma entonces la idea de que Borges bebe de las aguas de estos errores, falsedades y ambigüedades, para enarbolar una línea estilística de su narrativa, aquella que toma ese espíritu cosmopolita de la naciente sociedad argentina, que mira fuertemente a Francia y Europa, a quienes imita, pero con equivocaciones. De esta ansia de cosmopolitismo mimético y de sus lamentables errores Borges construye toda una línea escritural que nace de la “chambonada” de Groussac:

ese francés que escribe en español una especie de Quijote apócrifo que es, sin embargo, el verdadero; ese patético y a la vez sagaz Pierre Menard, no es otra cosa que una transfiguración borgeana de la figura de este Paul Groussac, autor de un libro donde demuestra con una lógica mortífera, que el autor del Quijote apócrifo es un hombre que ha muerto *antes* de la publicación del Quijote verdadero (p.125).

Piglia desmitificará a Borges, frecuentemente leído sólo como un escritor erudito, indicando que existe otra línea de su escritura ligada a lo popular, opuesta a la raigambre de corte europeo y muy cercana a la gauchesca. Aquí encontramos, al menos, dos apreciaciones:

a. Borges, además de la línea europea, desea integrar la corriente popular devenida de la gauchesca, especialmente la proveniente del *Martin Fierro* de Hernández. Esto, asevera Renzi, podemos apreciarlo en el cuento “El fin”, donde Borges da un “final” otro al *Marín Fierro*.

b. Borges desea rescatar la transcripción de la voz, como fundamento literario de la gauchesca, forma adecuada al habla popular. En esto, afirma Renzi, Borges desea también distanciarse del habla culta del gaucho que difundió Ricardo Güiraldes en su *Don Segundo Sombra*. En *Crítica y Ficción* (2014), Piglia ampliará esta idea indicando que:

La oralidad, digamos entonces, la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y por otro lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Eso es la gauchesca para Borges. Una tradición narrativa y allí se quiere insertar y se inserta (p.76).

Según Piglia, esta corriente de la voz del pueblo responde a una fascinación “por lo popular entendido como una lengua y una mitología, o para no hablar de mitología, como una intriga popular” (p.77). Además del tono, de la oralidad popular, Borges también será un escritor ligado a la tradición de la literatura de gauchos, como la del *Martín Fierro*, pues también se contagia con sus tramas dadas por peleas de cuchilleros desencadenadas por faltas de entendimiento o errores de traducción.

De esta manera, podemos reunir estas dos líneas borgeanas que configuran el siglo XIX de la nación argentina y que en Borges siempre estarían en alternancia: gauchesca/Europa, popular/culto, barbarie/civilización, cuchilleros/eruditos. En la ejemplificación, Renzi indica que para la corriente gaucha podemos recurrir al relato “Hombre de la esquina rosada”. Aquí, el narrador nos dice también que el finado (Francisco Real) “era parecido a la voz” (Borges, 2014, p. 64), enfatizando el carácter oral que será preponderante y que

Borges desarrolló de manera amplia. Borges refiere a estas temáticas en un ensayo que se ha vuelto imprescindible y que aún tiene resonancias y produce debate, titulado “El escritor argentino y la tradición”, que fue primero pronunciado como clase en el Colegio Libre de Estudios Superiores (Buenos Aires, Argentina) y luego fue publicado en el libro de ensayos *Discusión* de 1932. Para la corriente cosmopolita, Piglia devenido Renzi, señalará como inicial el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, que sería el ejemplo patente de la parodia culta que en Borges recurre a “la cadena de citas fraguadas, la enciclopedia falsa, etc”.



## **Capítulo II**



## Refutar el tiempo: burla y fundación del lenguaje

Resulta muy relevante indicar (sin un afán cronológico) que en Borges existe una presencia muy destacada del tema del tiempo en su escritura. Este afán repercute notablemente en su desarrollo estilístico y en el interés temático con el cual Borges proyecta su trabajo literario, ya sea éste en la ensayística como en la narrativa, incluidas ambas en esta investigación. Por ello, dejando afuera de nuestro campo sólo aquí su obra poética, comenzaremos con algunas de las citas en que Borges demuestra una preocupación acerca de la pregunta por el tiempo y, como veremos más adelante, cómo ésta pregunta resulta imposible de separar del diseño escritural que él propone. En definitiva, decimos que Borges introduce una preocupación explícita por la pregunta por el tiempo, principalmente en sus ensayos “El tiempo” y “Nueva refutación del tiempo”, los cuales, a nuestro modo de ver, pueden considerarse como un corpus teórico de la pregunta por la temporalidad; por otra parte, notamos también que Borges muestra esta preocupación por la temporalidad en el estilo de su obra narrativa, a través de juegos escriturales, principalmente en el uso de la paradoja y la aporía.

En 1952, haciendo eco de lo propuesto ya en su libro de ensayos de 1925, *Inquisiciones*, Borges publica *Otras Inquisiciones*. Él “teoriza” nuevamente sobre la pregunta por los alcances del concepto de tiempo, sus figuraciones y su extraña incertidumbre en relación con el lenguaje. El ensayo “Nueva refutación del tiempo” es presentado en dos partes. La primera llamada “A” corresponde a una versión que ya había sido presentada, dice Borges, en el N° 155 de la revista *Sur*, en el año 1944. La segunda, se afirma como una “revisión del primero” y se fecha en 1946, año en que está fechada también la presentación de ambos. Son estos los años de la publicación de *Ficciones*

(1944), otro texto narrativo señalado como relevante en la escritura sobre el tiempo de Borges. En este último aparecerá “Tlön , Uqbar, Orbis Tertius”.

Ya en las primeras líneas de “Nueva refutación del tiempo”[1952] y, como suele hacerlo en las presentaciones de la mayoría de sus escritos, Borges , hablando directamente sobre lo contradictorio de dar definición al tiempo, nos dice que:

No se me oculta que éste es un ejemplo del monstruo que los lógicos han denominado *contradictio in adjecto*, porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de índole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir. Lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de estos juegos verbales. Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque (1974, p.757).

Importante resulta destacar, en primer lugar, que Borges intenta “destruir”. En segundo, Borges dice que hay un “sujeto” que, como leemos, se muestra no como singular, sino como categorial y remite a cierta modalidad de ser, precisamente el ser devenido en su modalidad “sujeto”. Borges, entonces, comienza generalizando en lo referente a la singularidad del ser, para luego diluirse o abstraerse en una noción categorial mayor a la de sí mismo en tanto que individuo, es decir “yo-Borges”<sup>25</sup>. De esta manera, Borges afirma

---

<sup>25</sup> En cuanto a lo social, Borges afirmó de sí mismo ser un anarquista o individualista a la manera spencereana. Diego Tatián (2009) lo explica del siguiente modo: “Qué dice Borges de sí mismo? Dice ser agnóstico en teología; escéptico en filosofía; conservador, anarquista y cosmopolita en política. Pero, sobre todo dice ser “individualista”.

El sujeto de la política no son aquí las naciones, ni las clases, ni los partidos, sino los individuos. ¿Cuáles son las fuentes del anarquismo individualista borgeano?

La más inmediata y reconocida herencia paterna es Herbert Spencer, en particular una obra de 1884 llamada *El individuo contra el Estado*. Inspirado en Lamark, Spencer había anticipado ideas de Darwin y, según su teoría, la evolución social culmina en un individualismo pacífico y radical. <<Sigo siendo discípulo de Spencer – declaraba el joven Borges-; no digamos el individuo contra el Estado, pero sí el individuo sin el Estado>>, y ya casi al final de su vida: <<Creo, como el tranquilo anarquista Spencer, que uno de nuestros máximos males, acaso el máximo, es la preponderancia del Estado sobre el individuo...El individuo es real; los Estados son abstracciones de las que abusan los políticos, con o sin uniforme>>” (p.92).

que desea “destruir” cierta preocupación predicativa “estable” sobre la temporalidad y comienza, de inmediato, “desplazando” la idea de que quién escribe estas palabras no es “YO”- Borges, sino un “sujeto” que indica, precisamente, “sujeción”, atadura, determinación. Así, podemos leer la significación destructiva inicial como una indicación liberadora de la limitación reductiva del ser devenido socialmente “sujeto”<sup>26</sup>. También podríamos decir que en un gesto político de esta escritura, Borges devela que existe una profunda convicción interior, que Blanchot indica como “aristocrática”, que sigue sin cuestionamientos un habla que “se hace sentencia” (Blanchot, 2009, p.96). Sin embargo, Borges está lejos de una estética de la desaparición del sujeto. No hay desaparición, ni tampoco demasiada destrucción, lo que vemos es sospecha de la unidad exageradamente limitada, lo que engendra duda.

La sutileza, nada de extraña en el argentino, continúa hacia la indicación sobre cierta “naturaleza” de uso común del tiempo. Esta es la “*contradictio in adjecto*” de los Lógicos, que es mencionada. Es decir, según Borges, no es posible refutar, “destruir” el tiempo, pues vive, en el lenguaje que lo enuncia. Por ello, dirá que en el título de este ensayo habita cierta “burla”, que parte de la contradicción existente entre el afán de refutar el tiempo, aunque esta alocución se lleve a cabo en el lenguaje mismo, lo cual obligue a renunciar a su refutación de manera no pensada, sino codificada desde antes en la posibilidad del lenguaje que funda el tiempo. La (im)posibilidad de enunciar la pregunta por el tiempo, sin posibilidad alguna de erradicarlo del lenguaje, que está minado por el

---

<sup>26</sup> En “La forma de la espada” Borges dice también : “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon”(1974, p.493-494).

tiempo mismo, podemos entenderla en cercana relación con la pregunta por el fin del tiempo, o cierta preocupación por la muerte, entendida como ausencia de tiempo. En la muerte no es posible preguntarse por el tiempo, tanto como resulta impensado un habitar para el lenguaje. Por ello, la muerte, en tanto que es fin del ser, también es fin del lenguaje y del pensamiento<sup>27</sup>.

La primeras líneas de este capítulo refieren precisamente a la “fuerza” semántica con la cual está recubierta la significación sobre el tiempo. Borges dice que la pregunta por el tiempo le adviene “con ilusoria fuerza de axioma”. Es decir, como certeza, que quiere decir aquí con cierta fuerza de ley, con cierta orgánica dada como estructura total, pero que Borges advirtiéndolo que tal inquisición le resulta “ilusoria”. Borges recurrirá a la noción de “imaginario”, de “ilusión” o de “sueño” en muchas oportunidades en las que se enfrenta a un lenguaje que reafirme lo real como algo sustantivo. Esto, podemos indicar que es propio de su ánimo por conformar una singular literatura fantástica, que, como indica Piglia, es una invención propia de Borges, muy distinta a la literatura fantástica decimonónica protagonizada por vampiros, fantasmas y engendros. Sobre el interés por el “sueño” existe un amplio repertorio de referencias en sus ensayos y cuentos que recurren a él como motivo y móvil de una estética que reafirma la incertidumbre de lo aparente-real. Así podemos apreciarlo, por ejemplo, en relato “La escritura del dios” en donde el mago

---

<sup>27</sup> Sobre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y su relación con una idea de fin del lenguaje Francisco José Martín (1999) señala que en este cuento “entre el lenguaje y el mundo reina la incoincidencia y la asimetría, que el lenguaje no refleja un orden del mundo, preconstituido e independiente del lenguaje. Más bien, y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es, en este sentido, un buen ejemplo, se trata de lo contrario: que la realidad carece de orden, o que si lo tiene al sujeto no le es dada su aprehensión plena; que el orden del mundo es una sobreposición del sujeto al caos circundante, una sobreposición en base a sus categorías cognoscitivas y a sus estructuras lingüísticas, ambas íntimamente relacionadas” (p.147).

Tzinicán, recluso en una celda luego de la invasión española, vive su encierro extraviado en la garantía del calendario. Dice Tzinicán:

Un día o una noche -entre mis días y mis noches ¿qué diferencia cabe?- soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel, y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando: con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente". Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: "Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños". Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros. (2014, p.316).

En múltiples ocasiones Borges citó, referenció y modificó el argumento de “El sueño de la mariposa” de Chuang Tzu, que incluyó, por ejemplo, en la “Antología de la literatura fantástica” [1965] compilada junto a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. En este compendio, este breve texto es citado de la siguiente manera:

“Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando con Tzu”. (2007, p.148).

En las *Notas* que acompañan el final de “Historia de la Noche” [1977] y con modificaciones, Borges vuelve a citar el argumento del sueño de Chuang Tzu de la siguiente manera:

### LAS CAUSAS

Unos quinientos años antes de la Era Cristiana, alguien escribió: Chuang-Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser hombre. (1989, p.203).

También en “Nueva refutación del tiempo”, ensayo que nos ocupa, Borges desarrolló con mayor extensión que nunca el rodeo indagativo al sueño. En definitiva, lo que resulta

y es el móvil de sus especulaciones es una especie de desplazamiento del *cogito* cartesiano, que, como sabemos, con Derrida, puede devenir como garante fantasmal de la misma racionalidad y del pensamiento naciente en la modernidad junto a la consolidación del método científico que Descartes desea fundar. Recordamos aquí que lo que advierte Descartes en su *Discurso del Método* es particularmente la llamada “duda metódica”, que remite a la desconfianza que provendría de la falta de comprobación total de lo percibido por los sentidos. Según Descartes, la “duda” que lo azora proviene de una imposibilidad metódica, que habita, por ejemplo, en el mismo sueño, lugar donde la “percepción” dada por los sentidos es puesta en interrogación. Esta sospecha ya podemos encontrarla en el *Teetetos* de Platón, donde ya se propone un cuestionamiento importante a la noción de experiencia perceptiva y se considera el engaño que podría surgir de los mismos sentidos.

Como consecuencia de esta desconfianza metódica de la percepción de los sentidos, Borges reescribirá, a través del Budismo, la proposición de Descartes entendida como “yo pienso, luego existo”, permutándola por la de un “yo no pienso”. Toda esta tradición orientalista fue profundamente estudiada por Borges. Podemos citar a modo de ejemplo, este fragmento de *Siete Noches*, que aparece bajo el título de “El budismo.” Dice Borges, enfrentando la corriente occidental de la constitución del Yo a la idea de Yo que propone el mismo budismo, que:

Una de las desilusiones capitales es la del yo. El budismo concuerda así con Hume, con Schopenhauer y con nuestro Macedonio Fernández. No hay un sujeto, lo que hay es una serie de estados mentales.

Si digo "yo pienso", estoy incurriendo en un error, porque supongo un sujeto constante y luego una obra de ese sujeto, que es el pensamiento. No es así. Habría que decir, apunta Hume, no "yo pienso", sino "se piensa", como se dice "llueve". Al decir *llueve*, no pensamos que la lluvia ejerce una acción; no, está *sucediendo* algo. De igual modo, como se dice hace calor, hace frío, llueve, debemos decir: se piensa, se sufre, y evitar el sujeto. (1989, p.251).

El lugar que el sueño ocupa en el contexto platónico y en el cartesiano sirve para referir a un escenario de aprehensión respecto de la verdad perceptiva, en el que podría fundarse la experiencia científica moderna, que descansa fielmente en la percepción. Esta trampa habita y deshabita en una modalidad, al menos, espectral, en cuanto podemos citar el caso de los mutilados quienes afirman “sentir” el miembro ausente: verdadera presencia fantasmagórica. El desarrollo más extenso de el problema del sueño de la mariposa lo encontramos a continuación:

Éste, [Chuang Tzu] hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre. No consideremos el despertar, consideremos el momento del sueño; o uno de los momentos. “Soñé que era una mariposa que andaba por el aire y que nada sabía de Chuang Tzu”, dice el antiguo texto. Nunca sabremos si Chuang Tzu vio un jardín sobre el que le parecía volar o un móvil triángulo amarillo, que sin duda era él, pero nos consta que la imagen fue subjetiva, aunque la suministró la memoria. La doctrina del paralelismo psicofísico juzgará que a esa imagen debió de corresponder algún cambio en el sistema nervioso del soñador; según Berkeley, no existía en aquel momento el cuerpo de Chuang Tzu, ni el negro dormitorio en que soñaba, salvo como una percepción en la mente divina. Hume simplifica aun más lo ocurrida. Según él, no existía en aquel momento el espíritu de Chuang Tzu; sólo existían los colores del sueño y la certidumbre de ser una mariposa. Existía como término momentáneo de la “colección o conjunto de percepciones” que fue, unos cuatro siglos antes de Cristo, la mente de Chuang Tzu; existían como término  $n$  de una infinita serie temporal, entre  $n - I$  y  $n + I$ . No hay otra realidad, para el idealismo, que la de los procesos mentales; agregar a la mariposa que se percibe una mariposa objetiva le parece una vana duplicación; agregar a los procesos un yo le parece no menos exorbitante. Juzga que hubo un soñar, un percibir, pero no un soñador ni siquiera un sueño; juzga que hablar de objetos y de sujetos es incurrir en una impura mitología. Ahora bien, si cada estado psíquico es suficiente, si vincularlo a una circunstancia o a un yo es una ilícita y ociosa adición, ¿con qué derecho le impondremos después, un lugar en el tiempo? Chuang Tzu soñó que era una mariposa y durante aquel sueño no era Chuang Tzu, era una mariposa. ¿Cómo, abolidos el espacio y el yo, vincularemos esos instantes a los del despertar y a la época feudal de la historia china? Ello no quiere decir que nunca sabremos, siquiera de manera aproximativa, la fecha de aquel sueño; quiere decir que la fijación cronológica de un suceso, de cualquier suceso del orbe, es ajena a él, y exterior. En la China, el sueño de Chuang Tzu es proverbial; imaginemos que de sus casi infinitos lectores, uno sueña que es una mariposa y luego que es Chuang Tzu. Imaginemos que, por un azar no imposible, este sueño repite puntualmente el que soñó el maestro. Postulada esa igualdad, cabe

preguntar: Esos instantes que coinciden ¿no son el mismo? ¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia? (1974, pp. 768-769).

Es interesante notar que Borges propone que el lugar del sueño opuesto a lo real es inconveniente, aunque se reafirme en el sentido común cotidiano. Al citar a Berkeley, parece justificar que el sueño no existe “salvo como una percepción en la mente divina”. Esto es continuo en sus narraciones: utilizar lo adversativo para reafirmar algo que no se presenta como opuesto. Con esto quiere decir que no podemos diferenciar radicalmente lo presentado en los sueños (cuestiones de la noche) con las “percepciones” (cuestiones de la vigilia), aunque aparezcan presentadas en dos reinos separados. Antes, había señalado que Chuang Tzu producía una imagen subjetiva, es decir, como hecha por sus sensaciones y percepciones, aunque entregada por la memoria que tiene un halo de exterioridad y objetivismo. En definitiva, hay desplazamiento continuo hacia un borde de sospecha sobre los grandes garantes del pensamiento racionalista de corte cartesiano: aunque hay subjetividad y confiamos en la singularidad íntima que ella nos proporciona reafirmando nuestra personalidad, ésta proviene de una memoria que parece estar en otro lugar y a resguardo de contaminaciones.

En “El otro”, relato que encontramos en *El libro de arena* [1975], vemos como Borges, además de recurrir al argumento del sueño, imita casi en su totalidad la estructura estilística que había logrado en “Nueva refutación del tiempo”, ya que existen en éste iguales preocupaciones, como la pregunta por la veracidad de “sí mismo”, la “coincidencia” y la “repetición”:

— Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño, como hemos aceptado el universo y haber sido engendrados y mirar con los ojos y respirar.

— ¿Y si el sueño durara? —dijo con ansiedad. Para tranquilizarlo y tranquilizarme, fingí un aplomo que ciertamente no sentía. Le dije:  
— Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasado ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera? ( 1989, p.12).

Es en este cuento en donde encontramos la noción de sueño ampliada ahora con la variante de que Borges personaje se encuentra en dos tiempos. Esto nos parece que complejiza aún más la relación con el tiempo, pues éste puede ser solamente una ensoñación. También, se aprecia cierto pesimismo en la aceptación de tal realidad, la cual es presentada como una “obligación”, ya que no queda más que “aceptar el sueño” para “tranquilizarlo” y “tranquilizarme”. Creemos que de todas maneras ambos Borges no son lo mismo: el Borges joven se enfrenta al Borges viejo como si fuese una divinidad que le ofrece nada menos que la revelación de su porvenir. En esto apreciamos nuevamente aquella noción estética que propuso y trabajó muchas veces, esa que indica contar la misma historia con leves variaciones.

La unión entre la preocupación por el tiempo y su relación con el sueño podemos encontrarla en este fragmento del ensayo “La pesadilla”, que apareció publicado en *Siete Noches* [1980] bajo la edición de Roy Bartholomew.

Dunne es un escritor inglés de este siglo. No conozco título más interesante que el de su libro, *Un experimento con el tiempo*. En él imagina que cada uno de nosotros posee una suerte de modesta eternidad personal: a esa modesta eternidad la poseemos cada noche. Esta noche dormiremos, esta noche soñaremos que es miércoles. Y soñaremos con el miércoles y con el día siguiente, con el jueves, quizá con el viernes, quizá con el martes... A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano. (1989, p.222).

En el plano de la propia historia personal que Borges ha construido en relación con la pregunta por el tiempo, resulta importante resaltar que ésta aparece ya desde sus obras primeras, tanto poéticas como ensayísticas y narrativas. Escribe el argentino:

Esa refutación está de algún modo en todos mis libros: la prefiguran los poemas *Inscripción en cualquier sepulcro* y *El truco*, de mi *Fervor de Buenos Aires* (1923); la declaran cierta página de *Evaristo Carriego* (1930) y el relato *Sentirse en muerte*, que más adelante transcribo. Ninguno de los textos que he enumerado me satisface, ni siquiera el penúltimo de la serie, menos demostrativo y razonado que adivinatorio y patético. A todos ellos procuraré fundamentarlos con este escrito (1974, p.759).

### El tiempo, la muerte y su postergación

En *Lenguaje y literatura* (1996[1988]) Michel Foucault nos muestra la pregunta por lo que se ha denominado la “ontología de la literatura”. Pregunta que podemos encontrarla siempre en un diálogo en aporía. Este diálogo deviene de la pregunta por el lenguaje y sus fines, pregunta que en Foucault nunca es respondida como una finalidad, como una certeza o veracidad; pregunta con una respuesta a tientos, esquiva, débil, pues, para Foucault, en la literatura encontraremos a la vez dos propósitos en pugna: escribir la literatura es para concretar una falta, una carencia, una incomplitud, tanto como (y a la vez) el desarrollo de una riqueza.

Esta pregunta responde a un encubrimiento aparente de lo mismo. El lenguaje tiene un fin extraño que busca “alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites” (Foucault, p.144). El lenguaje en la literatura es irreductible a cualquier pretensión de finalidad totalizante. Foucault, entonces, desarrolla cierto énfasis en preguntas relativas al tiempo del lenguaje y su relación con la muerte, antes que recurrir nuevamente a nociones clásicas de significado como las devenidas de la comprensión fija del signo lingüístico sausseriano.

De alguna manera, afirma Foucault el lenguaje literario “detiene”, “posterga”, el encuentro con la muerte: escribir para no morir. Ese será uno de los “fines” de la literatura, escapar de los designios fatales que los dioses han determinado para los mortales. Los hombres hablan y escriben porque son mortales. Así, podemos leer que en el relato “El inmortal”, Borges nos dice en la voz de Marco Flaminio Rufo que “no me maravillé que (los inmortales) no hablaran” (2014. p. 234). Foucault replica diciendo: “Los dioses envían las desdichas a los mortales; pero los mortales las cuentan para que las desdichas nunca lleguen a su fin” (1996, p.144).

El lenguaje se ha volcado hacia el infinito mediante la traición a lo divino, que es el simulacro de los hombres, su espectro fantasmal. Blanchot propone que Ulises, el *Odisea*, (no) logra escuchar las sirenas. En el relato, que está urdido de infinito, la presencia está siempre en un por venir, es “la apertura de ese movimiento infinito que es el encuentro mismo” (Blanchot, 2005 [1958]). Foucault no habla entonces de leyes del relato sino de su potencia imaginaria que se encuentra siempre en relación con el “accidente esencial” del lenguaje que es la muerte. Occidente, para desplazar este encuentro con la muerte, se sitúa en el espacio de la virtualidad de la “autorepresentación y del redoblamiento”. La escritura (doble de un doble, un infinito posible e imposible) se muestra como un murmullo animado, un murmullo anónimo, la liberación del “chorrear de un murmullo”.

Foucault reconocerá, sin embargo, que este hablar contra la muerte corresponde a una edad de los relatos, a un momento que podríamos llamar también de la historia del habla puesta en el redoblamiento contra la muerte que es la escritura literaria. Primeramente, los dioses homéricos exigen hablar de los héroes o hablar heroicamente y

así constituir algo como la obra que es exorcizar la muerte y prometerse “una inmortalidad”. De algún modo en la obra el lenguaje se protegía de la muerte, era su reserva: “ella situaba el infinito fuera de sí misma -infinito majestuoso y real del cual se convertía en espejo virtual, circular, rematado en una bella forma cerrada” (p.148). En estos tiempos (la modernidad con la aparición de Sade, dice Foucault), el habla de la literatura devino una forma de “modular su inutilidad en ese murmullo sin término que se llama literatura” (p.149). De esta manera, *El Quijote* sería el caso que más conocemos de la inutilidad y mala fama que rodea a la literatura. Alonso Quijano se vuelve loco, se le seca el cerebro porque su fuente refiere al ocio de lo infamemente inútil: leer es la pérdida del tiempo, un inútil juego contra la muerte.

Foucault se refiere a Borges nuevamente para referirse a ese espaciamento que abre la literatura como postergación de la muerte en el relato “El milagro secreto”. Hladik es un hombre afortunado, al que Dios le da el privilegio de la postergación de la muerte para que concrete su obra. En la película de Bergman “El séptimo sello”, Anthonius Block posterga su muerte desafiando a La Muerte (ahora personificada) a jugar una partida de ajedrez. La Muerte acepta el juego singular con Block para repetirse a sí misma, pues Block sabe que La Muerte juega ajedrez porque lo ha oído en cantares, lo ha visto en pinturas. Hladik también sueña “con un largo ajedrez” (2014, p.200). Antes de su muerte prefijada en un patíbulo por los alemanes, Hladik imagina cientos de muertes. Realiza así su propia literatura de los días, su devenir escritor contra la muerte; lo hace “para que no sucedieran” los hechos que lo acercaran al día diecinueve de su final. Borges señala además que Hladik escritor está escribiendo, por supuesto, una obra que está inconclusa, una obra literaria que siempre está por venir. Escribe (apropiadamente al relato) una *Vindicación de la Eternidad*.

Sin embargo, se acerca el fin. Hadlik debe morir y sangrar como un mortal, aunque su obra, de signos indescifrables, no puede ser leída. No finaliza, no tiene muerte, pues si pudiese leerse estaríamos frente al fin que Borges no quiere, que es precisamente el fin imposible de la obra literaria, esa obra hecha de palabras sin dirección, escrita consignos que indican sin dejar huella: dedo cuya uña es arrancada: pura indicación. Lo mismo podemos observar en el cuento "La escritura del dios". Tzinicán cree figurar el lenguaje espléndido del nombre de dios en las líneas del jaguar, pero el mago se niega a pronunciar esa "desdicha innúmera, donación ruidosa de los dioses" (Foucault, 1996, p.144), para no dar fin así al lenguaje de los hombres y para redoblar en un nuevo punto hasta el infinito; como diría Foucault, un infinito que siempre puede alejarse otro tanto de sí mismo.



### **Borges y la jerga menor. Lectura a partir de Deleuze**

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su obra *Kafka, por una literatura menor* (1978), enuncian tres características conceptuales que harían distinguibles a estas literaturas llamadas "menores" (o, mejor aún, sus condiciones revolucionarias), de las denominadas literaturas "mayores". Dicen Deleuze y Guattari:

las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que "menor" no califica ya a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada "mayor" (o establecida), [...] "escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto. (p.31).

Así, podemos considerar ciertos rasgos de la escritura borgeana como propios de lo que Deleuze define como una literatura menor. En primer lugar, es muy importante indicar que Borges se ve enfrentado, en el principio de su vida como escritor a definirse o no en

los términos que el campo literario argentino denominaba como la literatura adecuada o apropiada, la literatura del canon. Este canon literario, advierte Ricardo Piglia, estaba fuertemente representado durante el siglo XIX por la figura de Leopoldo Lugones, quien era el referente de la llamada "literatura nacional" y de las ideas estéticas del modernismo. Esto respecto de la estética dominante en poesía. En la narrativa, señala Piglia:

La novela se abre paso en la Argentina fuera de los géneros consagrados, ajena a las tradiciones clásicas de la novela europea del siglo XIX. Y esto fundamentalmente porque la escritura de ficción aparece como antagónica con un uso político de la literatura. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas, responsabilidades, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción aparece asociada al ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, el azar, lo que no se puede enseñar, en última instancia se asocia con la política seductora y pasional de la barbarie. Existe un desprestigio de la ficción frente a la utilidad de la palabra verdadera (2014, p.69).

De este modo la obra *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* se transforma en un libro de ficción que sigue las manías de un "libro verdadero", o bien, de un libro histórico con afanes moralizantes y didácticos. Es en este desplazamiento que se configura la posibilidad de un nuevo libro: un libro aparente, un libro simulado, que resuena magnífico por su estructura y sus artilugios de validaciones como las citas afrancesadas. Sin embargo, Borges será quien debe de manera más radical la apariencia "falsa" de este libro canónico y nacional, ya que, como sabemos con Piglia, en *Facundo* radicaría un error monstruoso, indigno, fuera de estatus y propio de un tercer-mundismo. Aquí "tercer-mundismo" hemos de entenderlo no como "otro posible", como lo plantearía Deleuze, sino en su acepción más recurrente en el clima latinoamericano: como territorio de carencia o incompletion de los valores propios de cierto idealismo modernista de estirpe europeísta. *Facundo* intenta ser un texto que valide el racionalismo eurocéntrico.

Sarmiento cita al comienzo de su libro a un desconocido erudito francés llamado Fourto<sup>28</sup>, pero esta cita escrita en su idioma original resulta ser un garrafal error, pues no pertenece al autor citado. La cita está equivocada. Lo adecuado, lo propio de una literatura nacional (o literatura "mayor" en términos deleuzianos) sería no admitir errores, cumplir su función veraz, dirigirse al estatus más alto de lo social (de ahí el origen francés) y no equivocarse el camino ya desde el primer epígrafe. En tal sentido, Borges habría hecho de tal error todo el origen de una nueva corriente estética, inspirada en lo falso, "en la cadena de citas fraguadas". Así Borges (y nosotros siguiendo la propuesta de Deleuze-Guattari) encuentra "su propio punto de subdesarrollo", en el que la erudición resulta equivocada y el relato deviene fracaso. *Facundo* aspira a ser una obra que muestre y estructure cierto carácter nacional de lo argentino. Sin embargo, como hemos leído, hay garrafales errores. Motivado por estos deslices, Borges escribirá su relato "Pierre Menard, autor del Quijote", donde un simbolista francés secundario intenta escribir un Quijote "idéntico" al compuesto por Cervantes.

En la línea denominada por Piglia como corriente paterna, aquella proveniente de la biblioteca, encontramos al llamado Borges no-empírico, no realista. Piglia nos describe a un Borges que inventó una literatura fantástica distinta a la europea, que tenía como temática en ese entonces a vampiros, fantasmas y engendros; una literatura *entre* el fin de la religión y el nacimiento del psicoanálisis, un tercer mundo, en términos deleuzeanos. Borges da vida a una literatura fantástica singular cuyos elementos fundamentales se refieren a deconstruir los límites de sí mismo. Es un tipo de relato conceptual que nos dice

---

<sup>28</sup> Luego se dirá que Groussac afirma que la cita es de Volney. Mario Rodríguez Fernández indica que en realidad la cita es de Diderot.

cómo debería ser un relato, pero que no necesariamente es escrito. Para Piglia esta forma de literatura tiene su influencia, también, en Macedonio Fernández (*Museo de la novela de la eterna*) que actuó como el Homero experimental de Borges. Aquí podemos considerar como paradigma el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard”, autor del Quijote”. Esta línea se caracteriza por la alternancia de las nociones de verdad y falsedad, es decir, ficción a la manera borgeana y que presenta una literatura por venir, en cuanto se muestra como un laberinto a ser (o intentar ser) descifrado.

Seguimos a Deleuze y Guattari, quienes señalan que “el lingüista Vidal Sephiha llama intensivo ‘a todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla’ señalando un movimiento de la lengua hacia sus extremos, hace aún más allá o más acá reversibles” (p.38). La literatura que propone Borges apunta a sus extremos más radicales, los que incluyen en el relato “Pierre Menard, autor del Quijote” la trasgresión del sentido inmediato del acto de escritura y el acto de lectura, debido a que en este mismo cuento es donde se presentan dos citas “idénticas” como si fuesen “distintas”. En definitiva, el desplazamiento se da porque muy profundamente nos damos cuenta de que no son iguales (ya el comentarista narrador del relato nos lo dice), por lo que Borges nos obliga a repensar en la idea de lectura, es decir, aquella idea primaria en la que todos los lectores son también los escritores de la obra. La obra de la literatura es “aparentemente” escrita por una singularidad (por el autor), que también quiere decir “autoridad”. Por esta autoridad indica cierta fuerza de ley, que condiciona la lectura a un estado en apariencia originario, pero totalmente irreal. En la figura del autor es en donde descansaría principalmente la garantía y la valoración del texto. Sin embargo, Borges, en su ironía traductiva, citando los idénticos, nos devela que también el lector y la infinita cadena de lectores “modifican” para siempre el texto. Es su forma de escapar de la

hegemonía del autor y “rebasarla”. Es su manera de hacer su revolución política, que amplifica la voz singular de un autor a la de todos los que han existido y que vendrán. Esta preocupación por el infinito, por la infinidad de lectores, podemos encontrarla también en la cita que Bioy recuerda al inicio del relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “los espejos y la cópula (y **nosotros podemos agregar, los libros**)<sup>29</sup> son abominables porque multiplican el número de los hombres”(2014, p.95) . Son abominables, también, porque son el testimonio de que no existe lectura originaria ni impenetrable, sino que, a pesar del sentido total a la cual aspiran las obras de la literatura mayor, existen cadenas infinitas del lecturas, troqueladas por los hombres, resignificadas a cada instante. Arturo Echavarría confiere este carácter al escepticismo propio de la época de Borges y a una subordinación borgeana de la metafísica a la estética. Borges ha indicado que los sistemas metafísicos son fatuos intentos por categorizar, readecuar y organizar falazmente una realidad que desborda la comprensión. Otro argumento para indicar el carácter revolucionario-político de la obra borgeana podemos indicarlo en su encadenamiento a la manera de cajas chinas<sup>30</sup>. Así, en el relato “El examen de la obra de Herbert Quain” Borges escribe que de uno de los libros de Quain, específicamente, “Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer “Las ruinas circulares”, que es una de las narraciones del libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*.” (2014, p. 140). También podemos apreciar esta desterritorialización de la noción de “veracidad” o “literalidad” en las fantasías encadenadas de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Uqbar es un artículo de una enciclopedia “pirata” (la *Anglo American* de Bioy). En el artículo, en la sección “Lengua y Literatura”,

---

<sup>29</sup> El destacado es nuestro.

<sup>30</sup> Para ampliar esta noción interpretativa de “cajas chinas” cfr. Echavarría, Arturo. (2006). Lengua y literatura de Borges. Madrid: Iberoamericana, pp.137-139.

se alude a Tlön como una región. En Uqbar la literatura es fantástica; ésta siempre refiere a dos regiones imaginarias, “las de Mlejnas y Tlön”, por lo que Tlön es una región imaginaria de un país imaginario (Uqbar). Luego Borges encuentra un tomo de *A enciclopedia of Tlön* escrita por Hebert Ashe, amigo de su padre, uno de los constructores de la enciclopedia (imaginaria) que quieren crear otra llamada “Orbis Tertius”. Orbis Tertius es un mundo descrito en el lenguaje de un planeta imaginario, que a su vez es una región de un país inexistente. Una literatura menor escapa de la cifra perfecta (como la que se espera de una enciclopedia, que también quiere decir “espejo”) a un lenguaje completamente imperfecto.

### **La errancia, “trocar lo finito en infinito”**

La lectura que Blanchot hace de la obra de Borges muestra lo aparente entre la temporalidad de lo finito y su indeterminación hacia lo infinito. De esto, surge una preocupación muy relevante sobre el diseño estilístico-escritural de Borges que, como proponemos en esta tesis, resulta una preocupación recurrente en su obra. Arturo Echavarría, dando respuesta a tal interés, propone, así lo hemos señalado, que existe una sobre determinación de la “estética” por sobre la “metafísica” en la obra borgeana, la cual también es advertida por Maurice Blanchot. Éste último es quien comenta de manera, quizá, más sugerente, la problemática a la que Borges se enfrentó cuando se acercó a la pregunta por el tiempo. Blanchot habla de “error del infinito”, ya que invierte la significación recurrente del infinito como posibilidad del libre albedrío trastocándolo a la forma del encierro, o del laberinto sin salida, figuras frecuentes en las preocupaciones borgeanas. Blanchot ve en esta inversión cierta “verdad” de la misma intención literaria que liga al “extravío”, a la errancia, en lo ilimitado. Escribe Blanchot:

Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura. No es para dar a entender que sólo tiene de ella un conocimiento apacible, sacado de las obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura está quizá fundamentalmente próxima a las paradojas y a los sofismas de lo que Hegel, para apartarlo, denomina el mal infinito.

La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. El mundo en el que vivimos y tal como lo vivimos está afortunadamente delimitado. Nos bastan unos cuantos pasos para salir de nuestra habitación, unos cuantos años para salir de nuestras vidas. Pero supongamos que, en este estrecho espacio, de repente oscuro, ciegos de pronto, nos extraviásemos. Supongamos que el desierto geográfico se convirtiese en el desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días lo que necesitamos para atravesarlo, sino dos generaciones, o toda la historia de la humanidad y quizá más. Para el hombre comedido y amante de la medida, la habitación, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, destinado al error de una andadura necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aunque él sepa que no lo es y en mayor medida porque lo sabe” (Blanchot, 2005, p. 122).

Veremos más adelante, como errancia y extravío no sólo configurarían un motivo espacial de la narrativa borgeana, sino que apuntarán también a una proyección sobre la pregunta por el tiempo y sus límites.



### **La conferencia sobre “El tiempo”**

“El Tiempo” en la obra ensayística de Borges es un texto que surgió de una conferencia leída en el Club Pueyrredón de Mar del Plata el 23 de junio de 1978. Así lo indica la edición escrita de ésta del año 1979, que apareció como compendio de charlas y presentaciones bajo el título de *Borges Oral*. Este texto, proponemos, refiere en profundidad, digamos teórica, a lo que Borges planteó en relación con el tiempo. Creemos que ya en la relación entre este texto y “Nueva refutación del tiempo” existe suficiente complejidad analítica sobre el tema, por lo que no resultaría excesivo trazar las líneas figurativas de un breve esbozo sobre la pregunta por el tiempo en la obra borgeana y que tal diálogo resulte lo suficientemente sugestivo para indicar claros de lectura en relación a

su obra narrativa. Proponemos un diálogo de ambos ensayos, en el entendido que Borges reniega de una teoría planteada como una textualidad que aspira a cierta veracidad final. Nosotros consideramos estos textos como referencias inciertas aunque cercanas. Esta cercanía es la que intentaremos mostrar, sin afán de totalidad. Posteriormente, relacionaremos lo propuesto en estos dos textos con algunos de sus cuentos más célebres sobre la pregunta por el tiempo.

“El tiempo” es un texto que utilizaremos como una especie de una teoría *blanda*, no entendida como texto de “base”, menos como explicación veraz de una estrategia aplicable a su narrativa. Este descompromiso aparente, sabemos, resulta el más apropiado en el clima de lectura que propone Borges, en cuanto nuestro autor, como hemos dicho, descrea profundamente de la metafísica de orden jerarquizante o de esmero excesivamente explicativo. Esto resulta comprobable en los listados falaces que encontramos recurrentemente en sus cuentos. Estas listas, por ejemplo, no continúan su serie, sino que son fracturadas incluyendo el todo por la parte, como sucede en “El idioma analítico de John Wilkins”.



Borges durante su presentación en el Club Pueyrredón en Mar del Plata  
Fuente: Google imágenes.

Esta conferencia comienza con una distinción entre el par de lectura denominado “espacio-tiempo”, nada de desconocido en textualidades como las de la matemáticas o la geometría, de las cuales Borges se manifestó siempre como ferviente lector. Para hablar sobre aquello Borges señaló que “Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían (tal vez) para planear decorosamente una historia del infinito” (1974, p.254).

En el inicio de su presentación, Borges propondrá que tal relación binaria “espacio-tiempo” es posible de separar. Es muy interesante notar, primeramente, que Borges da énfasis a la diferenciación o separación de tal recurrencia explicativa. Según Borges, el tiempo no es necesariamente el espacio y lo separa del pensamiento, en tanto que éste puede negar el espacio sin dejar de ser pensamiento, a diferencia del tiempo, que habitaría junto a él. Dice el argentino: “A Nietzsche le desagradaba que se hablara parejamente de Goethe

y de Schiller. Y podríamos decir que es igualmente irrespetuoso hablar del espacio y del tiempo, ya que podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, pero no del tiempo”. (1996, p. 198).

Borges, entonces, refiere a una estrecha relación entre el tiempo y el pensamiento, los cuales se dan en instantaneidad, pero también en sucesión, por su inevitable irreversibilidad. Para llevar a cabo una aclaración sobre la sucesión del tiempo, Borges hará una analogía con la espacialidad de la música, la que resulta no ser un suplemento que se acopla o se suma al mundo, sino que en tanto que ella misma tiene su espacio es ya entonces un mundo autónomo.

Los instrumentos se necesitan para la producción de la música. Si pensamos en tal o en cual partitura, podemos imaginarla sin instrumentos: sin pianos, sin violines, sin flautas, etcétera. Entonces, tendríamos un mundo tan complejo como el nuestro, hecho de conciencias individuales y de música. Como dijo Schopenhauer, la música no es algo que se agrega al mundo; la música ya es un mundo. En ese mundo, sin embargo, tendríamos siempre el tiempo. Porque el tiempo es la sucesión. Si yo me imagino a mí mismo, si cada uno de ustedes se imagina a sí mismo en una habitación oscura, desaparece el mundo visible, desaparece de su cuerpo. ¡Cuántas veces nos sentimos inconscientes de nuestro cuerpo...! Por ejemplo, yo ahora, sólo en este momento en que toco la mesa con la mano, tengo conciencia de la mano y de la mesa. Pero algo sucede. ¿Qué sucede? Pueden ser percepciones, pueden ser sensaciones o pueden ser simplemente memorias o imaginaciones. (1996,p.198).

### **El tiempo fluye a medianoche. Silencio del tiempo**

El tiempo entonces para Borges puede ser separado del espacio. Este último no es prescindible para el pensamiento, lo que intensifica la relación lenguaje- pensamiento y su estrecha vinculación con la temporalidad. Borges recurrirá, muchas veces, a la metáfora del río (que se reconoce como surgida de la explicación dada por Heráclito), para caracterizar la continuidad infinita del tiempo, que será llamada “eternidad”. La metáfora

de profusión se da en la oscuridad y quietud de una noche, en su silencio, en movimiento eterno. Los días son imagen de la distracción y de lo humano, que nunca tiene tiempo. De algún modo, lo humano, dado en el pensamiento mortal, es sordo, incluso cuando el agua es raudal: ruido que satura de silencio los elementos cotidianos:

Pero siempre ocurre algo. Y aquí recuerdo uno de los hermosos versos de Tennyson, uno de los primeros versos que escribió: *Time is flowing in the middle of the night* (El tiempo que fluye a medianoche). Es una idea muy poética esa de que todo el mundo duerme, pero mientras tanto el silencioso río del tiempo —esa metáfora es inevitable— está fluyendo en los campos, por los sótanos, en el espacio, está fluyendo entre los astros. (1996, p.198-199).

### **El tiempo, problema esencial. . El problema del “*tempus fugit*”**

Borges aborda “teóricamente” la pregunta por el tiempo, entendiéndola como un “problema” que además es “esencial”. En segundo lugar, se considera que tal problemática no es cualquiera, sino que se enuncia como “capital de la metafísica” y que, aún más, resulta del todo importante en cuanto se reconoce que hay una interrogante continua y sin solución aparente, lo que se transfigura en una riqueza y en fuente de vitalidad reflexiva. Sin embargo, como decíamos, se reduce la explicación sobre el tiempo a un particular ámbito de interés, donde se destaca que para que el tiempo fluya debe existir una dirección:

Es decir, el tiempo es un problema esencial. Quiero decir que no podemos prescindir del tiempo. Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y ése es el tiempo: la sucesión. Creo que Henri Bergson dijo que el tiempo era el problema capital de la metafísica. Si se hubiera resuelto ese problema, se habría resuelto todo. Felizmente, yo creo que no hay ningún peligro en que se resuelva; es decir, seguiremos siempre ansiosos. Siempre podremos decir, como san Agustín: ‘¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan, lo sé. Si me lo preguntan, lo ignoro’. No sé si al cabo de veinte o treinta siglos de meditación hemos avanzado mucho en el problema del tiempo. Yo diría que siempre sentimos esa antigua perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquel ejemplo al que vuelvo siempre: nadie baja dos veces al mismo río. ¿Por qué nadie baja dos veces al mismo río? En primer término, porque las aguas del río fluyen. En segundo término —esto es algo que ya nos toca metafísicamente, que nos da como un principio de horror

sagrado—, porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes. (1996, p.199).

El tiempo fluye dice Borges, es el río. Hay potencialidad en su fuerza y trayectoria. De algún modo, el tiempo tiene un origen o fuente vital, que le otorga movilidad. Sin embargo, no estamos frente a cualquier inestabilidad, sino frente a una de las más clásicas respecto del porvenir. Hay un río y el río fluye. Por ello, nuevamente decimos: hay una fuente, pero también hay dirección obligada. Tal trayectoria inevitable resulta de una especie de propiedad inherente del tiempo:

Todo eso nos es dado sucesivamente porque no podemos aguantar esa intolerable carga, esa intolerable descarga de todo el ser del universo. El tiempo vendría a ser un don de la eternidad. La eternidad nos permite vivir sucesivamente. Schopenhauer dijo que felizmente para nosotros nuestra vida está dividida en días y en noches, nuestra vida está interrumpida por el sueño. Nos levantamos por la mañana, pasamos nuestra jornada, luego dormimos. Si no hubiera sueño, sería intolerable vivir, no seríamos dueños del placer. La totalidad del ser es imposible para nosotros. Así nos dan todo, pero gradualmente. La transmigración responde a una idea parecida. Quizá seríamos a un tiempo, como creen los panteístas, todos los minerales, todas las plantas, todos los animales, todos los hombres. Pero felizmente no lo sabemos. Felizmente, creemos en individuos. Porque si no estaríamos abrumados, estaríamos aniquilados por esa plenitud. (1996, p. 200).

Las cosas inscritas en el tiempo se dan en obligación directiva y, la vez, en agitación que las hacen cambiantes e indefinidas. Vemos el correr del río, su cauce dirigido y silencioso en la profundidad total de la medianoche y, aún más, no nos vemos dos veces en el reflejo del río. La metáfora del río constituye al menos tres momentos importantes. 1. En cuanto hay río hay fuente de movilidad, 2. Tal río tiene una dirección imposible de evitar y 3. La fluctuación del río no permite reflejarse más que siempre en mutación. Por ello, hay continua fuga del tiempo, que se encarna en el vivir de los hombres y los pervierte de tiempo en fuga. El hombre es, de alguna manera, el mismo tiempo y su caminar

continuo, que nos hace otros a la vez que seguimos siendo los mismos. Esto último es explicado con el tópico latino del *tempus fugit*, como vemos aquí:

El problema del tiempo es ése. Es el problema de lo fugitivo: el tiempo pasa. Vuelvo a recordar aquel hermoso verso de Boileau: «El tiempo pasa en el momento en que algo ya está lejos de mí». Mi presente —o lo que era mi presente— ya es el pasado. Pero ese tiempo que pasa, no pasa enteramente. Por ejemplo, yo conversé con ustedes el viernes pasado. Podemos decir que somos otros, ya que nos han pasado muchas cosas a todos nosotros en el curso de una semana. Sin embargo, somos los mismos. Yo sé que estuve disertando aquí, que estuve tratando de razonar y de hablar aquí, y ustedes quizá recuerden haber estado conmigo la semana pasada. En todo caso, queda en la memoria. La memoria es individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria. (1996, p.199).

Como una forma de desdibujar la “sucesión” obligada del tiempo, Borges cita al metafísico Bradley (1693-1762), quien propone la identidad del río, aunque con variantes.

Dice de él Borges.

Pues bien; tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro. Hay dos teorías del tiempo. Una de ellas, que es la que corresponde, creo, a casi todos nosotros, ve el tiempo como un río. Un río fluye desde el principio, desde el inconcebible principio, y ha llegado a nosotros. Luego tenemos la otra, la del metafísico James Bradley, inglés. Bradley dice que ocurre lo contrario: que el tiempo fluye desde el porvenir hacia el presente. Que aquel momento en el cual el futuro se vuelve pasado, es el momento que llamamos presente. Podemos elegir entre ambas metáforas. Podemos situar el manantial del tiempo en el porvenir o en el pasado. Lo mismo da. Siempre estamos ante el río del tiempo. Ahora, ¿cómo resolver el problema de un origen del tiempo. (1996, p.202).

Para Borges, entonces, en el río de Heráclito y en el río de Bradley, aunque permuten en otro el “origen” de sus fuentes, hay un consenso respecto del presente. La metáfora de la afluencia persiste inalterable en sus aguas. Sin embargo, Borges no esconde la pregunta sobre el “origen” del tiempo.

De la obligación del tiempo como sucesión es que Deleuze llegará a Borges, preguntándose por el tiempo en *Kant y el tiempo* (2008). Deleuze señala que la filosofía de Kant plantea un tiempo que se “sale de sus goznes”(p.47), un tiempo sin quicio regulador

en el centro, presentando una síntesis de la pregunta por el tiempo en la por él llamada “tradición antigua” que podemos enunciar, al menos, así:

1. “el tiempo está fundamentalmente subordinado a algo que pasa en él”(p.48).
2. Que existe una “subordinación del tiempo al movimiento”(p.48), que, por ejemplo, regirá el movimiento circular de los planetas y,
3. Que este tiempo entendido en la antigüedad “puesto en un círculo hará uno con el tiempo subordinado al cambio, al movimiento y al curso del mundo”(p.48).

Deleuze llega, finalmente a Borges<sup>31</sup>, indicando que:

Todo (en la época de Kant y Newton) ocurre como si el tiempo se desplegara. Pero hay que tomar “se desplegara” en el sentido estricto, es decir, como si el tiempo se desenrollara, como si perdiese su forma cíclica. ¿Qué quiere decir eso? Que el tiempo deviene línea recta pura. Es exactamente como si tuvieran un resorte y lo soltaran. El tiempo deviene línea recta pura. Eso me recuerda a Borges: el verdadero laberinto es la línea recta. ( p. 49).

Deleuze, recuerda el devenir de una temporalidad entendida en la antigüedad como forma cíclica, que devendrá línea recta pura con la aparición de la modernidad, asociada a la reflexión filosófica de Kant y la científica de Newton. Deleuze agrega:

Decir que el tiempo deviene línea recta pura quiere decir que ya no delimita el mundo, sino que va a atravesarlo. En el primer caso, el tiempo cíclico es un tiempo que delimita y que opera lo que para los griegos ha sido siempre el acto supremo: la limitación. Cuando el tiempo deviene línea recta ya no delimita el mundo, lo atraviesa. Ya no es un límite en el sentido de limitación, es el límite en el sentido de que está al extremo, no deja de estar al extremo. Es el límite en el sentido de

<sup>31</sup> En el texto de entrevistas de María Esther Vásquez al escritor argentino, titulado *Borges, sus días y su tiempo* (1984), podemos encontrar la forma en que Borges señala que Kant entendió el tiempo y su relación con el infinito:

“- *Hablábamos el otro día de una individualidad muy peculiar de la mente hindú.*

-Sí, me acuerdo; la de concebir el tiempo infinito. Kant en “Crítica de la razón pura” enumera una serie de antinomias, de alternativas que resultan imposibles a la mente humana; por ejemplo, la idea de que el espacio tenga un límite o de que no lo tenga, la idea de un primer instante en el tiempo y un instante al que no le precedió ningún otro y de un último instante en que después no habrá tiempo.

- *Es decir que no habrá después.*

- Precisamente. Pues bien, dice Kant que tampoco la mente humana puede concebir un tiempo infinito, un tiempo sin principio ni fin. En cambio, los hindúes, a juzgar por el hinduismo y por el budismo, conciben, sin ninguna dificultad, un tiempo infinito.(p. 159)

pasaje al límite. La misma palabra “límite” cambia radicalmente de sentido. No es más la operación que limita algo, es por el contrario el término hacia el cual algo tiende. Es a la vez la tendencia y aquello hacia lo que se tiende. Eso es el tiempo. ( p.50).

La pregunta por la “sucesión” del tiempo, que también en la escritura de Borges podemos ligarla a la metáfora del río de Heráclito, corresponde a la que los físicos teóricos han denominado la “flecha del tiempo”, que refiere fundamentalmente a la percepción de un tiempo que tiene obligadamente un camino, en tanto que se dirige desde el pasado hacia el porvenir. Borges devela la pregunta más íntima de esta reflexión, la cual resulta por cuestionar su “origen” indeterminado. Al igual que muchos, Borges no da una respuesta a los principios que conducen el tiempo en tal dirección. Es así como podemos citar el texto *Desde la eternidad hasta hoy* (2015) de Sean Carroll, quien, en relación a la sucesión recurrente y obligatoria del tiempo y aplicada ésta a la noción de “universo”, afirma que:

Lo más misterioso del tiempo, es que tiene una dirección: el pasado es distinto del futuro, Esta es la flecha del tiempo (a diferencia de las direcciones espaciales, todas ellas prácticamente iguales, el universo posee innegablemente una orientación temporal preferida). (p. 14).

Dentro de las influencias literarias que pudieron haber afectado la fascinación de Borges por el tiempo podemos mencionar a uno de sus escritores de infancia, Rudyard Kipling, del cual Borges escribió en varias oportunidades<sup>32</sup>, y a quien declaró haber “leído y releído un centenar de veces”. (1996, p. 497). El mismo Borges pudo prologarlo, mientras editó una colección de literatura fantástica que se tituló “La biblioteca de Babel” y fue encargada por Franco María Ricci.<sup>33</sup> La relación con el tiempo está sobre todo en la lectura

<sup>32</sup> Mencionamos aquí los siguientes textos “Rudyard Kipling. Relatos” (En *Biblioteca personal*[1988]), “Kipling y su autobiografía”, “Rudyard Kipling: Craftsman, de Sir George Macmunn” (En *Textos cautivos* [1986]).

<sup>33</sup> Esta colección Siruela, que además tenía impecables ilustraciones, alcanzó los 33 títulos entre 1983 y 1987. Entre sus autores, todos seleccionados por Borges, encontramos a London, Meyrink, Bloy, Papini, Wilde, Villiers de L' Isle-Adam, Alarcón, Beckford, Wells, Pu Sung Ling, Machen, Stevenson Chesterton, Cazotte, Kafka,

de su autobiografía relatada *Something about me*, donde Kipling nos narra un sueño premonitorio con una celebración en la abadía de Westminster, a la que no tenía pensado ir y que, días después, le ocurrió de manera idéntica a como la había prefigurado en su sueño, incluso hasta en los detalles mínimos. En esta autobiografía Kipling se pregunta por qué le habría sido develado ese encuentro anticipatorio de su vida.

Así también podemos mencionar el nombre H.G. Wells<sup>34</sup> y su célebre *La máquina del tiempo*. Este autor de ciencia ficción presenta la historia de una maquinaria capaz de viajar por el tiempo y los avatares de su protagonista. Los viajes lo llevan a un futuro en donde puede observar una edad de oro del mundo. Luego, mucho más allá, observa un planeta moribundo hasta retornar a los días presentes. Borges prologó esta novela y de su obra afirmó: “fueron los primeros libros que yo leí; tal vez serán los últimos” (1996, p.464). El argentino destaca del inglés la fuerza del cambio epocal y el ímpetu puesto en la técnica y lo científico:

A la inversa de Beckford o de Poe, las narraciones que recoge este libro son pesadillas que deliberadamente rehúyen un estilo fantástico. Fueron soñadas en los últimos años del siglo XIX y en los iniciales del XX. Wells había observado que esa época, que es la nuestra, descreía de magias y talismanes, de la pompa retórica y de los énfasis. Ya entonces como ahora, la imaginación aceptaba lo prodigioso, siempre que su raíz fuera científica, no sobrenatural. (p.464).

---

Poe, Lugones, *Las mil y una noches*, James, Voltaire, Hinton, Hawthorne, Saki, una selección de cuentos rusos, otra de cuentos argentinos, Borges-Bioy Casares y el mismo Kipling.

<sup>34</sup> Sobre Wells, Borges también escribió las reseñas “The Holy Terror, de H.G. Wells”, “La última novela de H.G. Wells”, “The Brothers, de H.G. Wells”, “Brynhild, de H.G. Wells”, “The Croquet Player, de H.G. Wells”, “Things to come, de H.G. Wells” (todas compiladas en *Textos cautivos*[1986]).

En un extraordinario libro compilatorio de ciencia ficción y fantasía titulado *La barrera del tiempo* (1976), Andrew Tomas<sup>35</sup> dedica varias páginas a comentar la figura de Wells y su lugar en la pregunta fantástica por el tiempo. Del inglés dice:

---

<sup>35</sup> Este libro pertenece a una colección de Plaza & Janés llamada “Realismo fantástico”, la cual, por los años 70, compitió con otra colección, del mismo nombre, de la editorial Pomaire (Santiago de Chile, Buenos Aires, México, Madrid, Barcelona). Durante finales de los 60 y principio de los 70, años del Apolo XI, existió una efervescencia por el género fantástico. Sólo Plaza & Janés publicó 117 títulos de ensayo y novela, entre los que se cuentan autores como Jacques Bergier, Fernand Niel, Paul Pöesson, Alan y Sally Landsburg, Orenca Colomar, Andre Pochan, Michel Gall, Frank Edwards, Richard Henning, Gilbert Pillot, etc. Los títulos de Pomaire fueron 11 y encontramos a uno de los iconos del género de ciencia ficción como Arthur Clarke con *2001: Odisea en el espacio*. Entre estos prestigiosos nombres encontramos a dos chilenos: Miguel Arteche, quien publicó *El Cristo hueco* (1969), y a uno de los profesores de Literatura Española de la Universidad de Concepción, Alfredo Lefebvre, quien publicó *Los españoles van a otro mundo* (1968). Este estudio, de autores de renombre y de otros, excéntricos, se explica bajo el rótulo de “realismo fantástico” que Lefebvre indica no como el que escribió “un libro muy conocido” cuyos capítulos “no le sorprendieron en absoluto”. “Realismo fantástico”, quiere decir para él “el encuentro de algunos extremos del pensamiento: las imágenes de la realidad; la imaginación, por su cuenta, (que) era capaz de anticipar futuros avances de la ciencia” (p.6). De esto podemos encontrar algunos atisbos de la pre-historia de la ciencia-ficción, que en los tiempos de Verne llamábase “novela de anticipación” y que también, posteriormente, se denominó “cientificción”<sup>35</sup>. La investigación se realizó principalmente en la Biblioteca Nacional en Madrid, en libros de los Siglos de Oro español. Lefebvre, nos dice en la introducción de *Los españoles* que indagó en “selvas, jardines, inventarios, diálogos, claves, viajes, crónicas, antologías, descripciones, semblanzas, curiosas filosofías, sumarios de prodigios, magias naturales, lecciones solemnes, toda una serie de libros desconocidos, del XVI y del XVII, ricos en páginas fabulosas, luces imaginarias y hechos inauditos, historias verídicas tanto como fantásticas y alucinaciones plenas de verdad” (p.7).

En relación a los autores se señala que “hemos manejado aquellos autores de “historias prodigiosas”, como Luis Zapata, Pedro Mejía, Antonio de Torquemada, Hernando Castrillo, Antonio de Fuentelapeña, Juan Eusebio Nieremberg y otros más” (p.9).

Esta obra, que el mismo autor denominó como “engendro”, es una maravillosa fuente de citas y lecturas muy transversales al género y que ha sido apenas referenciada por los estudiosos del tema.<sup>35</sup> Sin duda, el libro de Lefebvre es también un agudo trabajo de lecturas muy interesantes, que develan vínculos anticipatorios del género:

Otra posibilidad es la construcción de máquinas voladoras capaces de contrarrestar la gravitación, tal como, desde hace años, lo ha concebido la literatura, desde un singular viaje a Marte, por vehículo anti-gravitacional, de Kurt Lasswitz, en su obra *Auf Zwei Planeten* (1897), muy anterior a Wells. (p.61)

En relación a platillos volantes Lefebvre aventura el nombre de Antonio Fuentelapeña, quien a vista de nuestro investigador realizó en 1676 una anticipada descripción de sus mecanismos “tal vez uno de los modelos más arcaicos que se han concebido”.<sup>35</sup>

Sobre “invisibilidad” Lefebvre refiere, por supuesto, al clásico de Wells *The invisible man* (1897) y a Julio Verne con *Le secret de Wilhem Storitz* (1910), aunque, de todas maneras, aportará con el nombre de Andrés Dávila Heredia y su libro de 1678<sup>35</sup> en donde se afirma “que hay animales invisibles, y que por la mayor parte lo sean los que se llaman duendes, trasgos o fantasmas, ésta no es cuestión única” (p.90).

En cuanto a los problemas de la psique, Lefebvre dedica un capítulo completo a los “excesos de imaginación”, a las “neurosis, parapsicologías y varias”, las “bestias y hombres metapsíquicos” y, también, a los “negros psiquismos”. Aquí ya hay análisis profundos de antiguas etiquetas-patologías mentales, “delirios”, que “tal vez, muchos de ellos se encuentran muy clasificados en los tratados de psicología y en los gabinetes de los psiquiatras, pero en los viejos libros españoles tienen un sabor nuevo, por la bella ignorancia de la ciencia de esos días, y la imagen cuadrada del hombre en las cabezas cerradas de todos los tiempos y lugares” (p.101),

<< Creo que se acerca el tiempo en que será posible proponer una exploración sistemática del pasado>>, escribió H.G. Wells en *La máquina del tiempo*.

Si todos los relatos concernientes a las visiones precognitivas del futuro del globo estuvieran recogidos en el mundo entero, se podría dibujar un imagen del futuro.

H.G.Wells creía que el hombre puede acelerar el movimiento de la dimensión Tiempo. La tradición de todos los pueblos ha registrado las vidas y las acciones de videntes que eran capaces de predecir el futuro. Pero encontrar casos de dones auténticos de profecía es tan difícil como descubrir un diamante en un montón de guijarros. Naturalmente, una prueba no debe ser tan endeble como para que pueda ser tomada por una coincidencia. Sólo cuando no es posible ninguna otra explicación podemos afirmar que el vidente ha quebrado en realidad el muro del Tiempo.

Wells escribía que estamos llevados a sobrestimar la certeza del pasado y a subestimar la del futuro. No pensaba, por ello, que el futuro fuese una fuente perpetua de trastornadoras sorpresas.(pp. 101-102)<sup>36</sup>.

En este sentido, podemos indicar que Borges recurrió a la lectura y la reflexión de géneros literarios “laterales” como la ciencia ficción sin prejuicio alguno de categorías estéticas. Probablemente, esto le atrajo por la particular pregunta por la técnica científica, que como hemos dado cuenta antes, significó para él un rica fuente de referencias. Borges es un lector que bordea este género y que lo modifica de una manera que se acerca a su propia línea fantástica. Esto , siguiendo a Piglia, es propio del argentino quien desarrolló

---

como los que presenta Luis Zapata en su *Miscelánea*, que podrían tener equivalentes en categorizaciones muy contemporáneas. Así, Zapata cuenta como “manía” la del exceso de limpieza, “limpiomanía” como la de: “un caballero muy asqueroso y muy principal, no bebía vino, porque se pisaba; siempre bebía en vaso nuevo el agua. Las sillas que daba a algunos en sus aposentos, después de idos hacía lavarlas; soplar la ceniza de los huevos era matarle; oír escupir a una parte, darle un arcabuzazo. La moneda que entraba en su poder se lavaba en tres aguas; el vaso en que había de beber se le había de traer alto en la región del aire, donde no llegasen los nublados del aliento del paje”. (p.104). Parte de esta investigación sobre el “Realismo fantástico” y Alfredo Lefebvre la presentamos en el “Primer encuentro de literatura fantástico y ciencia ficción”, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Chile y Letras de Chile (13 al 15 de nov. de 2017).

<sup>36</sup> Si bien ya no asistimos fervientemente a los designios de los videntes y profetas como en tiempos pasados, su rol ha sido ocupado por los prospectivistas. Uno de los nombres más prestigiosos actuales es el del inventor y creador de “Singularity University”, Ray Kurzweil. Sus obras, casi todas *best sellers* son reflejo de un dominio estadístico matemático sin referencia en la actualidad. Dentro de los títulos más famosos de Kurzweil encontramos *La era de las máquinas inteligentes* (1990), *La era de las máquinas espirituales* (1999) y *La singularidad está cerca* (2005).

una propia manera de fantasía, muy distinto a la literatura de vampiros o engendros  
humanoides- máquina, entre el fin del romanticismo y la consolidación de la modernidad.



### **Capítulo III**



## La memoria

Como decíamos entonces, y siguiendo lo propuesto por Arturo Echavarría (2006), Borges, en las reflexiones sobre la “sucesión” del tiempo, propone cierta estética, quizá entendida no como un lugar de reserva de una esencia, sino como instancia de desplazamiento continuo de una referencialidad dominante, que se manifiesta como alternativa al pensamiento ordenado que se da en la metafísica. La “sucesión” del tiempo resulta tan indeterminable, que por ello hay designación del tiempo como eternidad. Tal eternidad se da en una cadena interminable de citas y autores. Para Borges, el tiempo es el fondo que mina continuamente la forma de la autoría, entendida esta como “autoridad”, firma definitiva de un rostro sin lunas, que espejea una luz que es la de todos los días. Así, es mostrado por ejemplo en el relato “Pierre Menard, autor de El Quijote”:

¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. (2014, p.118)

Vemos, de esta manera, que Borges, además de proponer una reflexividad acerca de la temporalidad, despliega una especulación sobre la noción de “autoría”, lo cual no se explica por una firma singular, sino precisamente por el devenir del tiempo en sucesión. Resulta también importante indicar que para Borges, junto con la relación tiempo/sucesión/instantaneidad, aparece como muy relevante la indicación directa a la memoria. La memoria se muestra como dispositivo del recuerdo, que evoca en el presente lo ya sucedido. La memoria resulta como un ardid de reserva del tiempo, en tanto que organización que se da en una virtualidad del lenguaje, que es precisamente el fulgar del tiempo.

Según Borges, la memoria moviliza uno de sus relatos más reconocidos: “Funes, el memorioso”. Intentemos, entonces, relacionar la reflexión metafísica que realiza acerca del concepto de memoria como artefactualidad del tiempo en el lenguaje y cómo esta se da en el plano de su estética literaria.

Primero que todo, es necesario indicar que Borges manifestó cierto grado de distancia respecto de la percepción de la memoria que algunas tendencias dominantes de principios del siglo XX, como el psicoanálisis, elevaron a un grado sublime de tecnificación. Borges ironizó sobre el carácter científico del psicoanálisis; indicando: “¿cómo se puede basar una ciencia en lo que recuerda o deja de recordar la persona?... El psicoanálisis es una ciencia basada en la vida de la gente. [...]. Yo no conozco a ninguna persona que se haya curado por el psicoanálisis” (Mateo, 1997, p. 61). Así, podría leerse el relato “Funes, el memorioso” como una crítica al psicoanálisis, bajo la sospecha de Borges del contenido veraz del recuerdo de los sueños. El relato comienza con esta incertidumbre: “Lo recuerdo, yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado”, para luego afirmar “lo recuerdo, creo”. Es decir, “creo” que lo recuerdo, por lo que Borges traslada el recuerdo al lugar de una mera creencia. De ahí que no pueda confiar en el tono científico del psicoanálisis, que para Borges se iguala con una bana afirmación o dogmático credo. Singular resulta también ( y esto es propio de lo que ya de Man afirmaba de Borges, es decir, que sus relatos narran historias que refieren al estilo en el que están escritas ) que el narrador de “Funes...” , precisamente lleve a cabo una empresa de la memoria y del recuerdo; aquella que consiste en redactar una especie de biografía de Funes. Tal empresa es mostrada como incierta, en cuanto es afán incompleto del recuerdo, pero también del olvido. El narrador dice “ Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él” (2014, p.167), lo cual refiere a construir un plan sobre la

memoria. Como sabremos más adelante, Funes todo lo recuerda, sin olvido. Sus posteriores biógrafos, interpelados por el narrador, recuerdan pero también olvidan, de ahí lo imposible de lo biográfico, que Borges una vez más tratará de igualar con un proyecto colectivo. Esto quiere decir que Borges, cada vez que se enfrenta a un ideario de un afán total, propone un trabajo que vincule a muchos hombres. Así, la enciclopedia de Tlön deberá construirse con algunas generaciones de escritores. Así, la magna biografía de un hombre como Funes, que es todo memoria, deberá trazarse con el feliz proyecto de quienes lo conocieron. Por un lado, existe un universo invariable de sucesos; por otro, siempre es posible escribir algo, comenzar por una parte. Este es el dilema del hombre “desértico” que Blanchot utilizó para referirse a Borges (Blanchot, 2005, p. 122).

El investigador Jorge Martín (2005) afirma que Borges se influenció de Henry Bergson para elucubrar la trama de “Funes, el memorioso”. Martín refiere a que la cuestión sobre la memoria en Borges ha sido vinculada a Nietzsche por Kraimer (2000). Este último postula que Borges construyó este relato bajo la influencia del filósofo alemán, precisamente amparado en el concepto de devenir, presente en *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*. En esta obra Nietzsche afirma: “[Imaginemos] a un hombre que estuviera absolutamente desprovisto de la facultad de olvidar y que estuviera condenado a ver en todas las cosas el devenir” (p.189).<sup>37</sup> Martín, por otra parte, afirma que el libro más indicado para hablar de la influencia sobre Borges en este relato es *Matière et Mémoire* de Bergson de 1896. Señala Martín sobre la influencia de Bergson en Borges que:

---

<sup>37</sup> Citado por Kreimer, R.: “Nietzsche, autor de “Funes el memorioso”. Crítica al saber residual de la modernidad”. En W. Rowe ; A. Canaparo y A. Louis. (Eds.), (2000). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre Pensamiento y Literatura*. Buenos Aires: Paidós.

En su segunda gran obra, *Materia y memoria*, el filósofo [Bergson] muestra cómo nuestra concepción de la memoria (y de la unión del alma y del cuerpo) está falseada por nuestros hábitos espacializantes. Borges hace una evidente alusión a este texto -y en particular a la memoria inmediata, diferente de la pura y hábito (*Works*, 43)- en su escrito titulado “Alicia Jurado”: “Debemos pensar que todo artista, ese artista puede ser escritor, puede ser músico, bueno, ese individuo, esa persona, sueña, imagina, combina recuerdos, usa el olvido como instrumento también, ya que la memoria elige, según dijo Bergson, y luego hace su obra y su obra puede expresarse por misteriosos medios”.<sup>38</sup>

Proponemos ahora la influencia de Macedonio Fernández en los asuntos de la memoria en Borges.

### **“Nuestra eternidad, un mínimo soñar al presente certísimo”. Borges y Macedonio**

La motivación por la memoria aparece muy brevemente también en *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, quien fue amigo y una figura muy influyente para Borges y que él mismo declaró haber “imitado hasta el plagio”. Como es sabido la novela de Macedonio influyó fuertemente toda una línea de la novela argentina del siglo XX, en cuanto, principalmente, se trata de una novela “conceptual” que sugiere muchos planes para literaturas imposibles de ejecutar. Fernández propone en ella muchas formas de textos que, luego, autores como Cortázar o el mismo Borges desplegaron en sus proyectos escriturales. Cortázar de Macedonio tomó la noción de “lector salteado”, que aparece en el famoso “Tablero de dirección” de la novela *Rayuela*. Borges realiza intertextualidades con él en muchas partes de su obra. Por ejemplo, podemos citar la especulación que hace al inicio de su relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en donde junto a Bioy divaga sobre la arquitectura de un cuento inadmisibile:

---

<sup>38</sup> Martín, Jorge. *Borges, lector de Bergson*. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/jorgemartin.pdf>

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal. (2014, p. 95).

Podemos decir que Fernández introdujo al pasar una breve notación sobre la memoria, que pudo, quizás, influir en el proyecto que Borges ejecutó en la escritura de “Funes, el memorioso”. En su *Museo...* dice Macedonio:

“-Mnemonia: sólo tiene memoria, carece de ser actual y vida. Pero posee la memoria perfecta: no hay hecho, por instantáneo, por insignificante, que no lo tenga presente, que no pueda revivirlo. (1996, p. 227).

En relación con el tiempo afirma también Macedonio:

Todo cuanto es y cuanto hay es un sentir y es lo que cada uno de nosotros ha sido siempre y continuadamente ¿De dónde puede un sentir, una sensibilidad tomar noción alguna de lo que pueda ser un no sentir, un tiempo sin sucesos, pues sólo hay, sólo existe lo que es suceso, nuestro estado en nuestra sensibilidad? Nuestra eternidad, un mínimo soñar al presente certísimo. (1996, p.24).

Podemos especular que Borges podría haber tomado algunos de los tópicos reflexivos en relación al tiempo que luego se figuraron en el cuento. Por ejemplo, y cómo señalábamos antes, en Borges se da una fuerte ligazón entre sensibilidad y tiempo, como antes mostrábamos, separando el tiempo del espacio. Para Borges, tal separación se da por su relación con lo sensible, al igual como lo muestra la cita de Macedonio Fernández, en cuanto la sensibilidad es posible de abandonar en el espacio, no así en el tiempo.

Esta relación ha sido comentada, por ejemplo, por la investigadora Alicia Borinsky<sup>39</sup>, quien alude al trabajo especulativo que Borges, en su influencia macedoniana, realiza respecto de las relaciones autor y lector:

Macedonio veía su novela como la disolución de la diferencia entre autor y lector para alcanzar un estado de vacío privilegiado; las ausencias fundamentales serían

---

<sup>39</sup> Borinsky, Alicia. (2002). “Borges en nuestra biblioteca”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre, pp. 723-727.

la historia (que él radicalmente llamaba tiempo) y sus complementos causales y espaciales. Los libros de Macedonio sin excepción eran, todos, libros de arena. Sin principio, sin final, sin hilación, con páginas intercambiables que sólo en un instante dictatorial y probablemente humorístico, (ver “Al lector salteado”) sugirió férreamente organizado. Pero si Macedonio veía al Museo ... como una estructura que en la totalidad de sus efectos y en el análisis de cada una de sus partes debía dar el resultado de vacío, Borges se propone la creación de una imagen que explicita esa condición de infinitud en un juego sutil dentro de un discurso que parece contradecirlo. La imagen de un libro de arena surge dentro de un relato perfectamente lineal. Un vendedor, un intercambio de libros, un escenario y el descubrimiento, por cierto sobrecogedor, de la infinitud del libro. (p.723).

### Memoria: Nemosyne y Leteo

De la relación entre “memoria” y “olvido” Jacques Derrida en *Memorias para Paul de Man* (2008) nos dice que existe una doble ley dada por la presencia y el actuar en par de las divinidades griegas Mnemosyne y Leteo:

fuelle de la memoria, fuente del olvido. Cuentan, y he aquí el enigma, que quienes consultaban el oráculo de Trofonio en Beocia encontraban allí dos manantiales y se suponía que debían de beber de ambos, del manantial de la memoria y del manantial del olvido. ( p.62).

Borges también antes había afirmado que “Esa memoria está hecha, en buena parte, de olvido”, es decir, de una relación de preservación y destrucción. Tanto como se da el recuerdo, que forma en ello el nombrar del mundo, ocurre a su vez la negligencia de tal recuerdo en su abandono. Derrida, citando a de Man, intenta aclarar la materialidad de lo que es presencia del recuerdo, precisamente recordando al crítico belga quien señaló:

[la memoria] no está del todo desprovista de materialidad. Podemos aprender de memoria sólo cuando todo el significado se olvida<sup>40</sup> y las palabras se leen como si fueran una mera lista de nombres. “Es bien sabido”, dice Hegel, “que uno sabe un texto de memoria sólo cuando ya no asociamos ningún significado con las palabras; al recitar lo que uno sabe así de memoria uno por fuerza omite toda acentuación”. Estamos muy lejos, en esta sección de la *Enciclopedia* sobre la memoria, de los iconos mnemotécnicos descritos por Frances Yates en *El arte de la memoria* y mucho más cerca del consejo de san Agustín acerca de cómo recordar y salmodiar

<sup>40</sup> El destacado es nuestro.

la Escritura. La memoria, para Hegel, consiste en aprender de memoria *nombres* [subrayado de Paul de Man] o palabras consideradas como nombres... ( p. 64)

Un amplio estudio sobre la noción de *dèjà vu*, titulado *Pirámides del tiempo* (2010), realizado por Remo Bodei nos lleva , nuevamente, a Platón, específicamente a la reflexión sobre la memoria. Señala Bodei:

De acuerdo con él [con Platón] “todos nuestros aprendizajes (*mathesis*) no son, en realidad, sino reminiscencia”, todo conocimiento un reconocimiento (lo que explicaría por qué las ideas preceden a la experiencia y la experiencia –de la que por abstracción no se deduce ningún concepto- resulta, a su vez, sólo inteligible a través de la idea). La lógica platónica de investigación se basa, de forma aparentemente paradójica, en la reminiscencia (*anamnesis*), una actividad que parece exclusivamente dirigida hacia atrás, pero que, si por una parte presupone la capacidad del alma, con independencia del cuerpo, de recuperar sensaciones y experiencias pasadas –llegando hasta huellas registradas y depositadas en esa alma en forma atemporal-, por otra, es capaz de desarrollar y hacer avanzar el propio saber a partir de esas huellas. En todo caso, Platón sustituye la pitagórica reminiscencia de una serie de vidas anteriores por la *anamnesis* de una mítica contemplación de la verdad anterior al nacimiento de cada individuo, en el momento en que es llamado a elegir su propia *daimon*. ( p.21).

De algún modo, en el sentido en el que Platón habría afirmado que todo lo real sería constitutivo de un retorno, de una “reminiscencia”, podemos señalar entonces que Borges nos trasladaría, en su estética literaria, a un estadio “anterior” a la propuesta platónica del referir a la memoria, en cuanto Borges señala en “Pierre Menard”, por ejemplo, que habría continuidad eterna de los hombres en la escritura de este “simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (2014, p.118). Esta tesis de Borges, se complementa con la presentada también en su ensayo “Kafka y sus precursores” (*Otras inquisiciones*, 1956), donde postula que quien escribe una obra literaria es, de alguna manera, heredero de cierta tradición literaria de la cual no es posible desapegarse y, aún más, descendiente de una cultura todavía más arcaica, como lo es la misma escritura:

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (1974, pp.711-712).

Es importante indicar que Borges considera que la memoria no es un sitio, un lugar estático al cual se recurre para construir un presente que se evoca desde un pasado. La propuesta de Borges es irreverente en cuanto modifica el lugar exclusivo de la memoria asignado al pretérito. Por un lado, cada escritor es quien crea a sus precursores, por lo que Borges muestra que la relación de las influencias provenientes del pasado no tienen una determinación fuerte como las de la herencia. Borges propone otra modalidad de memoria, más generativa, más creativa, en cuanto son los escritores quienes pueden crear a sus antecesores. Incluso más profundamente Borges no sólo se refiere al pasado sino al futuro. La memoria, también, trasciende la voz singular de los hombres en el tiempo: Memoria de todos los hombres, memoria de los tiempos ocurridos y por venir.

## **Eternidad**

Como podemos dar cuenta, pareciera formularse en la obra ensayística de Borges una importante reflexión acerca de lo llamado “infinito” y “eternidad”. Estos conceptos se vinculan de manera estrecha con la pregunta por el tiempo que Borges realiza en distintos momentos de sus escritos y se da como una búsqueda continua sobre sus límites, sin mucho afán definitorio y, por sobre todo, como una presentación, más bien, de sus desplazamientos y de sus movimientos. De todas maneras, en “El Tiempo”, ensayo que hemos citado continuamente, Borges se aventura a elucubrar líneas que contengan luces resepecto de lo que el devenir de la temporalidad puede indicar.

La eternidad no es la suma de todos nuestros ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe.

Los teólogos suponen que la eternidad viene a ser un instante en el cual se juntan milagrosamente esos diversos tiempos.(1996, pp.199-200).

Lo señalado nos refiere, casi de inmediato, al ardid extraordinario que Borges ve en la casa de Carlos Argentino Daneri, en uno de sus cuentos más famosos: “El Aleph”. Como sabemos, el aleph de este cuento es un dispositivo fantástico e imposible, lo cual, nuevamente siguiendo a Echavarría, refiere a la motivación estética de Borges por imponerse sobre los fines metafísicos de lo denominado como real. Decimos esto porque, siguiendo la tradición macedoniana de la literatura, el aleph, círculo maravilloso que habita en un simple sótano, no es más que un “imposible” de los tiempos enunciado en el

“posible” del lenguaje sucesivo. Como dispositivo extraordinario, el aleph, sólo es posible en la enunciación de este relato de Borges; por ello, podemos decir que es estética especulativa, antes que referencia indicativa, lo cual era lo que Borges prefería como motivación para la escritura de sus cuentos. Escribe Borges en este relato:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? (...). 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. Algo, sin embargo, recogeré. (2014, pp.352-353).

Con ánimo de desesperación Borges vuelve a unificar lenguaje (“Alfabeto de símbolos”), tiempo (“un pasado”) y memoria (“temerosa [que] apenas abarca”). Ya como podemos dar cuenta, nuevamente encontramos la aporía de estos tres conceptos en conjunto, que figuran perfectos, definibles y sin inconvenientes cuando ya están en un tránsito singular, pero que colapsan como significantes estables cuando se asocian. Podemos decir que Borges, al enunciar y fascinarse por este constructo sin precedentes, el aleph, en el fondo y mediante los recursos de la literatura fantástica, lo que nos muestra es su fascinación por lo ilimitado de sus proposiciones, que por un lado resultan inadmisibles, aunque, para la literatura, sean del todo posibles. Aquí apreciamos lo que sugiere Piglia, quien afirma que Borges es un escritor conceptual, quien creó un tipo de relato no empírico o un tipo de narrativa que propuso una narrativa que no es ejecutable, sino que otros podrán (o no) ejecutar luego. En relación estricta con la problemática del tiempo, Borges muestra el aleph, arca esplendorosa, como dueña de todos los tiempos que fueron y que serán; sin embargo, debe recurrir no más que al lenguaje de los días para poder describirla: “Lo que



Manuscrito de “El Aleph”

Fuente: Google imágenes

Algunos comentaristas, como Julio Ortega (1999), ven en “El Aleph” una nueva manera de presentar la tesis extendida de anulación del sujeto en la eternidad del tiempo, tesis que podemos apreciar en relatos como “Pierre Menard, autor del Quijote” o “La escritura del dios”. Dice Ortega de “El Aleph”:

Esa mirada (la de Borges) registra en la tradición de la contemplación mística del Paraíso o del Apocalipsis, así como sus breves instancias promediadas por la fruición de uno u otro signo, por las “epifanías” fugaces. Tanto como el pensamiento metafísico sobre el tiempo confirma el instante inverso del sujeto. Cuando Derrida afirmó que decir “yo” es declarar “yo soy mortal”, repitió a Borges, quien en “El inmortal” y otros relatos había puesto al revés la reflexión metafísica sobre el sujeto al concebirlo como criatura temporal (Derrida 1973:54<sup>41</sup>). De modo que el espacio prolonga la sombra de la melancolía, impone el ritual fúnebre de la memoria, y confirma el extravío de un sujeto sin albergue en este mundo. El tiempo, por su lado, confirma la mortalidad del sujeto como la prueba de su encarnación, paradójica y nostálgica, ya que un tiempo trascendente no requeriría ni del tiempo ni del sujeto. ( 1999, p. 173).

Creemos, también, que Borges propone esta relación con el tiempo tanto como relación con la muerte como relación con la inmortalidad. Por ello Borges es un escritor humanista, en cuanto muestra que el tiempo es un límite con pulsión de muerte. Sin embargo, el tiempo es la pérdida del límite que viaja a un más allá (y menos allá) de los hombres, eternos mortales.

---

<sup>41</sup> El texto citado por Ortega es: Derrida, Jacques. (1973). *Speech and phenomena, and other essays on Husserl's theory of signs*. Evaston: Northwestern UP, en Ortega, Julio. (1999). “<<El Aleph>> y el lenguaje epifánico”. De Toro, A. y Regazzoni, S.(eds.) *El siglo de Borges*. Madrid: Iberoamericana.

## Borges y Paul de Man<sup>42</sup>

Paul de Man fue uno de los primeros críticos norteamericanos que reconoció a Borges en Estados Unidos. Así lo demuestra su artículo “Borges, a modern master<sup>43</sup>”, publicado en 1964 en *The New Yorker review of books*.

De Man ya en el título reconoce el prestigio del escritor argentino y advierte de una extraña lectura sobre él, quien había sido considerado por algunos críticos como autor “moralizante” en cuanto Borges sería un difundidor de arrabales, delincuentes y cuchilleros. De Man es quien primero en E.E.U.U. cuestionó esta apreciación apurada y, si bien reconoció que en sus textos hay infamia, esto no podría ser más que un motivo de fin de siglo o un último suspiro de la agonía romántica. Lo que de Man afirma con mayor compromiso es que los textos de Borges “Rather, they are the consistent expansion of a purely poetic consciousness to its furthest limits.”(1964).

---

<sup>42</sup> La historia de la ya muy referenciada lectura de Borges por Paul de Man es comentada por Emir Rodríguez Monegal (1987) de la siguiente manera: “Hacia 1964, de Man dedicó un extenso estudio a la obra de Borges que se publicó en *The New York Review of Books*, [...] No creo que necesite ser glosado en detalle. Bastará examinar los puntos centrales. De Man ve nitidamente que el mundo de Borges ‘es la representación no del mundo real sino de una proposición intelectual’; que el tema de sus cuentos es “la creación misma de un estilo’; que sus narraciones “tratan del estilo en que están escritas”.

Para de Man, Borges debe ser leído como un escritor que escribe literatura y no como un productor de otra cosa. Sus textos tratan de su propia producción (de Man habla de estilo), es decir, leer un cuento de Borges es leer algo más que una narración o relato. Un ejemplo que de Man ofrece pero que está implícito en su análisis sería el famoso cuento “La muerte y la brújula”. Puede ser leído(a) como relato policial; (b) como parodia del relato policial (Borges invierte paródicamente los cuentos de Poe); (c) como relato casi cosmológico del combate entre el detective y el criminal, ya que este, al ser derrotado, sugiere la posibilidad de otro encuentro a la luz del eterno retorno; etc., etc.

A partir de de Man se puede instaurar una crítica de Borges que corresponda realmente a los artificios retóricos de ese maestro moderno. Muchos años después de publicado el artículo, conversando con Paul de Man en Yale, le pregunté por qué no había escrito más sobre él y me dijo que no era por falta de interés sino porque estaba enteramente ocupado por otros temas. Pero que recordaba con nostalgia la posibilidad de poder escribir sin restricciones sobre temas como Borges.” (Pp. 119.120).

<sup>43</sup> De este texto, ocuparemos la versión electrónica de *The New Yorker review of books*. Recuperada de <http://www.nybooks.com/articles/1964/11/19/a-modern-master/>

De Man también aleja a Borges de la fábula moral de estilo kafkiano y lo acerca más bien al *conte philosophique* del siglo XVII. El mundo de Borges “is the representation, not of an actual experience, but of an intellectual proposition.” Aquí encontraremos , también, una de las afirmaciones más famosas sobre la estilística de Borges, aquella que indica que sus historias refieren al estilo en el que están escritas.

De Man pone atención particular a la figura del doble en Borges. La duplicidad, presente en espejos, *doppelgängers* y falsificaciones tiene también uno de los más altos fines estéticos, experimentados en Cervantes y su Don Quijote o Valéry en Monsieur Teste: “The duplicity of the artist, the grandeur as well as the misery of his calling, is a recurrent theme closely linked with the theme of infamy.” (1964). Esta fascinación borgeana por los espejos, de Man la encuentra en la admiración por la escena en que Don Quijote lee el *Don Quijote* o Scheherezade cuenta textualmente las historias de *Las mil y una noches*. De Man indica sobre lo especular que: “Mirror images are indeed duplications of reality, but they change the temporal nature of this reality in an insidious fashion, even—one might say especially—when the imitation is altogether successful (as in Ménard’s Quixote).”(1964).

## De Man y el entorno de la deconstrucción

Muchos comentaristas reconocen el revuelo político que causó la llegada de la deconstrucción a las escuelas universitarias de estudios literarios<sup>44</sup>. En varias de ellas se habló de "amenaza" deconstruccionista, que haría minar y desteñir las valoraciones del fenómeno literario desde el punto de vista histórico y, sobre todo, estético. Paul de Man, aún más, promovió un inusitado distanciamiento del llamado enfoque "crítico" de los estudios literarios, apelando a una desconfianza hacia la crítica (que él denomina, más bien, una crítica de "referencistas"). Con esto, de Man intentó, precisamente, refrescar la noción de crítica que había caído en manos de quienes elaboran más bien "referencias literarias" y, por sobre todo, para distanciarse de la manera de leer "moldeada" a la que los lectores se enfrentan con este tipo de lecturas recurrentes o de sentido común, como escuchando siempre algo parecido. Todo esto se ampara en la desconfianza profunda de encontrar en la lectura literaria una relación remarcada entre las palabras y las ideas o las palabras y las cosas; en definitiva, en la sospecha de una creencia incuestionable en un significado total. Se ha dicho entonces que en la obra de Paul de Man estas intenciones podemos encontrarlas como una forma de "resistencia a la teoría"; agrupadas al menos en

---

<sup>44</sup> Una de estas críticas es la aparente ausencia de un lugar ético pero la deconstrucción. Al respecto Antonio Aguilar Giménez (2004) refiriéndose a cierto enjuiciamiento que ocurrió con la aparición de la obra de Paul de Man nos dice que: "Para demostrar que lo ético es el producto de una necesidad puramente lingüística, de Man tiene que rechazar la noción de ética basada en la subjetividad, en las relaciones interpersonales, o en el imperativo categórico procedente de alguna fuente transcendental. El juicio ético es un ejemplo del error lingüístico que manifiesta el fracaso de la lectura convertida en alegoría de la lectura (Miller, 1987:48). La ética, de este modo, es una forma de alegoría, una forma de las historias que el texto narra. Aunque lejos de ser "nihilística" o simplemente "textualista" cada lectura es, rigurosamente hablando, ética, en el sentido de que tiene lugar como respuesta a una necesidad, y en el sentido de que el lector debe tomar partido de las responsabilidades sociales, personales y políticas del acto de lectura. Lo ético en de Man se muestra como un lugar de tensión entre performatividad y retórica, ya que la ética es a la vez alegoría y acto de habla. El acto ético de lenguaje está determinado, no por la voluntad humana, sino por leyes impersonales del lenguaje sobre las que no tenemos control y que no pueden ser claramente entendidas, ya que el entendimiento siempre contiene un residuo de mala comprensión.." (pp. 450-453).

los límites de la “retoricidad del lenguaje”, de la “indecidibilidad” y del problema de la “traducción del significado”.

El concepto de “indecidibilidad” del lenguaje, refiere, de manera general, a entender que el lenguaje resulta ilimitado y que ninguna estructuralidad o sistema que lo agrupe o determine, sea esta una lingüística o una gramática, pueden dar cuenta, inefablemente, de nociones definitivas o certeras de significado, recurran éstos a cienteficismos o no. Tal indecidibilidad se da por la continua ambigüedad de lo dicho en lo escrito, que se fuga o se desplaza para siempre de la intencionalidad aparentemente definitiva dada por la figura del autor, y a la cual se agrega la posibilidad indefinida que otorga, también, cada uno de los lectores y la cadena interminable de posibles lecturas. Esta notación de incertidumbre que, agrega de Man, no quiere decir que el texto sea ilegible. El texto es tanto como legible e ilegible a la vez. Esto no debe entenderse como la expulsión del lector hacia un colapso de extrañezas. Para de Man cada acto de lectura, que denomina “alegoría de la lectura”, resulta de un momento singular y nunca definitivo o canónico (como pretendían establecer los teóricos del estructuralismo). El estructuralismo recurrió exageradamente a la estructura para definir, categorizar y determinar. Esto derivó en la repetición de modelos estereotipados de lectura.

De Man, Derrida y Blanchot, por ejemplo, se volcarán a la retórica y sus figuras, con cierto énfasis, por ejemplo, en la ironía, que como sabemos fue despreciada por los estructuralistas, por su indeterminación significativa en la lectura llamada “literal”. Lo que se intenta exagerar, podríamos decir que es cierta noción de “fidelidad” de los textos, a los cuales se enfrentan, por ejemplo, quienes llevan a cabo labores de traducción y que, como sabemos, no pueden dar cuenta por completo de una traslación significativa que sea tendiente a lo idéntico. Así, en tales autores, se apela a un sentido primario no cercano

al éxito sino que se elogia el fracaso y la errancia, el vagabundeo y el desastre dice Blanchot. Se advierte entonces la confianza desmedida y reguladora en la etimología. Dice Blanchot:

¿Por qué nos impresiona la filiación? El sentido más antiguo de una palabra en la misma lengua o en lenguas diferentes parece que restaura o reaviva la significación que el lenguaje corriente utiliza estando gastada o debido al desgaste. Con esa reserva mental de que lo más antiguo está más próximo de la pura verdad o trae a la memoria lo que se ha perdido. (Blanchot, 2015, p.85).

De esta manera, se recuerda el sustento arcaico de la etimología como dogma de la antigüedad o referencia verdadera por pasado sin jubilación. Blanchot, ya que de antigüedad se trata, recordará al menos que “La verdad (lo que se llamará comúnmente verdad) querría decir de acuerdo con esa etimología: carrera errabunda, extravío de los dioses” (2015, p.86). Blanchot, entonces, con cierta doble ironía, recurre a lo que cuestiona, es decir, al “origen”, fuente vital de los intérpretes literales y amigos del hálito primario como verdad, para así depositar un significado incierto y perdido de la misma verdad, que, tal como se indica, refería desde su misma lectura “antigua” a una carrera perdida, a un “extravío”, por lo que nos recuerda que ni los griegos hablaban de verdad en una denotación definitiva que la ligara a un *etimos* certero.

La idea de una constante errancia, de un camino, pero en la incertidumbre manifiesta, repercutirá en la misma idea de la traducción del significado. Traducción que es puesta en rigor nuevamente por Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”<sup>45</sup>. Aquí Borges recuerda esta posible imposibilidad que es el juego traductivo. Podemos indicar que la traducción de Menard, en primer lugar, nunca es presentada como tal. De hecho, lo

---

<sup>45</sup> Oscar Tacca (1998) señala : “Para Genette, por ejemplo, *Pierre Ménard* se vincula con la *parodia* y la *intertextualidad*, para Blanchot con el misterio de la *traducción*, para Monegal con la *vanidad de la crítica*, para Eco con la *semiología* y la *estética de la recepción*, para Sábato con la *vigencia del pasado*, para Schaeffer con la *teoría de los géneros literarios*, para Lem con la *ciencia ficción*.” (p.725).

extravagante de tal gesto, cuyo énfasis está también en el tono dramático de su narrador, está, precisamente, en que Menard es un escritor del Quijote y no un re-escritor (como lo ha hecho Unamuno, por ejemplo). Luego, ya el mismo Menard se propone la labor de escribir “párrafo por párrafo” un Quijote que sea espejo del de Cervantes, aunque el narrador lo declare como “superior” al del manco de Lepanto. Aquí, ya estamos perdidos y Borges está feliz. Aún más, podemos comprobar, en las últimas líneas de este cuento, que el Quijote de Menard es “idéntico” al de Cervantes. Así, el proyecto íntimo del poeta de Nîmes es total. Escritor y traductor resultan imposibles de diferenciar, aún más, cuando Menard escribe también en la misma lengua de Cervantes ¿quién escribe el Quijote? El Quijote se escribe a sí mismo y en un sueño alégorico donde participan la lectura, el lector y el escritor, que aquí podemos diferenciar magníficamente, dada nuestra tradición estructuralista, que puede separar tales figuras tajantemente, confundiendo al lector con personas gramaticales, igualando al lector como figura de la retórica con figuras de la gramática, pero que, sin embargo, nunca podemos afirmar con mucha fortaleza el límite de sus fines. Ya Borges nos muestra que Menard es un autor-copista, un traductor-lector-impostor, un proyectista de lo idéntico que resulta, contradictoriamente, como lo más falso de lo falso. Tanto como no podemos afirmar que Menard es un autor, o un traductor, o un falsificador, tampoco podemos señalar que su texto sea una ironía, una copia fatua o un elogio encubierto en lo idéntico. Así, Borges nos mantiene en la posibilidad del desplazamiento continuo y radical de clásicas nociones del enfoque literario como las de autor, escritura o lector<sup>46</sup>. De la misma manera, antes que la llamada *Escuela post-*

---

<sup>46</sup> Algunos comentaristas de Borges señalan que habría un giro desde el enfoque hegómico del “escritor” hacia la figura del “lector”. Así lo indica, por ejemplo, Antonio Tudela Sancho (2007) quien indica:

“Resulta de sobra sabido que Borges consideró siempre su pasión por el lenguaje antes como un oficio de lectura que de escritura: «Que otros se jacten de las páginas que han escrito — exclama en *Elogio de la sombra*

*estructuralista*, Borges duda de muchas nociones categoriales literarias, cuestionando desde la misma literatura el excesivo estatus de sus privilegios, entendidos estos como valoraciones primarias y completamente afirmativas.

De algún modo, Borges desplaza la idea de escritor, traductor y escritura que había sido pensada siempre como *forma*, precisamente deformándola hasta mostrar que habían sido utilizadas como modalizaciones, a veces diversas, pero no al nivel de radicalidad incierta que estábamos dispuestos a aceptar antes de la escritura de “Pierre Menard”. Por ello Borges recurre al espejo, a las versiones piráticas de las enciclopedias y a la pregunta por la cópula, que pervierte a los hombres y sus días (“copulation and mirror are abominable”).

Borges también propone una resistencia a la noción de lector que subierte la noción tradicional de, por ejemplo, la terminología lingüística. Esto se da en la variación del sentido estricto de un lector enfrentado a una referencia, entendida esta como función del lenguaje. En “Pierre Menard” hay indeterminación de la obra, pero también de la raigambre

---

(OC, III, 180)—; a mí me enorgullecen las que he leído»; ahora bien, oficio de lector que no supone una actividad más entre otras del hombre cuya memoria, cuyo legado conocemos hoy agrupado bajo el nombre propio de Jorge Luis Borges, sino que constituye en él una suerte de vocación, de condición que lo define y distingue del simple profesional de la escritura tanto como del poeta nato —valga la expresión—, modalidades ambas de actividad literaria que no presuponen por necesidad la lectura. Lector auténtico, lector *inocente* y libre, lector en el sentido ingenuo de la palabra, lector de los que —dice— «ya no van quedando» (*Discusión*, OC, I, 230), Borges tampoco es siquiera potencialmente un «crítico», a los que desdeña: él se considera un «lector hedónico», un lector que lee por placer, por la emoción estética que depara el texto mismo, postergando siempre «los comentarios y las críticas» (*Siete noches*, OC, IV, 102). La lectura de Borges, la actividad lectora que lo constituye, reviste tal importancia que ella sola basta para explicar su escritura, al tiempo que resulta indispensable para situar al «autor» frente a su «obra»: la literatura de Borges es la literatura de un lector, literatura *excéntrica*, si consideramos que el *centro*, la actividad central de la vida del lector Borges no es sino la lectura. Lectura activa entonces, de cuyo exceso nace —y por sobreabundancia siempre— la escritura. Lectura que es actividad básica, central, motor de la vida, y escritura que sobreviene «accidentalmente», por así decirlo, de modo derivado, excéntrico, aunque esta su condición secundaria no signifique que sobrevenga casual o azarosamente: la vocación lectora llama, solicita al escritor, y lo único fortuito a la postre será, como exclamaba Borges en la dedicatoria que antes vimos, que en un momento dado él entable una relación de escritor —aquí prefiere, de hecho, el menos comprometido término de «redactor»— frente al hipotético lector que se halla en trance de internarse en su libro.” (2005, p.134).

determinista del lector, pues lo extraviado (y por ello no sabemos muy bien cual es el proyecto de Menard) es la referencia como fuente verídica hacia un lector también verídico. Borges toma distancia de esta construcción binaria en la cual se da una precisa coincidencia con una externalidad significativa. Este relato extravía la claridad aparente entre lo interior y exterior de la lectura como acto objetivo. Sin embargo, creemos que Borges no niega esta relación referencial del lenguaje, lo que se deconstruye es la noción de autor como autoridad de un fenómeno de orden dado desde un antes como externo y natural. De ahí, probablemente, el hecho de titular su narrativa como *Ficciones*.



## **Capítulo IV**



## El extravío y la cárcel

Como ya hemos insinuado antes, uno de los elementos reiterativos de la estética borgeana, entendiendo la estética como por sobre la metafísica (como superación o como superstición), es la noción de pérdida o extravío. Existen para ello, es decir para lograr esta falta de orientación, algunos elementos recurrentes que figuran distribuidos en los cuentos y ensayos de Borges. Así, se nos da cuando leemos, por ejemplo, el relato "El Sur", cuento que, guiándonos por la misma doctrina de "Los cuatro ciclos" pensada por el mismo Borges, correspondería a la de un relato "arquetípico" cuyo móvil sería el de un regreso. Borges formula la propuesta de estos relatos "paradigmáticos" que se presentarían de esta manera: Primero sería la historia "de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes", "Otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso", "La tercera historia es la de una busca", "La última historia es la del sacrificio de un dios" (1974, p.1128).

En el relato "El Sur", su protagonista, Dhalman, luego de padecer infecciones que casi lo llevan a la muerte logra, al fin, volver a vivir y emprende un viaje. Ajeno de lo cotidiano, y de la despersonalización que le ha otorgado su estancia médica, cercano al ferrocarril que lo llevará lejos de la ciudad, recuerda cómo antes disfrutó con fervor la caricia de un oscuro gato barrial. Ahí, en unos segundos, llenos de alegría, regalados por el encuentro entre un lejano anhelo de afección y su concreción en lo común, el narrador nos dice de Dhalman que: "pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo,

en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante"<sup>47</sup> (2014, p.224). Como al pasar, o bien en el fragmento del instante, Borges atribuye el tiempo de los hombres al de la continuidad, así como el de las fieras al de los momentos. Según comentábamos, Borges habla del tiempo como sucesión, como consecución de hechos irrevocables y su distinción con el tiempo “del lenguaje”, que lo divide, pero que tampoco evade su dirección certera. Borges incluso nos distrae con la inversión de Bradley, quien habría propuesto una fuente del tiempo desde el futuro hacia el pretérito, lo cual no impide la sucesión desde lo original, en sentido fluido y continuo, no regresivo. Indicar que las bestias son dueñas del presente y de lo simultáneo es separarlas del ardid de la memoria, privilegio magnífico de los hombres. Los hombres pueden continuar, mientras recuerdan, evocando un pretérito que re-vive y vive en el privilegio de la presencia; privilegio que también podría ser la cárcel. Esta extraña realidad con la cual deben lidiar los escritores y la literatura, a veces convirtiéndola en elogio, es también la causa de los males de la memoria. Este último sentido político de la preservación y del testimonio es el que Jacques Derrida pone en cuestión en su ensayo “Mal de archivo. Una impresión freudiana”, donde se pregunta sobre el estatus de la acción del recuerdo mediante la reserva del archivo. En primer lugar, cuestiona el lugar y la persona a quien debe asignarse la labor del mantenimiento de la memoria, que nosotros queremos entender como una nueva forma de la preservación. En segundo lugar, inquiriendo el territorio de privilegio semántico que

---

<sup>47</sup> En el ensayo de *Discusión* [1932], titulado “ La penúltima versión de la realidad”, Borges debate ampliamente sobre esta distinción entre la temporalidad para los humanos como para la animalidad. Aquí refiere a un libro de Mauthner que propone lo siguiente : “*los animales no tienen sino oscuros presentimientos de la sucesión temporal y de la duración. En cambio el hombre cuando es además psicólogo de la nueva escuela, puede diferenciar en el tiempo dos impresiones que sólo estén separadas por 1/500 de segundo.*” (1974, p.199). Luego refiere Borges a un metafísico de Buenos Aires, Gaspar Martin, quien “declara esa intemporalidad de los animales y aun de los niños como verdad consabida. Escribe así: La idea de tiempo falta en los animales y es en el hombre de adelantada cultura en quien primeramente aparece.” (1974.p.199).

adviene en la búsqueda y, luego, en el encuentro con un aparente lugar de origen que signaría un predominio tal de verdad en cuanto antigüedad reafirmada como primera y, por ello, más verdadera que ninguna en tanto testamento de lo ancestral. Derrida escribe :

¿No es preciso comenzar por distinguir el archivo de aquello a lo que se lo ha reducido con demasiada frecuencia, en especial la experiencia de la memoria y el retorno al origen, mas también lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas la búsqueda del tiempo perdido? Exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un lugar de autoridad (el arconte, el *arkhefon*, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o fratriárquico), tal sería la condición del archivo. Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anamnesis intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originariedad de un acontecimiento.<sup>48</sup>

Derrida propone que es necesario atender el lugar del archivo, en cuanto se cree que en él puede habitar una modalidad de verdad logocéntrica, sobre todo al hacer coincidir con el archivo una verdad de “origen”.

Así, Borges y Derrida han mostrado, en las formas de la literatura y de la filosofía, cierta preocupación por la estabilidad de la permanencia, entendida esta como filiación con la institución que parcela la memoria bajo los criterios que, en ocasiones, le otorgan semas de privilegio informativo y de escenificación de lo verdadero en cuanto más antiguo. Borges, entonces, es un escritor que muestra las caras del archivo como posibles garantes de cierta actitud de poder de un archivo imborrable. Cabe señalar que el archivo imborrable o eterno se asemeja al monumento, al tótem o a lo incuestionable, en cuanto se acerca mucho más a lo divino y a la sacralización de sus fines. Para ello veremos que Borges continuamente introduce tanto incertidumbre como extravío, cercanos al desvarío y la

---

<sup>48</sup> Esta cita, pertenece a los párrafos iniciales de la conferencia de Derrida titulada “El concepto de archivo, Una impresión freudiana”, el cual fue omitido posteriormente en la versión libro, que se llamó “Mal de archivo. Una impresión freudiana”. La versión que citamos (del sitio web *Derrida en Castellano*) tanto como la impresa y en español (Trotta, 1997), están traducidas por Paco Vidarte.

infinitud, y un constante cuestionamiento a lo tradicional u original, que, como indica Derrida, “ nombra a la vez el comienzo y el mandato” (1997). Desde el punto de vista de la estética borgeana , a primera vista, podríamos indicar que finitud es encierro, pero, ya como leía Blanchot, Borges parece evadirse de esta obviedad otorgando valor de prisión también al infinito. Finitud sería, de cierta manera, tranquilidad del fin; infinitud, ansiedad de lo que nunca se cierra. Así, en alternancia, Borges otorgará un carácter ambivalente a estas nociones de finitud e infinitud; a veces, como liberación, a veces, como dominio.

Ya leyendo el ensayo “La doctrina de los ciclos”, Borges, el gran refutador, dispone una lectura que contraviene el “Eterno Retorno”<sup>49</sup> de Nietzsche. Borges sospecha de la forma del encuentro con lo mismo, con la vuelta hacia un lugar de “origen”, a donde se mueven los días, extraviados en locas maneras, a veces extendidas, pero que recurren a un lugar de fuente, un lugar para el *arkhé*, como diría Derrida. El filósofo argelino afirma que en el origen, en la *arqueología*, hay ya algo dicho que se esconde detrás de lo hablado. Aquello es una “impronta”, que en la literatura deviene muy visible en la forma del libro, puesta ante nosotros en la tecnología de la “imprensa”. “Impronta” e “imprensa” es precisamente el “origen” del libro, del texto escrito, aquel que perpetúa lo aparentemente

---

<sup>49</sup> María Celeste Bertotto afirma que: “Borges se horroriza del mito del eterno retorno y lo rebate a través de distintas disciplinas. Pues, como veremos, la idea de una monotonía del cosmos le provocaba un intolerable horror. Nos dice que en este “universo de repeticiones monótonas nos resta la esperanza de las bifurcaciones” y juega en sus tramas con esta idea. Así como se vale de metáforas y de objetos que actúan como talismanes (laberintos, espejos, clepsidras) para ocupar páginas con su incesante “inquietud” sobre el tiempo. Cito a Borges acerca de la posibilidad de la existencia de estas bifurcaciones desde el budismo:

“Ahora llegamos a lo difícil. A lo que nuestras mentes occidentales tienden a rechazar. La trasmigración de las almas, que para nosotros es un concepto del todo poético. Lo que trasmigra no es el alma, porque el budismo niega la existencia del alma, sino el karma, que es una suerte de organismo mental que trasmigra infinitas veces”. Esta idea de trasmigración infinita –cuya fuente preferida es el budismo- subyace bajo los giros literarios borgeanos: los múltiples destinos intercambiables y corregibles de sus protagonistas. En el mismo instante en que un individuo, en una tierra, se encuentra en una encrucijada y opta por una alternativa, uno de sus alter ego opta, en otra tierra, por la alternativa desdeñada. Este movimiento de bifurcación –frecuente en las tramas borgeanas se reproduce en y hasta el infinito, albergando todas las posibilidades.”(2008, p.59)

“idéntico” y que, sin embargo, Borges deformará para siempre en las letras de “Pierre Menard”.

Del Eterno Retorno, Borges dirá en “La doctrina de los ciclos” que se acerca siempre a una imposibilidad, ya que, siguiendo a Cantor, el espacio universal estaría minado por puntos infinitos, separados e independientes, lo cual no daría lugar para ninguna especie de regreso, de retorno, menos, eterno. Borges, fascinado por este desplazamiento, dirá: “ la parte no es menos copiosa que el todo”. De esta manera, no se afirma ningún privilegio a categorías de la estructura, otorgando jerarquía equivalente a cada una de las partes y diluyendo así el sustrato monárquico del entendimiento de tales preocupaciones. Para Borges, no es posible llegar al final, aunque esta sea el comienzo de un nuevo retorno, pues la búsqueda de lo liminar es el encuentro con una nueva parte, nunca fin certero.

Problemente es por esta fascinación con lo improbable y su alejamiento de las repeticiones que Borges opta por el extravío y por el laberinto. De este último, sabemos que fue figura elogiada en sus cuentos y reflexiones. Podemos encontrarlo ya como uno de los motivos notorios de “El jardín de los senderos que se bifurcan”, donde el doctor Yu Tsun afirma:

Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres (2014, p.155)

De laberintos sin garante, Guillermo Martínez en *Borges y la matemática* (2003) afirma que el escritor argentino, además de figurar extrañas complicaciones en estructuras desorientadoras, también enaltece la posibilidad de caer en laberintos de orden mental.

Afirma Martínez :

Borges hace girar y moldea y estira la idea de laberinto. Parte de la definición más rudimentaria, de la etimología, pero inmediatamente observa que la idea de laberinto no necesariamente depende del edificio, de la construcción en sí, sino, a veces, del estado psicológico de la persona. (p.55)

El laberinto y la cárcel fueron temas que podemos encontrar en la reescritura del mito griego del Minotauro del relato “La casa de Asterión” en donde las formas de la cárcel y del laberinto se unifican. Es en este espacio, que se diluye a sí mismo en cuanto ninguno es completamente cárcel ni enteramente laberinto (sino partícula continua de cada uno en el otro), donde Borges hará del tiempo uno de sus motivos de acción, sobre todo (siguiendo a Martínez) de aquel que llamamos tiempo “psicológico”. De hecho, Borges explica esta pasión por lo laberíntico a partir de una experiencia personal:

Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía. (Borges, 1989, p. 226).

En “La casa de Asterión”, relato del laberinto, esto se da ya en sus primeras líneas, donde Borges, amigo de las contradicciones iniciales, en la voz de Asterión, símil del minotauro, nos dice: “Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales” (2014, p. 277). Ya tenemos aquí dos recurrencias; la primera, el infinito y, la segunda, el laberinto. Este laberinto, que el mismo Asterión dicta como único, es singularísimo, pues, a diferencia de los más conocidos, no escatima en puertas que no tienen fin. Es un laberinto en el que la salida no resulta ser el fin de quien intenta descifrarlo. De un laberinto esperamos la salida, y, en ella, el ejercicio noble e íntimo que glorifique nuestras pericias; sin embargo, éste, pareciera estar agujereado de aperturas por donde huir:

un laberinto que bien podría ser una colmena. Ya entonces, decíamos, desde el comienzo tenemos este parecer extraño de su arquitectura: la salida no es única ni compleja, peor aún, ya el mismo Asterión ha salido cuando lo ha querido. Ha visto a los hombres que, también, con horror, le han reconocido y, de inmediato, despreciado. Si tal refugio está inundado de portales ¿cómo puede llamarse a sí mismo laberinto? Para que el enigma continúe Borges convierte geografía en política. El territorio de extravío que resulta en sus pasillos por descifrar son, para nosotros, los de la trama de lo social. Asterión está sólo y esa resulta ser su primordial verdad frente a la comunidad. Su soledad, podemos decir, pende de dos móviles; antes, en su única salida a las calles, ha sido despreciado. Al verlo, hombres, mujeres y niños huyeron de su córnea taurina. Luego, Asterión, toma la decisión de volver a sus galerías propias y, junto a ello, debe decidir para sí mismo la alternativa psicológica de reafirmarse o despreciarse. Así, el hombre toro decide (o se ve obligado a) conducir el relato de sus días, que siempre son con nadie más que él, y contar desde ahora la historia de un Asterión “único” (“El hecho es que soy único”). Borges establecerá en este cuento ( y también lo hará en otros como “La escritura del dios”) que dicha singularidad corresponde a la propia de los monarcas. Decimos entonces que Borges es claramente político en tales diatribas. El problema que aborda es el de la soledad de los hombres de poder, que no conocen el mundo ni tampoco a sí mismos en relación con el mundo, pues Asterión dice “¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?” (p.279). Borges nos muestra a la figura del despreciado, el monstruo ( aunque, y he aquí, quizá, lo más fatal de Asterión), que desconoce el motivo de su desprecio. Asterión no sabe de mucho, ni siquiera ha podido escribir (lo cual es demostrado como grandeza); así, la última virtud que le queda, pues sí hay una virtud, es aquella que también es su condena: desconocimiento respecto de sí.

Podemos volver así a una nueva lectura de la refutación del Eterno Retorno. Figura que Nietzsche enarbola bajo la fuerte creencia de un *cogito* central y racionalista. Esto dado que para que vuelvan los días y se concrete la magnificencia del Retorno es necesario un hombre extraordinario y atento. Un hombre de tal magnitud que, lejos del olvido (es decir, un hombre que haya olvidado el olvido), esté siempre en guardia para re-conocer, identificar y, por ello, verificar ( todos estos verbos preferidos del racionalismo) lo que precisamente es “aquello” (“lo mismo”) lo que retorna.

Se necesita entonces de un hombre, *super hombre* también, que sin posibilidad de olvido, sea inmune a los engaños, que no sea susceptible a los trucos y desvaríos como consanguíneos y que, mejor aún, sea también un amante del “origen” como etiqueta de lo verdadero. Un hombre que indique fielmente y sin error, sin errancia, que tal acontecimiento ha vuelto de manera tal que podríamos verlo en las señales infalibles que lo convertirían en “lo mismo”, aunque en la diferencia de un tiempo otro. Asterión duda en sus certezas: “Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo”(p.279). Borges, entonces, desconfía del Eterno Retorno, pues introduce en la memoria de oro del racionalista una partición de olvido, de desmemoria, agregando así una línea de desconfianza al llamado mito del Eterno Retorno, el cual sólo es fecundo en un lugar con un ser libre de amnesias, inmune al *deja vú* y vigilante, siempre en vigilia.

En “Atlas” [1984] y “Los conjurados” [1985] Borges volverá a escribir sobre el laberinto del Minotauro, recurriendo, como él prefería, a la simetría con leves variaciones. Como decíamos antes, el laberinto geográfico que muta a político, ahora deviene laberinto de tiempo. Veamos acá estas dos versiones escritas con sólo un año de diferencia.

## EL LABERINTO

Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos.

Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto. (1974, p. 434)

## EL HILO DE LA FÁBULA

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor. Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado de laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad. (1974, p.481)

Con un argumento muy parecido, pero ahora en el lugar de una prisión, leemos los padecimientos y estrategias de lectura en “La escritura del dios”. Si antes Asterión habitaba en un laberinto privilegiado en salidas, Tznicán, el mago de la pirámide asediada por los españoles, vive lo que es su cárcel, en una torre junto a un felino. En Asterión la celda es psicológica, pues se excede en el número de salidas, acá, la celda es de concreta materia, está abarrotada en el medio y, en la medianía del mismo mediodía, ilumina los días de encierro. También, en ese instante, se puede ver al jaguar. Tznicán no vive en el laberinto, sino en una cárcel. Lo laberíntico, sin embargo, advenirá en las líneas del animal feral, donde el mago buscará el magnífico y oculto nombre del dios y, con ello, el fin de su

encierro. Borges, entonces, invierte levemente las fatalidades de Asterión en las de Tzinicán y viceversa, lo cual muestra que era un lector de motivos, aunque, con leves variaciones, como dijo alguna vez.

Para lograr el extravío y, con ello, la posibilidad de evadir cualquier fin metafísico, incluso, en la apariencia de una estética, Borges reescribe una y otra vez las relaciones inciertas entre el tiempo, los laberintos, los espejos, la memoria y el sueño.

### LA PESADILLA

El examen de los sueños ofrece una dificultad especial. No podemos examinar los sueños directamente. Podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños. Un gran escritor del siglo XVIII, Sir Thomas Browne, creía que nuestra memoria de los sueños es más pobre que la espléndida realidad. Otros, en cambio, creen que mejoramos los sueños: si pensamos que el sueño es una obra de ficción (yo creo que lo es) posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, los contamos. Recuerdo ahora el libro de Dunne, *An Experiment with Time*. No estoy de acuerdo con su teoría pero es tan hermosa que merece ser recordada.

Pero antes, para simplificarla (voy de un libro a otro, mis memorias son superiores a mis pensamientos) quiero recordar el gran libro de Boecio *De consolazione philosophiae*, que Dante sin duda leyó o releyó, como leyó o releyó toda la literatura de la Edad Media. Boecio, llamado *el último romano*, el senador Boecio, imagina un espectador de una carrera de caballos.

El espectador está en el hipódromo y ve, desde su palco, los caballos y la partida, las vicisitudes de la carrera, la llegada de uno de los caballos a la meta, todo sucesivamente. Pero Boecio imagina otro espectador. Ese otro espectador es espectador del espectador y espectador de la carrera: es, previsiblemente, Dios. Dios ve toda la carrera, ve .en un solo instante eterno, en su instantánea eternidad, la partida de los caballos, las vicisitudes, la llegada. Todo lo ve de un solo vistazo y de igual modo ve toda la historia universal. Así Boecio salva las dos nociones: la idea del libre albedrío y la idea de la Providencia.

De igual modo que el espectador ve toda la carrera y no influye en ella (salvo que la ve sucesivamente), Dios ve toda la carrera, desde la cuna hasta la sepultura. No influye en lo que hacemos, nosotros obramos libremente, pero Dios ya sabe —Dios ya sabe en este momento, digamos— nuestro destino final. Dios ve así la historia universal, lo que sucede a la historia universal; ve todo eso en un solo espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad. Dunne es un escritor inglés de este siglo. No conozco título más interesante que el de su libro, *Un experimento con el tiempo*. En él imagina que cada uno de nosotros posee una suerte de modesta eternidad personal: a esa modesta eternidad la poseemos cada noche. Esta noche dormiremos, esta noche soñaremos que es miércoles. Y soñaremos con el miércoles y con el día

siguiente, con el jueves, quizá con el viernes, quizá con el martes... A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano. (1989, p.221-222).

Borges nos dice que cree que los sueños son “obras de ficción”, por lo que podemos pensar, al menos, en dos momentos. El primero es el de la ejecución del sueño, es decir, el de la experiencia que se da mientras se sueña. Esta experiencia clásica y binaria comprende al sueño como una rutina de ficción, en cuanto creemos que mientras se sueña acaece la ficción de lo onírico. Más clásico es aún oponer esta ficción onírica a la de la vigilia, llamada comúnmente como realidad. En segundo lugar, podemos entender que Borges llama ficción al sueño entendido desde la vigilia: una recreación o representación de lo sucedido en la experiencia de la ficción onírica. Acá aparece la memoria, que evoca la experiencia de la ficción onírica hasta el lugar de la ficción que se recrea en la ficción de la vigilia. De todas maneras Borges ya nos ha insinuado que lo que puede experimentarse es la pérdida del *cogito* estable que separe tajantemente estos dos mundos. Lo que hemos dicho es que Borges propone este extravío mediante un “enjambre de sueños”. Por ello, afirmar que para Borges es ficción sólo lo que vivenciamos cuando estamos dormidos es no entender lo que propone. Aquí, nuevamente lo afirma citando el texto de Boecio, donde un espectador “imagina otro espectador. Ese otro espectador es espectador del espectador y espectador de la carrera”.

Borges también nos dice que “mis memorias son superiores a mis pensamientos”. Esto resulta igualmente radical, pues creemos que el pensamiento utiliza la memoria y no al revés. La idea de un hombre capturado por su memoria remite a una falta de pensamiento. Es un hombre que sólo recuerda, que no piensa. Este, por ejemplo, es el destino fatal que agobia a Funes. De la misma manera Derrida (1997) afirma que es necesario liberar algunos archivos para dar paso al pensamiento. Un gran archivista no es un pensador.

Sobre sueños, tiempo y extravío nuevamente en “Alguien sueña” (*Los conjurados* [1985]) Borges se interrogará:

¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahora, el ápice? Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso. Ha soñado y labrado la sentencia, que puede simular la sabiduría. Ha soñado la fe, ha soñado las atroces Cruzadas. Ha soñado a los griegos que descubrieron el diálogo y la duda. Ha soñado la aniquilación de Cartago por el fuego y la sal. Ha soñado la palabra, ese torpe rígido símbolo. Ha soñado la dicha que tuvimos o que ahora soñamos haber tenido. Ha soñado la primer mañana de Ur. Ha soñado el misterioso amor de la brújula. Ha soñado la proa del noruego y la proa del portugués. Ha soñado la ética y las metáforas del más extraño de los hombres, el que murió una tarde en una cruz. Ha soñado el sabor de la cicuta en la lengua de Sócrates. Ha soñado esos dos curiosos hermanos, el eco y el espejo. Ha soñado el libro, ese espejo que siempre nos revela otra cara. Ha soñado el espejo en que Francisco López Merino y su imagen se vieron por última vez. Ha soñado el espacio. Ha soñado la música, que puede prescindir del espacio. Ha soñado el arte de la palabra, aún más inexplicable que el de la música, porque incluye la música. Ha soñado una cuarta dimensión y la fauna singular que la habita. Ha soñado el número de la arena. Ha soñado los números transfinitos, a los que no se llega contando. (1989, p.471-472)

Probablemente, la forma más radical de presentar la noción de “enjambres de sueños” es la que acabamos de leer. Borges imagina aquí ya no personajes perdidos en los tiempos del sueño sino que el mismo Tiempo es el que sueña. Borges fabula que habrá soñado el tiempo hasta hoy y vuelve a recurrir a agujeros negros, a puntos de fuga, donde hay escape y salida. Borges señala que el Tiempo: “Ha soñado la dicha que tuvimos o que ahora soñamos haber tenido”. Aquí encontramos de nuevo que para Borges el todo no es la suma de las partes. El tiempo sueña un sueño en donde estamos nosotros con la sospecha de estar en otro sueño. Este recurrir como motivo destabilizante también podemos encontrarlo en el listado de “El idioma analítico de John Wilkins”, el cual se incluye a sí mismo como parte de su totalidad, que para Borges son “ambigüedades”, “redundancias” o “deficiencias”. Leemos en este relato:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador b) embalsamados c) amaestrados d) lechones e) sirenas f) fabulosos

g) perros sueltos h) **incluidos en esta clasificación** <sup>50</sup>i) que se agitan como locos j) innumerables k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello l) etcétera m) que acaban de romper el jarrón n) que de lejos parecen moscas.(1974, p.708).

De alguna manera, este texto muestra otra variación de cómo Borges enfrentó el problema de lo genérico y lo concreto que, como hemos mostrado, fue muy recurrente para él. Guillermo Martínez (2012), citando la lectura que Oliver Sacks hace de Borges, advierte que el argentino enfrentó el dilema de lo abstracto y lo concreto igualándolos. Así le ocurre a Funes, quien posee un sistema numérico de veinte mil símbolos. Martínez reafirma que el problema teórico entre lo general y lo particular es un tema de todos los días para Borges, al enfrentar la narración de un mundo infinito en detalles de una lengua genérica e insuficiente (2012. p.53). El sueño será otro móvil para enfrentar desde la escritura literaria estas aporías.



---

<sup>50</sup> El destacado es nuestro.

## El tiempo en la biblioteca

Es muy notorio que Borges siempre se mostró como gran lector de la literatura referente a la temática del tiempo, recurriendo a literatura, filosofía<sup>51</sup> y ciencia divulgativa mayoritariamente. En ellas encontró móviles que le inspiraron a reescribir, refutar o comentar las seductoras variaciones del tiempo, ya sea en el infinito, en la eternidad o en la sucesión. Planteamos por ello que la amplitud de textos, disciplinas, ciencias, o estilos literarios a los que recurrió, siguiendo la pregunta por el tiempo, fueron muchos. Su búsqueda no le limitó sólo a un enfoque, lo cual queda muy claro cuando leemos sus cuentos y, sobre todo, sus ensayos. Si pensamos en lo literario, exclusivamente, Borges, muchas veces, se valió de los clásicos para mostrarnos sus inquietudes. Por ejemplo, en la conferencia que Borges dedicara a “Las mil y una noches”<sup>52</sup> se permitirá, nuevamente, un espacio de reflexividad sobre la pregunta por el tiempo. Luego de evocarlo como uno de los libros predilectos de su infancia, Borges prontamente señalará lo siguiente:

Voy a enumerar algunos hechos: los nueve libros de Heródoto y en ellos la revelación de Egipto, el lejano Egipto. Digo «el lejano» porque el espacio se mide por el tiempo y las navegaciones eran azarosas. Para los griegos, el mundo egipcio era mayor, y lo sentían misterioso. Examinaremos después las palabras Oriente y

<sup>51</sup> Resulta muy significativa la gran cantidad de estudios desde la perspectiva filosófica que han abordado el tema del tiempo en la obra borgeana, siendo estos, al menos en español, los más. Publicados entre los últimos 15 años, podemos citar entre ellos, al menos, los siguientes artículos:

Pantoja Meléndez, Josefina (2012). “El tiempo en un cuento de Borges: ‘El jardín de los senderos que se bifurcan’”. *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 45. 2012, pp. 303-318. Universidad Nacional Autónoma de México; Šišmišová, Paulína. (2012). “Los juegos de Borges con el tiempo”. *Verba Hispanica*, Vol 20, No 2, pp. 337-351; Montes Hernández, Pedro Nelson. (2015). “Resignificación del sentido de El Aleph de Borges desde las categorías de la estética de la recepción”. *Filosofía UIS*, Escuela de Filosofía - UIS, Volumen 14, Número 1 enero – junio. pp. 119 – 134. Resultan importantes las tesis doctorales que abordan el tiempo en la obra borgeana como su objeto de investigación. Entre ellas, destacamos: Acosta Escareño, Javier. (2007). *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el Eterno Retorno*. Memoria para optar al grado de Doctor. Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía IV, Universidad Complutense de Madrid, Bajo la dirección del doctor Ana María Leyra Soriano. Botero Camacho, Manuel José. (2005). *Refutación literaria del idealismo filosófico: Borges y el desenmascaramiento de los filósofos de las ideas*. Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Española I, Tutor: Dámaso López García

<sup>52</sup> Conferencia “Las mil y una noches” (1989).

Occidente) que no podemos definir y que son verdaderas. Pasa con ellas lo que decía San Agustín que pasa con el tiempo: «¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan, lo sé; si me lo preguntan, lo ignoro». ¿Qué son el Oriente y el Occidente? Si me lo preguntan, lo ignoro. Busquemos una aproximación. (1989, p.232).

Borges apela aquí a Agustín de Hipona, con quien se muestra cercano y en empatía, en cuanto se presenta a sí mismo como un “ignorante”, lo cual sabemos que es exagerado, o una forma de “falsa modestia”, pero también de sinceridad. Lo suyo, entonces, no será lo definitivo, sino un punto de vista, “una aproximación” a tal indagación, recordando que Borges, por lo general, sólo se compromete con “variaciones”. Así también, en el rodeo indagatorio, que le lleva por múltiples épocas y lugares, nos invita a encontrar estas preguntas sobre el tiempo en *Las mil y una noches*. Borges, también, ve en el clásico árabe fuentes para dar con la indagación sobre el infinito literario y el extravío, ahora, como un anhelo posible. Borges nos dice que, a veces, buscamos el extravío, por ello probablemente nuestra fascinación y, sobre todo, la de él, por los laberintos. Borges escribe en este ensayo:

Uno tiene ganas de perderse en *Las mil y una noches*; uno sabe que entrando en ese libro puede olvidarse de su pobre destino humano; uno puede entrar en un mundo, y ese mundo está hecho de unas cuantas figuras arquetípicas y también de individuos.

En el título de *Las mil y una noches* hay algo muy importante: la sugestión de un libro infinito. Virtualmente, lo es. Los árabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches hasta el fin*. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito. (1989, p. 237).

Señala Borges “se siente que el libro es infinito”, quizá recordando, como al pasar, que “éste” libro, *Las mil y una noches*, es infinito, pues lo parece y, quizás con ello, sutilmente, también nos recuerde que para él todos los libros, o bien, “el libro”, posee cierta infinitud. Borges aquí nos muestra, como reflexión, lo que como motivo desarrolló en muchos de sus cuentos, eso que Blanchot dijo que era la comprensión de una “mala infinitud” de Borges, es decir, que al estar en el infinito estamos también, de cierta manera,

en una especie de presidio, en cuanto no podemos tener el control y la tranquilidad psicológica que nos da la finitud: “el verdadero laberinto es la línea recta” nos dice de nuevo Borges.

Dentro de esta misma conferencia dedicada al más famoso libro de las noches árabes, Borges también citará, otros textos, mucho más laterales, aunque para él ya formen parte de su biblioteca clásica y personal.

Quiero detenerme en el título. Es uno de los más hermosos del mundo, tan hermoso, creo, como aquel otro que cité la otra vez, y tan distinto: *Un experimento con el tiempo*.

En éste hay otra belleza. Creo que reside en el hecho de que para nosotros la palabra «mil» sea casi sinónima de «infinito». Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir «mil y una noches» es agregar una al infinito. Recordemos una curiosa expresión inglesa. A veces, en vez de decir «para siempre», for ever, se dice for ever and a day, «para siempre y un día». Se agrega un día a la palabra «siempre». Lo cual recuerda el epigrama de Heine a una mujer: «Te amaré eternamente y aún después».

La idea de infinito es consustancial con *Las mil y una noches*. (1989, p.234).

También en el “Prólogo” a “Nueve ensayos dantescos” Borges dará sus motivos para resignificarlo como un libro en donde es plausible la indagación temporal y no sólo la territorial, frecuente en los anillos de *La divina comedia*.

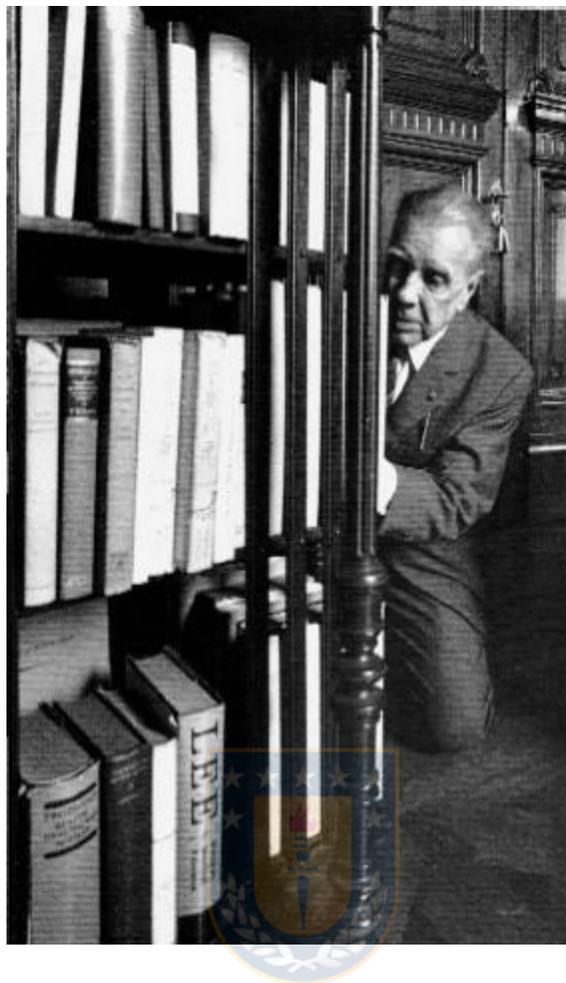
Imaginemos, en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las *Mil y una noches*; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes. En el tumulto de sus formas, alguna —un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro— nos llama la atención y de ésta pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal. (1989, p.343.).

Borges nos presenta con pasión su amor por el mundo oriental (árabe, en el caso singular que comentamos), aunque él enfrentará este texto con “occidente”, como muestra completa de un pensamiento oriental, diferente, divergente. La divergencia está dada, por

ejemplo, en la valoración excesiva que occidente da a lo que llama “historia”, por supuesto, ésta entendida como “la” “historia”, o historia original, historia objetivizada, visada, etc. También, y esto es específico de su valoración del tiempo, nos dirá que “la sucesión”, ese punto de vista al cual ya nos hemos referido antes leyendo a Borges, sería una lectura reiterativa más bien del mundo occidental, distante de lo hegemónico como sucede en el mundo oriental. De esta manera, Borges atribuye también cierto arraigo con tendencia a la caducidad del tiempo, oculto en la sucesión del tiempo, en el mundo occidental y por otro lado, un rasgo de eternidad en la lectura que el mundo oriental hace de su literatura. Dice Borges:

Es sabido que la cronología, que la historia existen; pero son ante todo averiguaciones occidentales. No hay historias de la literatura persa o historias de la filosofía indostánica; tampoco hay historias chinas de la literatura china, porque a la gente no le interesa la sucesión de los hechos. Se piensa que la literatura y la poesía son procesos eternos. (1989, p.237).





Borges en la Biblioteca Nacional, Buenos Aires  
Fuente: Google imágenes..

## El enjambre de sueños

Algunos analistas de la obra borgeana<sup>53</sup> han encontrado en sus lecturas ciertas figuras, (algunos las llaman “estructuras”) que se presentan en sus relatos. Nosotros proponemos la metáfora (de la metáfora)<sup>54</sup> del “enjambre”, que creemos apunta a cierta unidad, pero en la inestabilidad y el movimiento. Si bien, por ejemplo, Echavarría (2006), propone la noción de “cajas chinas”, es decir, de un espacio que recorre en otro espacio y luego en otro, así, hasta lo infinito, creemos que es necesario agregar más incertidumbre aún, pues Borges actúa en diversos planos a la vez. Como ya decíamos, nos muestra un escenario espacial, en el cual podemos extraviar cualquier punto de referencia, ya sea en laberintos que exceden sus puertas, como en “La casa de Asterión”, o sueños dentro de sueños, como en “La escritura del dios”. Sin embargo, y aún más, deben agregarse a estos, la noción de simulación, la de un lenguaje insuficiente o un tiempo indeterminado. En la misma conferencia sobre “Las mil y una noches”, Borges ya nos acerca al vértigo de la

---

<sup>53</sup> Arturo Echavarría (2006) afirma que existe una estructura reiterativa en los cuentos de Borges. Para él, los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, “Las ruinas circulares” o “El Aleph” se conforman como en la figura de las “muñecas rusas” o las “cajas chinas”, aunque luego dirá que sólo es un punto de partida para “un análisis (...) limitado y, en cierto modo, esquemático (p.136). Por otra parte, Jaime Alazraki (1975) en una amplia revisión de la presencia de los sueños en la narrativa borgeana indica: “La primera dificultad que presenta un estudio de los sueños en los cuentos de Borges es el delgado límite que en el mundo de sus ficciones separa la representación de la realidad como acontecer histórico (imaginario) de la realidad concebida como acontecer onírico. “Las ruinas circulares” relata la historia de un sueño, pero la historia del soñador es también un sueño de otro soñador. En “La otra muerte” importa poco si Pedro Damián realiza su destino de valiente en el delirio de su agonía porque —explica Borges— “ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño” (A., 78). En “El Zahir” se interpola esta digresión: “Según la doctrina idealista, los verbos vivir y soñar son rigurosamente sinónimos” (A., 113). En su ensayo sobre Hawthorne, Borges se adhiere al juicio de Jung que “equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños” (01., 72). Si los símbolos de la literatura no difieren de los símbolos de los sueños, si aquéllos como éstos son capaces “de muchos valores, acaso incompatibles”, si como en el sueño de Chuang Tzu las fronteras entre sueño y vigilia desaparecen y sus territorios se confunden, ¿hasta qué punto es posible hablar de los sueños en los cuentos de Borges como esfera diferente de ese mundo literario que se configura en imágenes y símbolos oníricos?” (p.9).

<sup>54</sup> Jonathan Culler (1984) afirma que “Lo literal es lo opuesto a lo figurativo, pero una expresión literal es también una metáfora cuyo carácter figurativo se ha olvidado” (p.132).

ramificación y la multiplicación. Así, una “caja china” contiene la idea de continuidad infinita, pero en un mundo lineal y ordenado, en un lugar en donde una cosa viene luego de la otra. Sin embargo, Borges desconfía de esta misma sucesión como apariencia de finitud y certidumbre y, como ya hemos dicho, encuentra en la línea recta la posibilidad de un nuevo laberinto y extravío. De allí su fascinación temprana por los avatares de la tortuga y Ulises. Proponemos, entonces, una figura de mayor inestabilidad y movimiento, como lo es la de enjambre: grupo que se arma y desarma, que continúa y que se acaba, como el lenguaje, en la verdad momentánea de su lectura. Un enjambre no es la colmena, que sería el lugar estable de un hábitat determinado, sino el movimiento variable, momentáneo aunque reconocible en su instantaneidad. En la conferencia “Las mil y una noches” Borges cita a Carroll como uno de los escritores del infinito, donde hay “sueños adentro de sueños”:

Con cuentos que están dentro de cuentos se produce un efecto curioso, casi infinito, con una suerte de vértigo. Esto ha sido imitado por escritores muy posteriores. Así, los libros de Alicia de Lewis Carroll, o la novela *Sylvia and Bruno*, donde hay sueños adentro de sueños que se ramifican y multiplican. (1989, p.239).

Más adelante, citando ahora ya *Las mil y una noches*, Borges nos cuenta la historia de los dos que soñaron. Aquí encontramos otros tópicos recurrentes que Borges utilizó muchas veces: el jardín, el reloj, la fuente y el tesoro.

El tema de los sueños es uno de los preferidos de *Las mil y una noches*. Admirable es la historia de los dos que soñaron. Un habitante de El Cairo sueña que una voz le ordena en sueños que vaya a la ciudad de Isfaján, en Persia, donde lo aguarda un tesoro. Afronta el largo y peligroso viaje y en Isfaján, agotado, se tiende en el patio de una mezquita a descansar. Sin saberlo, está entre ladrones. Los arrestan a todos y el cadí le pregunta por qué ha llegado hasta la ciudad. El egipcio se lo cuenta. El cadí se ríe hasta mostrar las muelas y le dice: «Hombre desatinado y crédulo, tres veces he soñado con una casa en El Cairo en cuyo fondo hay un jardín y en el jardín un reloj de sol y luego una fuente y una higuera y bajo la fuente está un tesoro. Jamás he dado el menor crédito a esa mentira. Que no te vuelva a ver por Isfaján. Toma esta moneda y vete». El otro se vuelve a El Cairo: ha reconocido en el sueño del cadí su propia casa. Cava bajo la fuente y encuentra el tesoro. (1989, p.239).

### El tono objetivista. Borges y Richard Rorty

En su libro *Filosofía y el espejo de la naturaleza* (2001,[1979]), Richard Rorty comenta sobre un planeta o territorio lejano cuyas costumbres, vicios y afanes acontecen a hombres y mujeres idénticos a quienes habitan nuestro mundo. En “Las Antípodas” (así denomina Rorty a este sitio), se respira, se enferma, hay que trabajar y escribir lo que ocurre en el día y en la noche. No hay diferencia visible entre sus habitantes y nosotros (los llamados “humanos”). Sin embargo, algo distinto, aparentemente fatuo o absurdo, parece vislumbrarnos de manera radical. En las antípodas, los hombres y mujeres afirman para sí no tener aquello que nosotros llamamos “mente”: sus habitantes son seres “sin mente”. Rorty ejemplifica en varias oportunidades tal diferencia. Por ejemplo, cada vez que nosotros decimos sentir “miedo” porque nuestros hijos se acercan a una estufa encendida, los antípodas indican con preocupación: “Van a estimular las fibras-C”. Continúa Rorty: “ Cuando se les presentaban ilusiones visuales ingeniosas, decían : “¡Qué extraño! Hace parpadear el haz neurológico G-14, pero cuando lo miro desde un lado puedo ver que no es un rectángulo rojo ni mucho menos” (2001, p.74).

Tales ejemplos de estos seres vecinos sirven a Rorty para especular sobre la raigambre filosófica que es entendida como epistemología de las ciencias, en la cual se cree sin cuestionamientos sobre sus verdades conceptuales. En este caso, se ironiza (la ironía es una de las fuentes de lectura que propone Rorty) sobre los preceptos que constituyen la fuerza y el poder de las ciencias de la mente. Afirma también antiguas relaciones de las teorías representacionales en donde es imposible evadir el dualismo entre intérprete y realidad. Para Rorty esto responde a un estatus de privilegio del hermeneuta o del lector en

cuanto es en este camino que se puede “reflejar” de manera más apropiada el mundo. Su reflexión o deconstrucción irónica propone desconfiar del estatuto verídico en el cual cuerpo y mente son reinos diferentes. Así, se acerca a una comprensión que afirma una lectura en la cual somos preferentemente “cuerpo”. Según Rorty, aquello que hemos fundamentado científicamente como “mente” responde a discursos, lenguaje y poder de control.

El discurso normal (generalización de la idea de “ciencia normal” de Kuhn) es todo discurso ( científico, político, teológico, etc.) que encarne los criterios aceptados para llegar a un acuerdo; discurso anormal es el que no contenga estos criterios. Mi punto de vista es que el intento ( que ha sido característico de la filosofía tradicional) de explicar la “racionalidad” y la “objetividad” en términos de condiciones de representación precisa es un esfuerzo engañoso de eternizar el discurso normal del momento, y que, desde los griegos, la auto-imagen de la filosofía ha estado dominada por este intento.(2001: p.20).

En el fondo, y siguiéndolo, se afirma que hemos evadido ciertos problemas para buscar, mediante una continua y antigua confrontación, aquello conveniente siempre a un modelo basado en un “juez de la razón” . Tal tribuno ha determinado hasta ahora el criterio de diferenciación entre una auténtica representación y aquella que no la es.

De todas formas Rorty no propone un “nuevo juez” superior, que despeje los argumentos siempre racionalistas que han hecho de la mente todo un reino científico, sino que su apuesta es por develar un “absurdo” (así lo llama) continuo en las formas representacionales que la fundamentan y sus interpretaciones. A Rorty, en definitiva, no le importa quién tiene la razón (*cogito* del juego racionalista), sino evidenciar un fondo que responde a mantener un *status quo* incuestionable, en cuya fuente habitaría una superstición. Todos estos juegos racionalistas apuntarían siempre a un afán predictor ( y por la disputa de su predicción) que no resultarían más que una búsqueda devenida posicionamiento, en definitiva, cuestión de poder.

Rorty se considera un filósofo de la corriente pragmatista, distanciada de la noción platónica, donde siempre hay presencia y relación directa entre quien describe la naturaleza y la naturaleza misma. Por ello, no hay intención de ofrecer una “analítica de la verdad”, que es el deseo de los realistas y representacionistas. Su propuesta apunta, como decíamos, a buscar la práctica mediante la conversación y nunca la verdad final ejecutada en la confrontación, propia de los racionalistas.

En tal sentido, si se acepta que el mundo no es un concepto equivalente para todos, es decir, un mundo como un tótem de creencia que el filósofo analiza para luego proponer una verdad redentora, también se esfuma con ello cierta noción de “objetividad”: la objetividad se vuelve relativa. Esto apuntaría, por ejemplo, a que ya no encontramos una verdad autónoma, que habría que seguir continuamente. Así, Rorty muestra el *logos* que habita en esta creencia de la filosofía que considera la verdad como una verdad “por sí misma”. Por esto, el pragmatismo propuesto por Rorty, plantea una tarea “continua” de lecturas y relecturas de relatos, sin afán de verificación tan profunda (aunque sin negarla), que respondería, más bien, a un logocentrismo de creencias y deseos. El propósito de muchas filosofías sería el de justificar creencias antes que una búsqueda de la verdad. Sobre la verdad, Rorty indica:

Cuando se amplían de una determinada manera (el pragmatismo y el holismo filosóficos), nos permiten ver la verdad no como “la representación exacta de la realidad” sino como “lo que no es más conveniente creer” [...]. O, dicho menos provocativamente, nos demuestra que la idea de “representación exacta” no pasa de ser un cumplimiento automático y sin contenido que hacemos a las creencias que consiguen ayudarnos a hacer lo que queremos hacer. (2001: p.79).

Para William R. Darós (2001), Rorty propone, en definitiva, una distancia de la metafísica de la presencia o un acercamiento a nuevas metáforas como alternativa a la fundamentación metafísica racionalista. Darós señala:

Según Rorty, es hora que la filosofía y el proceso de aprender se abrevien en el sentimiento, pero también en la imaginación, creando metáforas y narrativas. Para romper con la costra de la convención, es muy útil la metáfora, pues solo la imaginación socava lo inexpugnable. Rorty prefiere llamarse -entre otras formas- antiautoritario en epistemología, con lo que se refiere “a la sustitución de la objetividad por la intersubjetividad en la forma de consenso libre”. (p. 94).

Queremos sugerir, ahora, que existe una relación muy cercana entre la noción de ironía desestabilizadora de lo textual-verídico, propuesta por Rorty en su texto “Las antípodas” y lo mostrado (antes) por Jorge Luis Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Para ello propondremos dos líneas de asociación (in)directas: La primera, que evidenciamos es la noción de ironía como forma del absurdo; la segunda, la de una textualidad que se transforma en “juez de la razón” .

### Ironía como forma del absurdo

Si bien Rorty en “Las antípodas” nunca aclarará del todo (pues no es ese su fin) una verdad acerca de “un lugar” para la mente, lo que sí hará es presentar esta noción (de epistemología *fuerte*) como construida sobre la base de una creencia poco cuestionada. Peor aún, quizá lo más terrible para aquellas ciencias enarboladas a partir de esta idea fuerte de “mente” es que Rorty las indique como sustentadas en idealismos, platonismos, pero con efectos prácticos en el cuerpo. Existe toda una dinámica de control, sometimiento y accionar sobre los cuerpos de los individuos firmada bajo el tono objetivista de las ciencias mentales. Podemos ver sus profesionales, sus academias e instituciones. Sin embargo, Rorty devela que tal edificio estructurado fielmente en el logocentrismo de la “idea de mente” no es más que una narrativa de palabras. Al igual que las ciencias que dominan las regiones imaginarias de Uqbar o de Orbis Tertius , la región imaginaria de “Las antípodas”

es perfectamente posible, aún más, es idéntica a la nuestra, aunque sin la idealización dominante de la mente. La misma recurrencia a la ironía utilizada por Borges (para impresionarnos con una región fantástica que, poco a poco, se mezcla con la de nuestra aparente realidad) es la que opera en el idealismo de la mente denunciado por Rorty. Mente: región imaginaria vuelta verdad.

De esta manera, Borges y luego Rorty, maestros del tono irónico, afirman que con la expulsión de la ironía por los racionalistas y estructuralistas se escenificó un montaje preferente para sus fines objetivantes. Ningún tipo de estructuralismo puede verificar ninguna representación objetivista, pues es la misma objetividad la que no puede con la misma ironía. Para que se dé una dominación de corte racional, la ironía debe estar lejos, pues complica todo lo posible una estructura<sup>55</sup>. Para que la estructura (de las ciencias mentales) sea posible debe existir un centro que contradiga toda su apariencia de objetividad: un centro fantasmagórico que está y no está en la estructura, un centro divino. Así lo afirma Derrida en “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”<sup>56</sup>, donde propone que el centro, que también puede ser entendido como “origen”

<sup>55</sup> Cfr.: “El concepto de ironía”. En De Man, Paul.(1996). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.

<sup>56</sup> Derrida (1989) dice que “la estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura -efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada- sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el juego de la estructura. Indudablemente el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. Y todavía hoy una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo.

Sin embargo el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible. En cuanto centro, es el punto donde ya no es posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (que pueden ser, por otra parte, estructuras comprendidas en una estructura) está prohibida. Por lo menos ha permanecido siempre prohibida (y empleo esta expresión a propósito). Así, pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura justo aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad. Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está dentro de la estructura y fuera de la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene su centro en otro lugar. El centro no es el centro. El concepto de estructura

o “esencia”, tiene una movilidad evasiva, pues no puede ser identificable en un sólo lugar, menos demarcado en el interior de la estructura, lo cual lo haría una parte de esta: menos aún, en el exterior, lo que lo haría ajeno a la estructura.

Así, el “tono” de objetividad ironizado por Rorty y por Borges tiene fines en común: la deconstrucción de las nociones de “origen” , “verdad” o “esencia”. Borges dirá lo siguiente sobre la idea de un libro “más original”, que, irónicamente, esquive “la parodia y la sátira”:

La revisión de estas páginas me ha sugerido el plan de otro libro más original y mejor, que ofrezco a quienes quieran ejecutarlo. Pienso que exige manos más diestras y una tenacidad que ya me ha dejado. Carlyle, hacia mil ochocientos treinta y tantos, simuló en su SARTOR RESARTUS, que cierto profesor alemán había dado a la imprenta un docto volumen sobre la filosofía de la ropa y lo tradujo parcialmente y lo comentó, no sin algún reparo. El libro que ya estoy entreviendo es de índole análoga. Constaría de una serie de prólogos de libros que no existen<sup>57</sup>. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles. Hay argumentos que se prestan menos a la escritura laboriosa que a los ocios de la imaginación o el indulgente diálogo, tales argumentos serían la impalpable sustancia de esas páginas

---

centrada -aunque representa la coherencia misma, la condición de la episteme como filosofía o como ciencia- es contradictoriamente coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo. El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar tomado en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego. A partir, pues, de lo que llamamos centro, y que, como puede estar igualmente dentro que fuera, recibe indiferentemente los nombres de origen o de fin, de arkhé o de telos, las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, las permutaciones quedan siempre tomadas en una historia del sentido -es decir, una historia sin más- cuyo origen siempre puede despertarse, o anticipar su fin, en la forma de la presencia. Por esta razón, podría decirse quizás que el movimiento de toda arqueología, como el de toda escatología, es cómplice de esa reducción de la estructuralidad de la estructura e intenta siempre pensar esta última a partir de una presencia plena y fuera de juego.

Si esto es así, toda la historia del concepto de estructura, antes de la ruptura de la que hablábamos, debe pensarse como una serie de sustituciones de centro a centro, un encadenamiento de determinaciones del centro. El centro recibe, sucesivamente y de una manera regulada, formas o nombres diferentes. La historia de la metafísica, como la historia de Occidente, sería la historia de esas metáforas y de esas metonimias. Su forma matriz sería -y se me perdonará aquí que sea tan poco demostrativo y tan elíptico, pero es para llegar más rápidamente a mi tema principal- la determinación del ser como presencia en todos los sentidos de esa palabra. Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (eidos, arché, telos, energeia, ousía [esencia, existencia, sustancia, sujeto], aletheia, trascendentalidad, consciencia, Dios, hombre, etc.).”(pp. 383-385)

<sup>57</sup> La referencia a esta idea de Borges es incuestionablemente influenciada por *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández.

que no se escribirán. Prologaríamos, acaso, un Quijote o Quijano que nunca se sabe si es un pobre sujeto que sueña ser un paladín cercado de hechiceros o un paladín cercado de hechiceros que sueña ser un pobre sujeto. Convendría, por supuesto, eludir la parodia y la sátira, las tramas deberían ser de aquellas que nuestra mente acepta y anhela. (1996,p. 14).

Cuando Borges puede leer la enciclopedia que narra “Orbis Tertius”, la presenta (irónicamente) como un ejemplar de tono objetivista, que posee todos los rasgos de “seriedad” racionalista: es una enciclopedia, por tanto es rigurosa; es “metódica”; es “coherente”, por lo cual puede (o debe) expulsar todo “tono paródico” o fanatismo “doctrinal”. Estos últimos, demonios de la objetividad:

Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico. (2014, p.99).

### El texto como “juez de la razón”

Así como Borges y Rorty desconfían profundamente de una metafísica de corte esencialista, sin ironía ni parodia, ambos descreen que sea posible “un texto” purista que pueda ejecutar acciones de verificación sobre otro. Borges en “La esfera de Pascal” especulaba: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (1974,p. 636); y , más adelante, “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (1974, p. 638). De esta manera, Borges, quien primero reduce “la” historia a un conjunto de metáforas, se distancia radicalmente del “tono” objetivista de los historiadores. Indica que la historia perfectamente podría ser leída como unas pocas (reiteradas) metáforas, incluso como una “entonación” de éstas. Borges, reafirma así una relación sospechosa y especulativa con cualquier textualidad. Probablemente Borges haya

pensado en la ironía al afirmar esto acerca del tono, que, como sabemos bien, se da en el lenguaje oral como una leve modificación entonativa. En el lenguaje escrito, la ironía es muy difícil de comprender si no existe una explicitación de su intencionalidad de lectura opuesta.

Harold Bloom en *Cómo leer y por qué* (2000) señala dos momentos del cuento en el siglo XX. Por una parte estaría la corriente “existencialista” que viene de Chejov y , por otra, la dominante en la segunda parte del siglo XX, desprendida de Borges. Sobre esto Bloom afirma:

La gran proclama con que Borges profesa su alejandrismo es que no hay para un Dios gloria mayor que ser absuelto del mundo. Si en los cuentos de Chéjov hay un Dios, no puede ser absuelto del mundo, como tampoco podemos serlo nosotros. Pero para Borges el mundo es una ilusión especulativa, o un laberinto, o un espejo que refleja otros espejos. ( p.68).

La lectura que Bloom hace de Borges apunta a cierto entendimiento con la divinidad, que estaría excomulgada por la especulación del tono borgeano (propia del siglo XX) que impuso términos como la incertidumbre o el recambio del misticismo por el psicoanálisis. Bloom también indica un fin político en la literatura borgeana:

Borges,[...] incrimina lo que llamamos "realidad", pero no esa fantasía que es Tlön, parte del laberinto vivo de la literatura imaginativa. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por los hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

En otras palabras, Tlön es un laberinto benigno, en cuyo final no hay Minotauro que espere para devorarnos. La literatura canónica no es una simetría ni un sistema, sino una enciclopedia vastamente proliferante del deseo humano, un deseo por ser más imaginativo en lugar de hacer daño a otra individualidad. Aunque no se trata de que Tlön nos hechice o nos hipnotice, no se nos da información suficiente para descifrarlo. Precisamente, Tlön queda como una vasta cifra a ser resuelta sólo por todo el universo literario de la fantasía. ( p.70).

El giro especulativo de Borges tiene un fin político benigno, en cuanto nos libera de cierto binarismo mediante el relevo por la sospecha continua de la imaginación. Por otro

lado, Bloom afirma que Borges no compromete su trama con un final ni con una cifra de sus divagaciones. Así podemos apreciarlo en los relatos policiales que escribió los que subvierten el mismo género, pues, por ejemplo, es muy improbable encontrar una solución al enigma. Borges propone la figura de un investigador continuo y menos resolutivo. Rorty muestra que es posible hacer filosofía sobre la base de un eterno diálogo, lejos del enfrentamiento clásico de posturas menos o más aristotélicas. Borges propuso el libro como el símil del universo. Este libro no fue nunca un libro cerrado y definitivo. Quizá tengamos la tentación de decir que ese libro es un libro infinito, pero Borges vio, también, en la infinitud la posibilidad de una cárcel. Borges propone un desplazamiento continuo de los límites, en los espejos, los laberintos y las páginas de la literatura.



**Conclusiones (Aperturas)**



Deseamos plantear, ya finalizando nuestra investigación, algunas conclusiones respecto de nuestra indagatoria sobre la pregunta por el tiempo en la obra narrativa y ensayística del escritor argentino Jorge Luis Borges. Es necesario indicar que tales conclusiones no agota esta pregunta que nos hemos propuesto. Es necesario señalar también, que la propia propuesta literaria de Borges se mantiene en continuo desplazamiento sobre la noción de límite, cierre o final. Por ello, estas conclusiones cifran apertura e interrogación venidera.

Respecto de la hipótesis formulada podemos decir que hemos propuesto establecer ciertas líneas de lectura entre una escuela de pensamiento (la deconstrucción) y la obra de Borges. En primer lugar, podemos señalar que tanto la propuesta teórica de Derrida, Blanchot, de Man y la de Borges coinciden en formular que la lectura es un acto en un tiempo incierto, una continuidad por venir, y en ese sentido, el significado está en desplazamiento continuo. Refiere, más que a una afirmación, a una incerteza. Ni siquiera podemos asegurar que “refiera”, lo cual nos llevaría a entender la lectura como una forma de traducción desde un lugar idealizante en donde se encuentre el “origen” de lo leído. Tanto Borges como la escuela deconstruccionista plantean una creatividad inventiva continua, por lo que el lugar de la *inventio* en la retórica juega un rol imprescindible. La deconstrucción no resulta medible, cuantificable, ni es posible de metodologizar en cuanto considera la lectura como un evento del instante, experiencial y performativo.

Nuestra indagación sugiere que Jorge Luis Borges fue considerado un autor que, antes de toda la problematización develada por la deconstrucción, dio con muchos de los problemas de lenguaje (retóricos, estilísticos) que posteriormente fueron teorizados en esta escuela. De ahí que tal grupo viera en él a una figura icónica desde lo literario.

En relación a la misma pregunta por el tiempo hemos de indicar que la encontramos continuamente en su obra. En ensayo, Borges ya la formulaba en *Discusión* de 1932. Aquí podemos citar los textos “La penúltima versión de la realidad”, “Una vindicación del falso Basíledes” y “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. También podemos encontrar tal cuestión en *Historia de la eternidad* (1936), en el ensayo que titula esta obra o en “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”. Ya en 1952, en *Otras inquisiciones* (1952) la encontraremos en “La muralla y los libros”, “La esfera de Pascal”, “La flor de Coleridge”, “El tiempo J.W Dunne”, “La creación y P.H. Gosse”, “Nathaniel Hawthorne”, “Pascal”, “El espejo de los enigmas”, “Historia de los ecos de un hombre” y en el ensayo más célebre sobre la pregunta por el tiempo titulado “Nueva refutación del tiempo”. En el libro *Siete noches* (1980), Borges continuó su indagatoria sobre el tiempo en los ensayos “La Divina comedia” “Las mil y una noches”, “El budismo”, “La poesía” y “La Cábala”. Incluso en la obra dedicada al Dante, *Nueve ensayos dantescos* (1982), Borges, lateralmente, se preguntó por el tiempo en “El falso problema de Ugolino” y “El último viaje de Ulises”.

En sus más famosos cuentos, aquellos que la crítica reconoce como los de la década del cuarenta, Borges abordó el tema del tiempo con conciencia estilística notoria. Así es como en una de las ediciones de *Ficciones*, libro publicado en el año 1944, el prólogo escrito por José Luis Rodríguez Zapatero (2011) indique que “En todas las historias de este libro el tiempo es, de un modo u otro, un personaje central”. En *El Aleph* de 1949, el tiempo como

motivo, estrategia escritural o pregunta continua podremos leerlo en los relatos “El inmortal”, “El muerto”, “Los teólogos”, “Emma Zunz”, “La busca de Averroes”, “El Zahir”, “La escritura del dios”, “Los dos reyes y los dos laberintos” y “La espera”. En *El hacedor* (1960) propongo el texto “Borges y yo” y en *El informe de Brodie* (1970) el cuento “La señora mayor”. En *El libro de arena* (1975), Borges dará cuenta de la temporalidad en “El otro”, “El congreso”, “*There are more things*”, “Utopía de un hombre que está cansado” y “Avelino Arredondo”. En *La memoria de Shakespeare*, cuentos del año 1980 y 1989, encontramos los cuentos “Veinticinco de agosto, 1983”; y en *Atlas* (1984), “La barca”, “El laberinto”, “Las fuentes”, “Madrid, julio de 1982”, “Staubbach”, “Colonia del sacramento” y “De la salvación por las obras”. Finalmente, en su último libro de cuentos, *Los conjurados* (1985), Borges no abandonará la cuestión del tiempo. Prueba de esto son los relatos “Alguien sueña”, “El hilo de la fábula”, “La larga busca” y “El otro”.

Es importante señalar que Borges considera el tiempo en un sentido creativo y continuo. Una forma de apreciar esto es la conciencia de un individuo más allá de su tiempo que escribe en relación a las escrituras y temáticas que todos los hombres han aportado a través de todos los tiempos, incluyendo el tiempo del por venir, pues sus relatos parecen estar siempre a la espera de ser leídos. Borges propone un extravío continuo de la lectura acercándose a los ánimos de eternidad y errancia del tiempo puestos en la escritura. Borges intenta dar cuenta de un tiempo en el lenguaje literario que para él no es un determinismo de significado referencial, pues resulta muy extraño no dejar escombros. La literatura y el tiempo están también en el desastre que modifica y entrega permanencia. No existe un código que sea simplemente decodificable. Para Borges en el tiempo hay suficiente suspicacia, errancia y enigma como para no dejar ningún residuo.

En relación al desmontaje propuesto por de Man como “alegoría de la lectura” podemos indicar que existe una preocupación similar en Borges respecto de nociones categoriales clásicas y permanentes como las de autor y lector, que desde el plano de la reflexión retórica y epistemológica son objetos de preocupación por la escuela post-estructuralista, de la misma manera que Borges lo hizo a partir de su singular forma de escribir literatura. En ella encontramos como huellas continuas la pregunta por la incertidumbre, que en la particular pregunta por el tiempo, proviene de distintas fuentes de escrituras tales como la filosofía, las matemáticas, la literatura. En tal sentido, Borges como afirma Piglia, desarrolla una corriente de la literatura del río de La Plata que se caracteriza por dar indicaciones de una literatura que se insinúa pero que no se puede (aún) ejecutar. Tal corriente estilística tiene sus fuentes en el proyecto de un libro de prólogos, como el desarrollado en el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández. Por otra parte Borges continúa la tradición de la gauchesca argentina realizando intertexto con el *Martín Fierro* y dando un final otro a esta obra del siglo XIX. También, a los ojos de Piglia, Borges dialoga con el *Facundo* de Sarmiento en “Pierre Menard, autor del Quijote” al resignificar el valor de la cita prestigiosa equivocada como cierta forma de paradio al tono racionalista en ascenso durante la primera mitad del siglo XIX.

Por último, queremos indicar que en nuestra indagatoria de la recepción crítica de la obra de Borges presentes en el diario *El Sur* y la revista *Atenea* se da cuenta de un amplio y temprano interés por la lectura y el estudio de su obra. Esto puede evidenciarse en la amplia variedad de textos y autores críticos que publicaron acerca de su literatura. En este sentido, este registro y ordenación cronológica de su recepción en los medios más importantes de

reflexión literaria del período revisado, pueden formar parte de una futura revisión crítica de estos trabajos, lo cual resulta inédito hasta la fecha.



## **Anexos**



### Recepción de la obra de Jorge Luis Borges en la ciudad de Concepción, Chile

Los siguientes anexos refieren fundamentalmente a una revisión de dos fuentes principales: el Diario *El Sur* de Concepción entre los años 1944 a 1977 y la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción en la década del 40 y 50. Respecto de esta revista latinoamericana, hemos recurrido a estas fechas en cuanto son cercanas a las publicaciones de “Ficciones” y “El Aleph”, textos que la crítica especializada ha señalado como los más influyentes de la narrativa borgeana. Respecto del Diario *El Sur* de Concepción, nuestra revisión reveló una amplia recepción de la obra de Borges como podremos apreciar en la gran cantidad de comentarios que se publicaron. Hemos optado por estos dos referentes editoriales, ya que, durante estos años, los principales intelectuales y especialistas literarios de la ciudad los tienen como los únicos medios para dar a conocer sus trabajos.

La primera cercanía entre Jorge Luis Borges y la ciudad de Concepción se remonta a los años de independencia nacional chilena y, como es de esperar, responde a vinculaciones genealógicas, de las cuales Borges tanto fabuló. Borges fue pariente lejano del dictador rioplatense Juan Manuel de Rosas, quien era primo del bisabuelo de Borges Manuel Isidoro Suárez<sup>58</sup>. El prócer independentista e icono de la ciudad de Concepción Juan

---

<sup>58</sup> En una Crónica titulada “Borges. A life : 1899-1914 Quiet Days in Palermo” publicada en *The New York Times* por James Woodal podemos apreciar la divergencia política que existió entre Manuel Isidoro Suárez, el bisabuelo de Borges y Juan Manuel de Rosas, a pesar de su cercanía familiar: "Manuel Isidoro Suarez, born in 1799 and the grandfather of Borges's mother, Leonor Acevedo, was one of the greatest of his warrior antecedents. He fought in most of the wars of independence in the early 1800s -- in Chile, Peru, Uruguay -- and excelled under Simon Bolivar. He was also associated with the Unitarians, those who opposed the dictator Juan Manuel de Rosas and his Federalist faction (in spite of the fact that Suarez was a second cousin of Rosas's): this conflict and Rosas's reigns of terror until 1852 were to mark mid-nineteenth-century Argentina rather as Peron and the generals were to in the mid-twentieth.

Martínez de Rozas, también fue familiar de “El restaurador”, por lo que lejanamente Borges y Martínez de Rozas comparten lazos de parentesco. La biografía de Juan Martínez de Rozas, que aparece en el *Diccionario biográfico de Chile* (1897) de Pedro Pablo Figueroa, indica que:

Entre sus antecesores ilustres se cuenta don José Martínez de Rozas, Conde de Castel Blanco, y don Luis Martínez de Rozas, Marqués de Villamonte. Pertenecen a su familia el Conde de poblaciones y Capitán Jeneral del Reino de Chile don Domingo Ortiz de Rozas y el dictador argentino don Juan Manuel de Rozas. El abuelo paterno del Dictador argentino don Juan Manuel de Rozas, don Domingo Ortiz de Rozas y Ruiz de Briviesca, era hijo del Conde de Poblaciones don Domingo Ortiz de Rozas, que gobernó a Chile desde 1746 hasta 1755. (p.265)




---

Suarez settled in Uruguay, marrying in 1834 a woman from a local patrician family, called Jacinta Haedo. An immediate relative of hers -- Jorge Luis's great-great-uncle -- was another military man, Miguel Estanislao Soler, who had fought alongside the great Argentine liberator, General San Martín, and became governor of Buenos Aires in 1820. The Suarezes had a daughter, Leonor Suarez Haedo, born in 1837, who married a man named Isidoro de Acevedo Laprida, who himself took part in the wars against Rosas. Back in a more settled Buenos Aires, their daughter Leonor, Borges's mother, was born in 1876.

Acevedo Laprida was related to Francisco Narciso de Laprida, the man who had convened the 1816 congress of Tucumán, declaring the 'United Provinces of South America' free of Spain. He ended badly in 1829, being hunted down by Federalist gauchos (basically cowboys) and killed. His body was never found.

About him, as about Suarez and Acevedo Laprida, Borges wrote famous poems, and recalled them frequently throughout his life. His mother's line was thickly populated with military men, and something of their nature came out in Leonor's campaigning character.

His father's side was not lacking in similar figures: Borges's grandfather Francisco Borges Lafinur was at least as colourful as Suarez. Born in 1832 in Montevideo, Uruguay, he was already in the wars at the age of fifteen. He fought under a famous general, and later president, Justo José de Urquiza, at the Battle of Caseros (1852), which marked the final defeat of Rosas. Later he fought in Paraguay, and in frontier wars in the south and the west.” (Recuperado de <http://www.nytimes.com/books/first/w/woodall-borges.html>)



Coronel Manuel Isidoro Suárez, Bisabuelo de Borges

Fuente: Google imágenes.

La relación familiar entre Borges y el dictador argentino produjo varios textos, algunos poéticos<sup>59</sup>, otros narrativos. En el cuento “El otro”, Borges actualiza a otro Borges sobre los acontecimientos argentinos acaecidos hasta 1969:

Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo. Buenos Aires, hacía mil novecientos cuarenta y seis, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. (2014, p.442).

---

<sup>59</sup> En el poema “Rosas” que encontramos tempranamente en *Fervor de Buenos Aires* [1923] Borges se refiere a “El Restaurador” como pariente y como infame: “alguien, como reproche cariñoso,/pronunció el nombre familiar y temido./ La imagen del tirano/abarroto el instante,/no clara como un mármol en la tarde,/sino grande y umbría/como la sombra de una montaña remota/y conjeturas y memorias/sucedieron a la mención eventual como un eco insondable./ Famosamente infame/ su nombre fue desolación en las casas,/idolátrico amor en el gauchaje/y horror del tajo en la garganta”(1977,p.41).

## Roy Bartholomew

En una indagatoria cuya fuente principal han sido las páginas del *Diario El Sur* de Concepción, Chile, hemos encontrado algunos comentarios y referencias a la obra del escritor argentino. Resulta muy relevante a la difusión borgeana que hubo en esta ciudad, el rol que jugó el periodista, crítico literario y político argentino Roy Bartholomew. Este destacado hombre de letras fue colaborador de Borges. Editó bajo el título de *Siete Noches*, un conjunto de conferencias dadas por Borges en el Teatro Coliseo de la ciudad de Buenos Aires en 1977, que forma parte de sus *Obras completas*. Con Bartholomew, Borges, también compiló *Libro de sueños* (1975), selección de temas oníricos presentes en *La Biblia*, Plutarco, Tito Lucrecio Caro, Joseph Addison, Franz Kafka, Francisco Acevedo y otros, y en cuyo prólogo Borges señala: “Quiero dejar escrita mi gratitud a Roy Bartholomew, sin cuyo estudioso fervor me hubiera resultado imposible compilar este libro”(1975, p.6). En Concepción, Bartholomew referenció a Borges cuando el diario *El Sur* publicó el cuento “Funes el memorioso” (domingo 26 de mayo de 1963). Ahí señaló, cuando ya Borges era una figura mundial, que “en la asombrosa riqueza de lo fantástico y de lo real, de la verdad y de la mentira, en el fervor y la disciplina de la aventura de la creación, siempre es ‘escritor para escritores’, pero considerable precedente de su obra, todos lo puede leer, todos lo pueden apreciar”. Bartholomew tuvo un lugar relevante en la cultura de nuestra ciudad durante su paso penquista. Acompañó al hispanista Federico de Onís cuando visitó Concepción en 1963. Bartholomew también escribió una larga crónica literaria sobre la obra de Daniel Belmar y publicó un cuento, que también podríamos llamar borgeano, titulado “El Paraíso de los escritores” en donde un librero pobre llega a transformarse en dueño de la industria mundial del libro. En Concepción, Bartholomew publicó *Memorial y flor nueva* (1962), libro editado por la Universidad de Concepción.

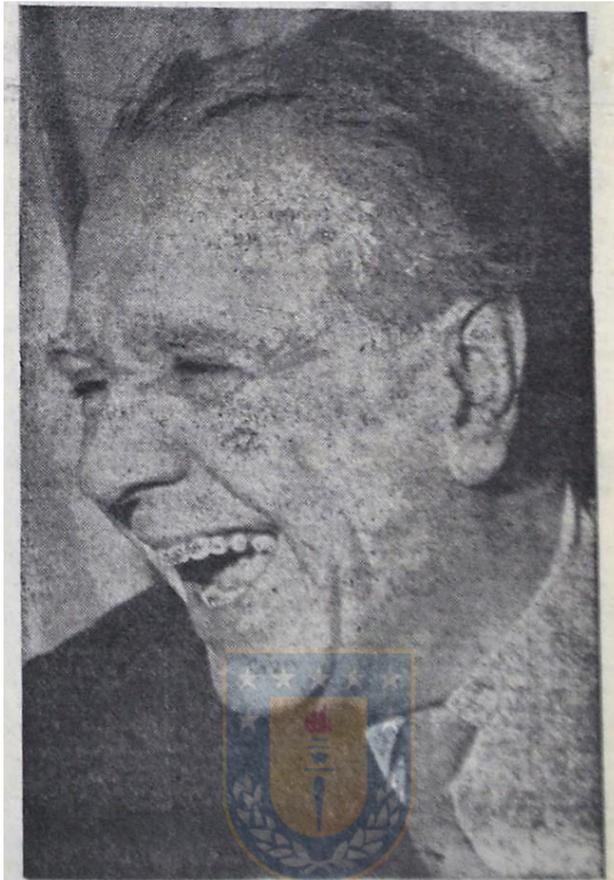


Roy Bartholomew en Concepción durante 1963 junto a Federico de Onís  
Fuente: Diario *El Sur*.



Bartholomew y Borges en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires, durante 1955.  
Fuente: Google Imágenes.

Diario *El Sur*, 26 de mayo de 1963.



Jorge Luis Borges

## Sobre Borges

Tres cuarenta y dos años de ausencia, Borges ha vuelto a Europa. Ginebra, París, Londres, Edimburgo, Madrid — ciudades de su infancia — voló a recibirlo, ya no como estudiante ávido de todos los conocimientos, pero ahora como maestro de lo mismo, escritor de fama dilatada, y poseedor de una erudición tal y tan desconcertante, que sigue la definición como una especie de nueva locura. En Mundo Hispánico de marzo último, Fernando Quiñones dice: "El es quizás — muchos dice que sin quizás — el más importante escritor contemporáneo en lengua castellana... el nombre hispánico más probable y calificable para el Nobel de Literatura". En Madrid actuó cinco días, dio cinco conferencias "magistrales": "La mitología", para el Ateneo; "La literatura hispanoamericana", en Cultura Hispánica; "La poesía de los celos en Amigos de la Unesco"; "Leopoldo Lugones", en el Paraninfo de la Facultad de Letras; "La poesía gauchesca", en la Asociación Española de Cooperación Europea. Además, "la aturdidora tremolina de prensa, radio y televisión, directamente proporcional al tamaño del autor de Ficciones", Académica, profesora hispanista, escritora de toda laya y "una juventud ávida de verdad y de rigor en los valores", lo rodearon, interrogaron, escucharon, admiraron. Junto con Emilio Petroni, Borges es el axilista argentino viviente que alcanza universal celebración. Pertenece a la estirpe de aquellos que, según T. S. Eliot, incorporan en su arte, erudición a su arte. En la asombrosa riqueza de lo fantástico y de la real, de la verdad y de la mentira, en el fervor y la disciplina de la creación, siempre es "escritor para escritores", pero contribuye por encima de su obra, todos los pueden leer, todos los pueden apreciar. Poeta, ensayista, traductor, teólogo, violinista, polígrafo, filósofo, polifonista, crítico, capote que sabe y vive la universalidad, él es, también, uno de los escritores más importantes del siglo. En sus sencillos "ses páginas profetas, verdades por descubrir" al mejor espíritu actual de la América hispanica — como sus compañeros — emocionadamente Alfonso Reyes en México en 1944, tras leer el libro — el evento que ilustra esta página, de tan desconcertante y alta erudición, lo invita a Borges en síntesis cabal: americana y universal, paratípica del ideal al que todos nosotros debemos y podemos aspirar.

Por EUGENIO

## “Sobre Borges”

Tras cuarenta y dos años de ausencia, Borges ha vuelto a Europa. Ginebra, París, Londres, Edimburgo, Madrid -ciudades de su mocedad- volvieron a recibirlo, ya no como estudiante ávido de todos los conocimientos, pero ahora como maestro de lo mismo, escritor de fama dilatada y poseedor de una erudición tal y tan desconcertante, que alguien la definió como una especie de nueva locura. En Mundo Hispánico de marzo último, Fernando Quiñones dice: "él es quizás -muchos dicen que sin quizás el más importante escritor contemporáneo en lengua castellana... el nombre hispánico más probable y calificable para el Nobel de Literatura". En Madrid estuvo cinco días, dio cinco conferencias "magistrales": "La metáfora", para el Ateneo, "la literatura fantástica", en Cultura Hispánica, "La poesía de los celtas" en Amigos de la Unesco, "Leopoldo Lugones", en el Paraninfo de la Facultad de Letras, "La poesía gauchesca", en la Asociación Española de Cooperación Europea. Además, "la aturdidora tremolina de prensa, radio y televisión, directamente proporcional al tamaño del autor de Ficciones", Académicos, profesores, hispanistas escritores de toda talla y "una juventud ávida de verdad y de rigor de los valores", lo rodearon, lo interrogaron, escucharon, admiraron. Junto con Emilio Pettoruti, Borges es el artista argentino viviente que alcanza universal celebración. Pertenece a la estirpe de aquellos que según T.S. Elliot, incorporan su erudición a su arte. En la asombrosa riqueza de lo fantástico y de lo real, de la verdad y de la mentira, en el fervor y la disciplina de la aventura de la creación, siempre es "escritor para escritores", pero considerable precedente de su obra, todos lo puede leer, todos lo pueden apreciar. Poeta, ensayista, traductor, teólogo, criollista, metafísico, lingüista, políglota, crítico, espíritu que sabe ejercer la universalidad, él que es, también, uno de los cuentistas más importantes del siglo. En ese sentido, "sus páginas perfectas

profundas pertenecen al mejor escritor actual de la América Hispánica". Como nos comentó emocionadamente Alfonso Reyes en México en 1945 tras leer *El Aleph* y el cuento que ilustra esta página [Funes, el memorioso] es tan desconcertante que vislumbra y muestra a Borges en síntesis verbal: americano y universal paradigma del ideal al que todos nosotros debemos y podemos aspirar.

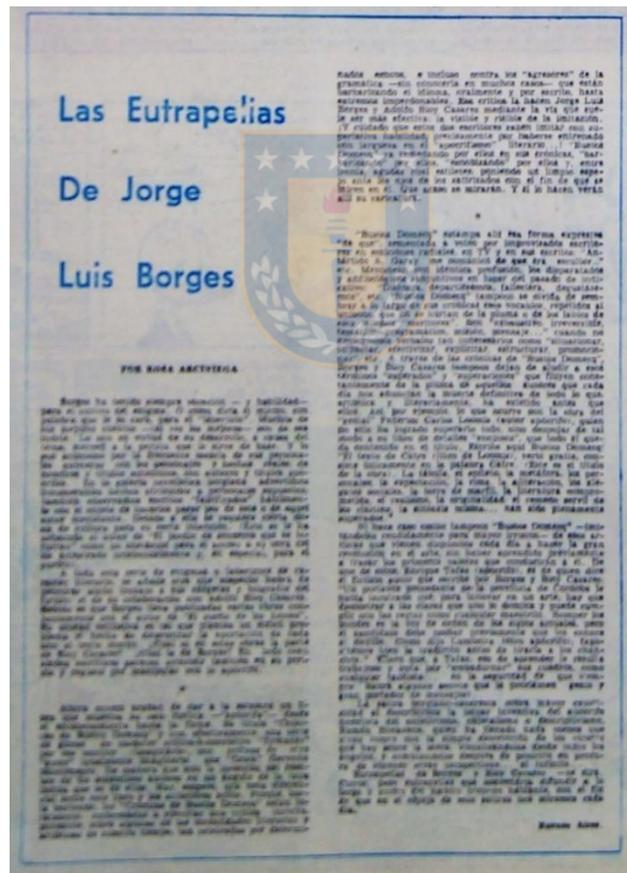


Ilustración de Jimmy Scott que acompañó la publicación de "Funes el memorioso" de Jorge Luis Borges y la nota de Roy Bartholomew, en el Diario *El Sur*.

## Rosa Arciniegas

La escritora peruana publicó muchas crónicas y reseñas literarias en las páginas del diario *El Sur* de Concepción durante todos los 60<sup>60</sup>. Sólo mencionamos algunas destacadas como “Congreso de la Academia se preocupa del <<voseo>>”, “Un error fecundo de Alfonsina Storni”y “La crítica literaria sudamericana”. También tuvo palabras sobre Borges, en la crónica que adjuntamos a continuación.

Diario *El Sur*, 17 de septiembre de 1967.



<sup>60</sup> En el número 516 (2017) de *Revista Atenea* n° 516 (2017) se ha publicado un artículo de la investigadora Mariana Libertad Suárez titulado “Tras el atajo providencial: El escrutinio de la historia en *Francisco Pizarro* (1936)de Rosa Arciniegas”.

## “Las Eutrapelias de Jorge Luis Borges”

Por Rosa Arciniega.

Borges ha tenido siempre vocación — y habilidad—para el cultivo del enigma. O como diría él mismo, con palabra que le es cara, para el "laberinto". Muchos de sus mejores cuentos —tal vez los mejores— son de esa índole. Lo son en virtud de su desarrollo, a causa del tema, merced a la pericia que le sirve de base. Y lo son asimismo por la frecuente mezcla de sus personales quimeras con los personajes y hechos reales; de nombres y títulos auténticos, con autores y títulos apócrifos. En la galería novelística borgeana advertimos innumerables hechos atribuidos a personajes supuestos; también observamos escritos "falsificados" hábilmente con el objeto de hacerlos pasar por de este o de aquel autor inexistente. Debido a ello se requiere cierta dosis de cultura para su recta intención. (Esto se le ha achacado al autor de "El jardín de los senderos que se bifurcan" como un obstáculo para, el acceso a su obra del no adiestrado intelectualmente y, en especial, para el pueblo). A toda esta serie de enigmas o laberintos de carácter literario, se añade otro que sospecho habrá de procurar algún trabajo a sus exégetas y biógrafos del futuro: el de su colaboración con Adolfo Bioy Casares. Sabido es que Borges lleva publicadas varias obras conjuntamente con el autor de "El sueño de los héroes". Su unidad estilística es tal que plantea un difícil problema el hecho de determinar la aportación de cada uno al texto común. ¿Cuál es en estas obras la parte de Bioy Casares? ¿Cuál la de Borges? En todo caso ambos escritores parecen coincidir también en su pericia y regusto por manipular con lo apócrifo.

Ahora mismo acaban de dar a la estampa un libro que muestra, su raíz ficticia — "apócrifa"— desde el encabezamiento hasta la firma. Se titula, "Crónicas de Bustos Domecq" y son, efectivamente, una serie de glosas de carácter crítico-humorístico "firmadas" por ese escritor (imaginarlo), con prólogo de otro "autor" igualmente imaginario, que "firma" Gervasio Montenegro, De manera que sólo la inserción del nombre de los auténticos autores en un ángulo de la tapa indica que es de ellos. Hay, empero, una nota diferencial entre este libro y los anteriores suyos. Porque, burla burlando, las "Crónicas de Bustos Domecq" están totalmente enderezadas a ejercitar una crítica incisiva, punzante, sobre lagunas de las modalidades literarias y artísticas de nuestro tiempo, tan celebradas por determinados esnobs, e incluso contra los "agresores" de la gramática —sin conocerla en muchos casos- que están barbarizando el idioma, oralmente y por escrito, hasta extremos imperdonables. Esta crítica la hacen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares mediante la vía que suele ser la más efectiva: la visible y risible de la imitación. ¡Y cuidado que estos dos escritores saben imitar con superlativa habilidad, precisamente por haberse entrenado con largueza en el "apocrifismo" literario...! "Bustos Domecq" va remedando por ellos en sus crónicas, "barbarizando" por ellos, "esnobizando" por ellos y, entre ironía, agudas cual estiletes, poniendo un limpio espejo ante los ojos de los satirizados con el fin de que se miren en él. Que acaso se mirarán. Y si lo hacen verán allí su caricatura. "Bustos Domecq" estampa allí esa forma expresiva "de que", sementada a voleo por improvisados escritores en emisiones radiales, en Tv y en sus escritos: "Antártido A. Garay me comunicó de que era escultor..." etc. Menudean con idéntica profusión, los disparatados y anfibológicos subjuntivos en lugar del pasado de indicativo: "Dispara, departiésemos, falleciera, degustásemos", etc. "Bustos Domecq" tampoco se olvida de sembrar a lo largo de sus crónicas esos vocablos, repetidos al unísono, que nos hurtan de la pluma o de los

labios de esos mismos "escritores". Son "exhaustivo, irreversible, temático, programático, misión, mensaje..." cuando no neologismos verbales tan innecesarios como "situacionar, impactar, efectivizar, explicitar, estructurar, promocionar", etc. A través de las crónicas de "Bustos Domecq", Borges y Bioy Casares tampoco dejan de aludir a esos términos "superados" y "superaciones" que fluyen constantemente de la pluma de aquellos autores que cada día nos anuncian la muerte definitiva de todo lo que, artística y literariamente, ha existido antes que ellos. Así, por ejemplo, lo que ocurre con la obra del "genial" Federico Carlos Loomis (autor apócrifo), quien no sólo ha logrado superarlo todo, sino despojar de tal modo a su libro de detalles "enojosos", que todo él queda contenido en el título. Escribe aquí Bustos Domecq: "El texto de *Catre* (libro de Loomis), verbi gratia, consiste únicamente en la palabra *Catre*. (Este es el título de la obra). La fábula, el epíteto, la metáfora, los personajes, la expectación, la rima, la aliteración, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedo servil de los clásicos, la sintaxis misma... han sido plenamente superados.'

Ni hace caso omiso tampoco "Bustos Domecq" —imitándolos rendidamente para mayor irrisión— de esos artistas que vienen dispuestos cada día a hacer la gran revolución en el arte, sin haber aprendido previamente a trazar los primeros palotes que conducirán a él. De uno de estos, Enrique Tafas (apócrifo), es de quien dice el ficticio autor que escribe por Borges y Bioy Casares: "Un portavoz procedente de la provincia de Córdoba le había inculcado que, para innovar en un arte, hay que demostrar a las claras que uno lo domina y puede cumplir con las reglas como cualquier maestrillo. Romper los moldes es la voz de orden de los siglos actuales pero el candidato debe probar previamente que los conocen al dedillo. Como dijo Lumbeira (otro apócrifo), fagocitemos bien la tradición antes de tirarla a los chanchos." "Claro que, a Tafas, eso de aprender le resulta trabajoso y opta por

"embadurnar" sus cuadros como cualquier tachista... en la seguridad de que siempre habrá algunos esnobs que lo proclamen gran portador de mensajes).

La sátira borgeano-casaresca cobra mayor causticidad al describirnos la impar inventiva del apócrifo novelista del objetivismo, objetalismo o descriptivismo, Ramón Bonavena, quien ha llenado nada menos que cinco tomos con la simple descripción de los objetos que hay sobre la mesa, visualizándolos desde todos los ángulos y cambiándolos después de posición en procura de obtener otras perspectivas... al infinito...

Eutrapelias de Borges y Bioy Casares- se dirá. Cierto; pero eutrapelias que convendría difundir a lo largo y ancho del ámbito hispano hablante con el fin de que en el espejo de esas sátiras nos miremos cada día.



Buenos Aires

## Raúl Andrade

El periodista, dramaturgo y ensayista nacido en Quito Raúl Andrade conformó un selecto grupo de intelectuales que publicaron periódicamente en las páginas de *El Sur* durante los años 60. Citamos a continuación, uno de sus textos sobre el narrador argentino.

Diario *El Sur*, 1968



## “Ocaso de Borges”

Por Raúl Andrade

Es conmovedor contemplar a ese hombre que avanza casi a tientas por el sendero que la nieve ha bordado como un encaje. El sendero atraviesa un parque custodiado por árboles desnudos, desmantelados; una barda marca los límites de un pabellón privado. Al fondo se destaca la masa compacta y gris, subrayada por las orlas de las ventanas de un característico edificio, levantado de acuerdo con las líneas arquitectónicas del siglo XIX. Tal vez, el de una universidad de Nueva Inglaterra. El hombre viene con los cabellos blancos revoloteando al viento, desafiando al tiempo invernal. Con la mano siniestra se apoya en un bastón de nudos; con la diestra se arrima a un mozalbete que le sirve de secretario, lazarillo, confidente y discípulo. El párpado derecho le cae sobre la pupila ya muerta; la otra pupila tiene el fulgor de una llama que se extingue -sin extinguirse del todo -, alimentada aún por secreta energía, por una voluntad ejemplar de mantenerse despierta hasta su último destello.

Esta imagen pertenece a un excelso escritor, cuya inteligencia se ha ido abriendo paso a través de años de tanto literario, de diálogo constante con las ideas y los libros; de inalterable vocación; sin prisa alguna, como quien está seguro de llegar a la hora justa, sin adelantar las manecillas del reloj. Así aparece Jorge Luis Borges, a los sesenta y nueve años, en una de sus fotografías recientes. La imagen tiene profundidad, alegoría: es como el escenario de un drama desenvuelto cada día, secreto y silencioso; sin exasperación ni desencanto, en noble y estoica exploración de la vida. El itinerario recorrido está simbolizado por la nieve invernal.

Cuando apenas comenzaba a sonar el nombre de Borges, en los años de "Martín Fierro" y "Proa", aparecía de pronto como un "compadrito" porteño, de pantalones abotinados, mucha gomina en el pelo y un tango canturreado entre los dientes. Era el mozalbete que volvía, después de larga estancia en Europa, ávido de ese paisaje porteño que recordaba apenas, entre la bruma del puerto que queda y del barco que parte. De allí sus primeros fascículos y ensayos: "Luna de enfrente", "Fervor de Buenos Aires" y un "Evaristo Carriego", que era como la reconstrucción sentimental y topográfica de Buenos Aires de 1910, con sus galas de centenario, su informalidad suburbana y su neblina, desprendida como una bruma del Riachuelo, mientras pasaba el tango como una racha triste, quebrando las caderas y entornando los ojos.

Después, pese Borges adolescente, que ni pierde su acento afrancesado ni recobra el acento porteño, se va afirmando a fuerza de esas caminatas integradoras que desenvuelven el curso cronológico de una ciudad, su aspecto íntimo y su memoria oculta, agazapados en un rincón insospechable y hace exclamar: ¡Ah! Por allí era... Era la puerta de una mansión familiar, el ventanillo de la primera novia, la hiedra puesta a secar de un rostro muerto. De esa manera cotidiana, casi burocrática, concebida como un sistema de paisajes, es como Borges iría recobrando su Buenos Aires de infancia, contenido en la caja de la corrupción y en la vitrina del pianito mecánico, sonando los aires viejos de "El choclo", "Garufa" y la "Noche Triste".

Pero ese Borges anecdótico y pasajero de su recuerdo, va a desaparecer empujado por otro, nuevo, de cicatrices curadas por una piel tersa, como de vidrio, que deja ver latir su corazón y los canales de las venas, llevando y trayendo el flujo y el reflujo de la sangre limpia, sonora y transparente, sin accidentes ni embolia. Allí está encasillado, amenazado por la doble penumbra de la luz exterior que se extingue, en el atardecer, y de las pupilas que ya

no responden al chisporroteo de los fuegos fatuos. Queda la oscuridad en perspectiva. Pero la memoria está viva, el diálogo con las ideas y la poesía renace con más fuerza. Y en la tarde de paso, en el crepúsculo que enciende sus faroles como un tango antiguo, resuena, serena y ardiente, la voz de una mujer que lee sin fatiga los párrafos, los capítulos, los poemas que poeta a oscuras desea contemplar reproducidos, una vez más, en su memoria de pájaro ciego, anclado en el marco de una ventana.



### Carlos Alberto Montaner

Es un periodista y escritor cubano con nacionalidad española y estadounidense. Como reportero ha colaborado en diversos medios de renombre internacional con un amplio público de lectores (se calculan en seis millones de personas quienes leen sus columnas semanales). También es un político y a la edad de 17 años fue encarcelado en Cuba bajo el rótulo de terrorista. Escapó de su presidio comenzando un largo exilio. En 1970 viajó a Madrid a realizar estudios a la Universidad Complutense de esa ciudad europea, años en los que entrevistó a Borges como leemos a continuación.

Diario *El Sur*, 19 de agosto de 1973.



## Jorge Luis Borges

Pasó por Madrid Jorge Luis Borges. Durante una escasa semana el mundo intelectual español se sometió al influjo esotérico del argentino. Borges es como sus cuentos: misterioso, todo inteligencia, exacto. Media docena de narraciones prodigiosas le han bastado para alzarse con la monarquía literaria de nuestra lengua. Esencia y no fárrago, como quería Gracián, es su obra. Por muchos años Borges ha sido centro de una feroz polémica. La izquierda no le perdona que no sea antiyanqui, ni antijudío, ni que condene las dictaduras comunistas. La derecha, especialmente la de su país, le censura su firme oposición al fascismo de los peronistas. Las generaciones literarias posteriores inútilmente le han regateado mérito: la prosa de Borges sigue gozando de un colosal atractivo para los jóvenes.

Borges es ciego desde hace muchos años. Ciego como Homero o como el Galdós de los últimos tiempos. Tal vez el intelectualismo de Borges deba algo a esa ausencia de visión. Las obsesiones de Borges han sido el tiempo, el misterio de la existencia humana, el destino. Borges ve las cosas por dentro. Mira en las profundidades de los hombres. La superficie, que no alcanza a distinguir, poco le interesa. Pero allí, en el interior, en esa mágica dimensión de la Inteligencia, obra exclusiva y absurda del hombre, tiene Borges sus dominios. Se ha pasado una vida descubriendo para sus lectores las selvas de paradojas que hay en ese mundo: los parajes de ironías, los ríos y montañas de la imaginación de un Berkeley o de las sagas nórdicas. Borges desdeña la intranscendencia. O más bien la ignora, porque carece de dimensión literaria.

Las dos conferencias —una dedicada a su poesía y la otra a su prosa- han cautivado al auditorio. El medio literario español, dado a la pose y a la vanidad, se ha conmovido con la palabra cálida del argentino, Borges se ha burlado de su propia obra, mientras contaba, con

la mayor sencillez, mil anécdotas relacionadas con el proceso creativo. Luego, en el Colegio argentino, accedió a la entrevista con resignada benevolencia y corto preámbulo: un apretón de manos. Borges tiene las manos blandas, como hervidas, y por alguna misteriosa razón les ha comunicado la inexpresividad de sus ojos.

**Maestro, fuera de su país tememos por la suerte de los liberales argentinos ahora que Perón retorna al poder. ¿Piensa Ud. que tomarán represalias?**

En realidad, esa pregunta no soy yo quien pueda contestarla. El triunfo del peronismo ha sido inconcebible para mis amigos argentinos. En cuanto a las represalias, el peronismo es un partido y un hombre que han acumulado rabia durante tantos años que supongo ya cuentan con tesoros infinitos. En todo caso, cada vez entiendo menos de lo que ocurre en Argentina. Entendía cuando era joven. Además, aunque me siento irreparablemente argentino, la política no es mi pasión, pero para mayor desgracia sólo se habla de política o de fútbol, lo cual es aún más misterioso para mí.

**En su madurez, Maestro, después de tantos años de creación, ¿no teme repetirse?**

En cuanto a su primera afirmación, le diré que es inexacta. Yo no sé qué es eso de la madurez. Frente a cada verso, frente a cada párrafo, siento la perplejidad del escritor primerizo. En cuanto a la segunda, por supuesto que me repito. William Morris creía que la humanidad ya había descubierto los temas esenciales y que su misión —la misión del cuentista— era recrear esos cuentos. Allí estaban las pasiones esenciales. En su libro, "El Paraíso Terrenal" no hay un solo tema que previamente no se encontrara en las fuentes clásicas.

—Si se viera obligado a escoger sus mejores cuentos, ¿cuáles seleccionaría?

- Eso es tarea fácil para el propio autor, pero creo que “El Sur”, “La Intrusa”, “El Aleph” y “La Búsqueda de Averroes”, son cuentos aceptables.

Yo añadiría- interrumpió- “El Jardín de los Senderos que se bifurcan” y “Funes El Memorioso”.

"El Jardín de los Senderos que se bifurcan", no —dice Borges—. Eso es una especie de cuento policíaco-metafísico. "Funes El Memorioso", sí. Ese cuento es una metáfora del insomnio. Lo escribí recreando unas terribles temporadas de insomnio en que, por las noches, para buscar el sueño, me agotaba ejercitando la memoria en las más increíbles cosas. El protagonista del cuento es un compadrito, pero el nombre se lo di por Dean Funes, un antepasado mío que, según Sarmiento, murió aspirando el olor de una rosa, dato que no me consta, pero que en todo caso puede ser cierto durante este corto diálogo nuestro, lo que justificaría la grata invención de Sarmiento. Yo saludo a mis muertos utilizando sus nombres en las ficciones.

—¿Ha sido muy dura la ceguera?

—Sí, especialmente en algunos momentos ha sido terrible. Especialmente cuando la Revolución Libertadora del '55, me hizo director de la Biblioteca Nacional. Escribí entonces el "Poema de los Dones", en una de cuyas estrofas confieso la paradoja:

Nadie rebaje al ánimo re-  
proche  
esta declaración de la maes-  
[tría  
de Dios, que con magnífica  
[ironía  
me dio a la vez los libros y

[noche.  
Yo que me figuraba el pa-  
raíso  
bajo la especie de una bi-  
[blioteca  
Esta vasta y honda biblio-  
[teca ciega...

Además, la ceguera me ha impedido conocer a fondo a mis contemporáneos.

—Y bien, Maestro de los que conoce, ¿qué opina?

Neruda es un buen poeta. Otros, de igual fama, me parecen decididamente mediocres. Cuando conocí a cierto notable novelista quien me dijo: "Yo soy un indio", yo le contesté: Pero el concepto de indio es un invento europeo. Si usted es un indio porqué publica libros y no quipús. No use el idioma de los enemigos de los indios. Usted no está vestido como indio. Cuando era niños "I used to play indian", pero a nuestra edad es pueril. Yo, claro no soy partidario de los indios. Esto me ha traído bastantes problemas. Especialmente en Estados Unidos. En Estados Unidos se espera que uno sea partidario de los indios, que hable mal del país y que sea comunista. Cuando me niego a esas tonterías, a veces defraudo a los que me escuchan. Mi abuelo tomó parte en la conquista del sur. Aquello fue una lucha sangrienta con los indios, Ascasubi, el poeta gauchesco, relata en sus versos anécdotas tremendas:

"Con un puñal bien templa-

[do y afilado que se llama el 'quitapenas' le cortamos las venas del

[pescuezo"...

Figúrese usted: el "quitapenas". Cada batallón tenía un degollador oficial con su "quitapenas". Los indios lanceaban y los blancos degollaban. Los indios "papas" eran

bárbaros, no podían contar más allá de cuatro. Pero eran mejores jinetes. Había una relación de amistad entre el caballo y el indio. A veces el caballo vivía en la tienda del amo.

La literatura gauchesca es rica en todas estas historias. Ricardo Rojas equivocadamente creía que era obra de los payadores, aquella especie de juglares criollos populares, pero en realidad es obra de hombres cultos de la ciudad. José Hernández, el autor de "Martín Fierro" no conoció bien el gauchaje. Los payadores, quizás para disfrazar su talante de hombres incultos del pueblo, buscaban temas altisonantes y profundos. Recuerdo una estrofa de la "Millonga de Arnold", escrita en la cárcel de la Tierra del Fuego, que, si bien es obra de un payador, poco tiene que ver con la poesía gauchesca:



La muerte es vida vivida

la vida es muerte que viene

la vida no es otra cosa

Que muerte que anda lu-

[ciendo

(Se entusiasma Borges con el tema de la literatura argentina. Hablaría horas de un tema que le resulta tan grato, pero Hugo Caballero, el joven poeta argentino que le sirve de lazarillo en estos días madrileños, me avisa que afuera esperan su turno corresponsales de medio mundo. Por último, por última vez acaso aprieto las manos del Maestro.)

**Carlos Alberto Montaner**

## René Sepúlveda

Fue periodista del Diario *El Sur* y presidente del Colegio de Periodistas de Concepción. Publicó diversas crónicas literarias entre las que se cuentan “El Faro”, Novela de José Naranjo (19/09/1974) y artículos de costumbres como “Males de ayer y de hoy de los chilenos” (09/05/1981)<sup>61</sup>.

Diario *El Sur*, 26 de octubre de 1974.

Sus Memorias:



**Confesiones de Jorge Luis Borges**

PARA los estudiosos de la literatura hispanoamericana no hay posiblemente figura más interesante que la de Jorge Luis Borges. Y ese interés máximo le viene de la complejidad de su tarea, hija de la complejidad y diversidad de su mente. La aparición de sus Memorias confirma esta afirmación. Dice, por ejemplo, que la primera novela que leyó completa fue “Huckleberry Finn” y también los libros del Capitán Marryat, “Don Quijote”, “Las mil y una noches” de Burton y pocas más. “Todos en Inglés —dice— y cuando más tarde leí ‘Don Quijote’ en español me pareció una pobre traducción.”

Jorge Luis Borges ha publicado sus memorias haciéndola coincidir con el lanzamiento de sus obras completas recién editadas por “Emecé”, de Buenos Aires.

Cuenta que empezó a escribir cuando tenía seis o siete años y trató de imitar a los clásicos españoles; por ejemplo, a Cervantes. “Mi primer cuento —relata— fue una tontería al estilo de Cervantes.” Agrega que cuando todavía se hallaba en Suiza, empezó a leer a Schopenhauer y aun hoy al tuviera que elegir “a mi único filósofo lo designaría a él. Si el enigma del Universo puede reducirse a palabras, creo que esas palabras se encuentran en su obra.”

Borges cree que el idioma alemán es el más hermoso, más bello que la literatura ha producido. “Francia, paradójicamente,

tiene una noble literatura, pero el idioma es, según creo yo, más bien feo.” También piensa que el español es el mejor de los idiomas aunque las palabras españolas “son demasiado largas y difíciles de manejar”.

Hace otros recuerdos: cuando era niño leía “La conquista del Perú” de Prescott, y se asombraba que retratara a los conquistadores con una aureola romántica. “Para mí, descendiente de algunos de ellos, eran gentes privadas de todo interés”, dice. Para Borges, a través de ojos franceses, los latinoamericanos veían a los españoles como “seres pintorescos, pensando en ellos con la pautita de García Lorca, gitanos, lildas de toros, arquitectura morisca”.

Recuerda que en Madrid conoció y trabó gran amistad con Rafael Cancino Assens y afirma que era un hombre alto, “con todo el menosprecio de los andaluces por las cosas de Castilla y lo más notable es que vivía exclusivamente para la literatura, sin ninguna preocupación por el dinero o la fama”. Afirma Borges que en aquel tiempo Ortega y Gasset estaba en la cumbre de su fama, pero Cancino lo consideraba “mal filósofo y mal escritor”.

Una nota curiosa pero muy ocidiosa anota Jorge Luis Borges en sus Memorias. Toda su vida la dedicó a los libros; sin embargo, ha leído pocas novelas y, en la mayoría de los casos, sólo el sentido del deber le permitió llegar a la última página. “La sensación de que grandes novelas —sreaga— como ‘Don Quijote’ y ‘Huckleberry Finn’ carecen virtualmente de forma, reforzó mi gusto por el género del cuento, cuyos elementos esenciales son la economía y una nítida exposición del principio, la mitad y el final.”

Jorge Luis Borges se ha ido quedando ciego definitivamente. Este mal lo persiguió desde la infancia, fue “como un lento atardecer de verano”. A partir de 1927 sometió ocho operaciones en los ojos, pero desde hace más de veinte años lo ha sido imposible leer o escribir valiéndose de la vista.

Confiesa que la gente ha sido “inecplablemente” buena con él; no tiene enemigos y si ciertas personas se han disfrazado de tales han sido “demasiado buenos para lastimarme”. Cada vez que lee algo en contra de él, no sólo comparte el sentimiento “sino que pienso que yo lo podría hacer mejor”.

Borges considera que ya ha escrito sus mejores obras y esto le da cierta satisfacción y tranquilidad. No le interesa el éxito o el fracaso. “Lo que busco ahora es paz, el placer del pensamiento de amar y de ser amado.”

Y lo ha conseguido con la admiración de todo el mundo.

Ya salieron sus memorias y pronto tendremos también sus obras completas.

René Sepúlveda.

<sup>61</sup> Ambos textos disponibles en Biblioteca Nacional Digital.

Sus Memorias:

## Confesiones de Jorge Luis Borges

Para los estudiosos de la literatura hispanoamericana no hay posiblemente figura más interesante que la de Jorge Luis Borges. Y ese interés máximo le viene de la complejidad de su tarea, hija de la complejidad y diversidad de su mente. La aparición de sus Memorias confirma esta afirmación. Dice, por ejemplo, que la primera novela que leyó completa fue "Huckleberry finn" y también los libros del Capitán Marryat, "Don Quijote", "Las mil y una noches" de Burton y pocas más. "Todos en inglés —dice— y cuando más tarde leí 'Don. Quijote' en español me pareció una pobre traducción."

Jorge Luis Borges ha publicado sus memorias haciéndola coincidir con el lanzamiento de sus obras completas recién editadas por "Emecé", de Buenos Aires.

Cuenta que empezó a escribir cuando tenía seis o siete años y trataba de imitar a los clásicos españoles; por ejemplo, a Cervantes. "Mi primer cuento —relata-- fue una tontería al estilo de Cervantes." Agrega que cuando todavía .se hallaba en Suiza, empezó a leer a Schopenhauer y aun hoy si tuviera que elegir "a mi único filósofo lo designaría a él. Si el enigma del Universo puede reducirse a palabras, creo que esas palabras se encuentran en su obra".

Borges cree que el idioma alemán es el más hermoso, Más bello que la literatura ha producido. "Francia, paradójicamente, tiene una noble literatura, pero el idioma es, según creo yo, más bien feo." También piensa que el español es el mejor de los idiomas, aunque las palabras españolas "son demasiado largas y difíciles de manejar".

Hace otros recuerdos: cuando era niño leía "La conquista del Perú", de Prescott, y se asombraba que retratara a los conquistadores con una aureola romántica. "Para mí, descendiente de algunos de ellos, eran gentes privadas de todo interés", dice. Para Borges, a través de ojos franceses, los latinoamericanos veían a los españoles como "seres pintorescos, pensando en ellos con la pauta de García Lorca, gitanos, lidias de toros, arquitectura morisca".

Recuerda que en Madrid conoció y trabó gran amistad con Rafael Cancino Assens y afirma que era un hombre alto, "con todo el menosprecio de los andaluces por las cosas de Castilla y lo más notable es que vivía exclusivamente para la literatura, sin ninguna preocupación por el dinero o la fama". Afirma Borges que en aquel tiempo Ortega y Gasset estaba en la cumbre de su fama, pero Cancino lo consideraba "mal filósofo y mal escritor"...

Una nota curiosa pero muy decidora anota Jorge Luis Borges en sus Memorias. Toda su vida la dedicó a los libros; sin embargo, ha leído pocas novelas y, en la mayoría de los casos, sólo el sentido del deber le permitió llegar a la última página. "La sensación de que grandes novelas —agrega— como 'Don Quijote' y 'Huckleberry finn' carecen virtualmente de forma, reforzó mi gusto por el género del cuento, cuyos elementos esenciales son la economía y una nítida exposición del principio, la mitad y el final."

Jorge Luis Borges se ha ido quedando ciego definitivamente. Este mal lo persiguió desde la infancia, fue "como un lento atardecer de verano". A partir de 1927 soportó ocho operaciones en los ojos, pero desde hace más de veinte años le ha sido imposible leer o escribir valiéndose de la vista.

Confiesa que la gente ha sido "inexplicablemente" buena con él; no tiene enemigos y si ciertas personas se han disfrazado de tales han sido "demasiado buenos para lastimarme". Cada vez que lee algo en contra de él, no sólo comparte el sentimiento "sino que pienso que yo lo podría hacer mejor".

Borges considera que ya ha escrito sus mejores obras y esto le da cierta satisfacción y tranquilidad. No le interesa el éxito o el fracaso. "Lo que busco ahora es paz. el placer del pensamiento de amar y de ser amado."

Y lo ha conseguido con la admiración de todo el mundo.

Ya salieron sus memorias y pronto tendremos también sus obras completas.



*René Sepúlveda.*

Diario *El Sur*, 17 de septiembre de 1976



### Presencia de Jorge Luis Borges

LA PRESENCIA en Chile de Jorge Luis Borges ha servido para remover un poco el ambiente literario e intelectual. Su figura, obviamente la más importante de la literatura argentina y uno de los mayores escritores del mundo, está aureolada con el anhelo latinoamericano e hispano de que se le otorgue el Premio Nobel de Literatura, aspiración que desde hace años se ve frustrada. Tal vez por esto Borges no deja de ser noticia en diarios y revistas, incluso cuando no le perdona nada a sus compatriotas, quizás por "quererlos demasiado", como le ocurría a Miguel de Unamuno con España.

La figura de Borges es motivo de discusiones, análisis, elogios y críticas. Pero él está ahí, inhiesto, seguro de sí mismo, contradictorio, audaz en el juicio, brillante en su estilo. Tal vez por eso la revista "Stampa" de Italia, hace años, dijo que Borges era el escritor más grande del mundo. Sin embargo, el autor argentino dijo en ciertas ocasiones que "no me convence demasiado lo que he escrito".

Hace cincuenta años que está escribiendo y sus obras han sido traducidas a más de veinte idiomas.

Jorge Luis Borges vive en Buenos Aires, pero generalmente está en "cualquier lugar del mundo". Llegó a Chile anteaer, directamente de Madrid, adonde había viajado para intervenir en un programa de la televisión española. De Borges se puede decir, como ha dicho él de Valéry, que "en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden". Su obra ha sido una especie de larga consolación por la filosofía. Se ha dicho que Borges es frío y cerebral. Sería más exacto decir que es cauto y civilizado. Es también extraordinariamente astuto y sagaz. Quizás por eso la ignorancia y la malicia se han empeñado en tergiversarlo. Es un gran bromista, y sus tra-

veuras suelen contrariar a la gente. Se compliace en parecer ingenuo y contradictorio. De vez en cuando, bajo la presión de alguna entrevista inoportuna, ofende improvisando palabras o principios.

¿Será éste el Jorge Luis Borges que ha venido a Chile? Porque hay "otro" Borges, como él lo llama, que habla un mundo propio, un planeta en órbita elíptica en torno a alguna estrella desaparecida que alumbró todavía con su resplandor la escritura invisible de los viejos folios y los manuscritos olvidados, según afirma Luis Haras en "Los maestros" (Editorial Sudamericana). El mismo que se deleita en los placeres tranquilos del estudio y la contemplación. Dice: "Estoy podrido de literatura".

El contradictorio y paradojal Jorge Luis Borges ¿se quedó en su patria? El famoso escritor, ciego casi, parece conocer todos los libros; solitario, parece conocer a todos los hombres. Un portento de corazón y de sentimientos, siempre tiene a flor de labios una punzante crítica hacia su país. En una radiografía del espíritu argentino, Borges ha dicho que en el siglo pasado "tuvimos una inaudible virtud, que fue el coraje y es evidente que ahora estamos declinando, porque un período de violencia no es un período de coraje". No se admira el valor y sí la picardía. Hay quien dice que eso se debe a la inmigración, pero esa teoría le parece del todo falsa. Otra vez dice que ser argentino es un acto de fe no una cuestión étnica. "Tenemos nombres como Belgrano, como Brown, que evidentemente no son españoles. De lo contrario habría que pensar que los próceres de nombre español no eran héroes argentinos, sino traidores a su patria." El mismo Jorge Luis Borges señala que en este momento el peor defecto de los argentinos es la codicia. La codicia y el afán de lucro. "Yo creo que la culpa o mucho de la culpa la tiene el periodismo, dice, y sobre todo las revistas. Por ese endiosamiento que han hecho de

la gente rica, de los garlitos de Mar del Plata, de ese mundo que simbólicamente se llama Barrio Norte. Eso ha llenado al país de envidia."

El "otro" Borges también habla de literatura, filosofía y política. En su reciente visita a Madrid —de allí partió rumbo a Chile— afirmó que la democracia es "superación". Sin embargo, "para un ciego como yo —agrega— lo único que queda en la vida es escribir". Y siguen las paradojas. Para él siguen alejados los mejores escritores españoles Fray Luis de León y Cervantes. De los malos no se acuerda. Acerca de sus proyectos actuales dice que ahora sólo quiere hacer literatura; ayer combatió a Perón y acusa al peronismo del desastre que ha padecido Argentina hasta la toma del poder por el general Jorge Videla. Acepta los regímenes militares y lo prueba con elogiosas frases. Dice: "En la guerra civil española, yo estuve del lado de los republicanos, pero luego me di cuenta, en la paz, que Franco era merecedor de elogios. Creo que la democracia es una superación." Hace poco hubo revuelo porque opinó que no le gustaba la literatura española, comenzando por el poema del Cid Campeador. Se dijo que "El Cid" le parece un poema muy pesado y de escasa imaginación, comparado con el aliento heroico que hay en "La Chanson de Roland". Estas afirmaciones fueron desmentidas posteriormente. Pero como Borges es tan bromista, es posible que las haya lanzado así al vuelo.

La fama de Borges le ha hecho pagar caro su precio soportando, entre otras cosas, el asedio periodístico. Desde hace varios años se le viene señalando como el más seguro ganador del Premio Nobel de Literatura. Y al preguntársele la causa por la que aún no lo recibe, responde sonriente:

—Eso demuestra que queda gente sensata en Suecia, pero yo seguiré haciendo literatura, porque creo que tiene un vasto porvenir y miles de caminos de expresión.

René Senilveda



## **Presencia de Jorge Luis Borges**

La presencia de Jorge Luis Borges ha servido para remover un poco el ambiente literario e intelectual. Su figura, obviamente la más importante de la literatura argentina y uno de los mayores escritores del mundo, está aureolada con el anhelo latinoamericano e hispano de que se le otorgue el Premio Nóbel de Literatura, aspiración que desde hace años se ve frustrada. Tal vez por esto Borges no deja de ser noticia en diarios y revistas, incluso cuando no le perdona nada a sus compatriotas, quizás por "quererlos demasiado", como le ocurría a Miguel de Unamuno con España.

La figura de Borges es motivo de discusiones, análisis, elogios y críticas. Pero él está ahí, inhiesto, seguro de sí mismo, contradictorio, audaz en el juicio, brillante en su estilo. Tal vez por esto la revista "Stampa" de Italia, hace años, dijo que Borges era el escritor más grande del mundo. Sin embargo, el autor argentino dijo en ciertas ocasiones que "no me convence demasiado lo que he escrito".

Hace cincuenta años que está escribiendo y sus obras han sido traducidas a más de veinte Idiomas,

Jorge Luis Borges vive en Buenos Aires; pero generalmente está en "cualquier lugar del mundo". Llegó a Chile anteayer, directamente de Madrid, adonde había viajado para intervenir en un programa de la televisión española. De Borges se puede decir, como ha dicho él de Valéry, que "en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden". Su obra ha sido una especie de larga consolación por la filosofía. Se ha dicho que Borges es frío y cerebral. Sería más exacto decir

que es cauto y civilizado. Es también extraordinariamente astuto y sagaz. Quizás por eso la ignorancia y la malicia se han empeñado en tergiversarlo. Es un gran bromista, y sus travesuras suelen contrariar a la gente, Se complace en parecer ingenuo y contradictorio, De vez en cuando, bajo la presión de alguna entrevista inoportuna, ofende improvisando palabras o principios,

¿Será éste el Jorge Luis Borges que ha venido a Chile? Porque hay "otro" Borges, como él lo llama, que habita un mundo propio, un planeta en órbita elíptica en torno a alguna estrella desaparecida que alumbra todavía con su resplandor la escritura invisible de los viejos folios y los manuscritos olvidados, según afirma Luis Harss en "Los nuestros" (Editorial Sudamericana). El mismo que se deleita en los placeres tranquilos del estudio y la contemplación. Dice: "Estoy podrido de literatura."

El contradictorio y paradójico Jorge Luis Borges ¿se quedó en su patria? El famoso escritor, ciego casi, parece conocer todos los libros; solitario, parece conocer a todos los hombres. Un porteño de corazón y de sentimientos, siempre tiene a flor de labios una punzante crítica hacia su país. En una radiografía del espíritu argentino, Borges ha dicho que en el siglo pasado "tuvimos una indudable virtud, que fue el coraje y es evidente que ahora estamos declinando, porque un periodo de violencia no es un periodo de coraje". No se admira el valor y sí la picardía. Hay quien dice que eso se debe a la inmigración, pero esa teoría le parece del todo falsa. Otra vez dice que ser argentino es un acto de fe no una cuestión étnica. "Tenemos nombres como Belgrano, como Brown, que evidentemente no son españoles. De lo contrario habría que pensar que los próceres de nombre español no eran héroes argentinos, sino traidores a su patria." El mismo Jorge Luis Borges señala que en este momento el peor defecto de los

argentinos es la codicia, La codicia y el afán de lujo. "Yo creo que la culpa o mucho de la culpa la tiene el periodismo, dice, y sobre todo las revistas, por ese endiosamiento que han hecho de la gente rica, de los garitos de Mar del Plata, de ese mundo que simbólicamente se llama Barrio Norte, Eso ha llenado al país de envidia,"

El "otro" Borges también habla de literatura, filosofía y política, En su reciente visita a Madrid —de allá partió rumbo a Chile— afirmó que la democracia es "superstición". Sin embargo, "para un casi ciego como yo —agrega— lo único que queda en la vida es escribir". Y siguen las paradojas. Para él siguen siendo los mejores escritores españoles Fray Luis de León y Cervantes. De los malos no se acuerda. Acerca de sus proyectos actuales dice que ahora sólo quiere hacer literatura; ayer combatió a Perón y acusa al peronismo del desastre que ha padecido Argentina hasta la toma del poder por el general Jorge Videla. Acepta los regímenes militares y lo prueba con elogiosas frases. Dice: "En la guerra civil española, yo estuve del lado de los republicanos, pero luego me di cuenta, en la paz, que Franco era merecedor de elogios. Creo que la democracia es una superstición." Hace poco hubo revuelo porque opinó que no le gustaba la literatura española, comenzando por el poema del Cid Campeador, Se dijo que "El Cid" le parece un poema muy pesado y de escasa imaginación, comparado con el aliento heroico que hay en "La Chanson de Roland". Estas afirmaciones fueron desmentidas posteriormente. Pero como Borges es tan bromista, es posible que las haya lanzado así, al vuelo...

La fama de Borges le ha hecho pagar caro su precio soportando, entre otras cosas, el asedio periodístico. Desde hace varios años se le viene señalando como el más seguro ganador del Premio Nóbel de Literatura. Y al preguntársele la causa por la

que aún no lo recibe, responde sonriente: —Eso demuestra que queda gente sensata en Suecia, pero yo seguiré haciendo literatura, porque creo que tiene un vasto porvenir y miles de caminos de expresión.

*René Sepúlveda*



## Jorge Mendoza

Fue un destacado profesor y poeta. Participó del inicio del Departamento de Historia de la Universidad de Concepción y llegó a ser decano de la facultad de Humanidades. Publicó el libro de poemas “El ángel que me mira desde un espejo roto” (Ediciones Cordel, 1985) con prólogo de Juan Carlos Mestre. También fue antologado en “Las plumas del colibrí: Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)”, selección de María Nieves Alonso, Juan Carlos Mestre, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños: Estudio y Antología. Chile, IMPRODE, 1989.

Diario *El Sur*, 19 de julio de 1975.



## " El Libro de Arena"

Este año tres han sido los acontecimientos literarios más importantes en Argentina. Los tres relacionados con Jorge Luis Borges. La publicación de sus Obras Completas, las cuales no lo son tanto, puesto que, como solía hacer González Vera, eliminó sin más, no solo aquellas palabras sino aquellos libros completos que estimó de escaso valor. El camino de Borges es

un avance hacia la sencillez, a la tersura de estilo. Es conocido que ha dicho, —cito de memoria—: "Cuando tenía veinte años escribía rojo punzó, ahora que estoy aprendiendo a escribir digo colorado". Luego está la aparición de su Libro de Prólogos ", una recopilación de aquellos que suelen ser pequeños ensayos y joyitas de erudición. En este sentido es conveniente recordar que un cierto número de libros de Ray Bradbury tiene un prólogo del argentino: también aquí la selección fue rigurosa. Finalmente, después de escribir "El informe de Brodie" anunció un próximo libro de cuentos que apareció con el título de: "El Libro de Arena", veinte mil ejemplares, de editorial EMECE, marzo de 1975. Son trece relatos, de los cuales uno sólo no es inédito, el llamado "El Congreso" que conocíamos en edición de lujo, de Archibrazo editor, Buenos Aires, 1971. Este cuento es según su autor "Quizás la más ambiciosa de las fábulas de este libro —se refiere al "Libro de Arenas"— su tema es, una empresa tan vasta que se confunde al fin con el cosmos y la suma de los días. El opaco principio quiere imitar el de las ficciones de Kafka, el fin quiere elevarse, sin duda en vano, a los éxtasis de Chesterton o le John Bunyan. No he merecido nunca semejante revelación, pero he procurado soñarla. En su decurso he entretejido, según mi hábito, rasgos autobiográficos".

Los demás cuentos forman un todo homogéneo que, sin embargo, no alcanzan la altura —al menos eso nos parece— que tienen en "El informe de Brodie": "Guayaquil" y "El evangelio según San Marcos".

Dejemos en tanto, hablar a su autor: "A mis años —he nacido en 1899— no puedo prometer ni prometerme sino esas pocas variaciones parciales, que son, según se sabe, el recurso clásico de la irresponsable monotonía".

El encuentro con este volumen fue cosa Borgiana, que habría divertido a nuestro autor, en mi último viaje a Santiago, y cuando perdía ya la 'esperanza, desesperaba de encontrar alguna novedad siquiera de mediana importancia, encuentro en una magra librería y sin destaque alguno "El Libro' de Arenas", que no volví después a reencontrar en las más conspicuas librerías del centro capitalino —posiblemente—, porque libro de tal belleza ya habría sido adquirido por esa falange, siempre creciente de admiradores del autor argentino.

Borges afirma: "No escribo para una minoría selecta, que no me importa, ni para ese adulado ente platónico cuyo apodo es la masa. Descreo de ambas abstracciones, caras al demagogo".

“Escribo para mí, para los amigos y para atenuar el curso del tiempo”.

El Libro tiene una sobria carátula dorada y carece de prólogo, porque el autor prefiere a prologar cuentos no leídos, consignar noticias de tramas ya conocidas, en un epílogo.

Hay un cuento de amor, un cuento psicológico y el relato de un episodio dramático de la historia de la Banda Oriental.

"El tema del amor es harto común en mis versos. no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que "Ulrica"; y luego una de esas ironías, esas travesuras -tan caras a su naturaleza: "El destino. que, según es fama, es inescrutable no me dejó en paz hasta, que perpetré un cuento póstumo de Lovecraft, escritor que siempre he juzgado un parodista involuntario de Poe. Acabé por ceder; el lamentable fruto se titula "There are move things".

"La secta de los treinta" rescata, sin el menor apoyo documental, la historia de una herejía posible.

"La noche de los dones" es tal vez el relato más inocente más violento y más exaltado que ofrece este volumen".

"Undr" y "El espejo de la máscara" imagina literaturas seculares que constan de una sola palabra.

Dos objetos adversos e inconcebibles son la materia de los últimos cuentos. "El Disco" es el círculo euclidiano, que admite solamente una cara: "El libro de Arenas", un volumen, infinito de incalculables hojas, en fin...

Al escribir estas líneas, tenemos noticias de la filmación en su patria de una cinta basada en la narración "El Muerto" que apareció en la revista "Sur" N° 145, noviembre de 1946, y también en el conjunto de cuentos: "El Aleph".

Por la concisión y riqueza y simplicidad de su lenguaje, por la originalidad de su temática, porque conjuga la amenidad con la mayor erudición, es sin lugar a dudas el más alto valor intelectual de América.

Desde la suave oscuridad en que mora pleno de sabiduría, adquiere —como nadie— el más brillante esplendor.

(Jorge Mendoza)



Diario *El Sur*, 29 de julio de 1975.

# EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO

Por Jorge Mendoza

En el libro de Jorge Luis Borges: "Elogio de la sombra" —que es un acierto todo desde su título— uno de los poemas que destaca, incluso en dos versiones es "Ritter, Tod und Teufel". Poema que apareció primero publicado en una selección de textos que agrupados bajo el nombre de "Variaciones sobre un tema de Dürero", recopiló Alberto Manguel, para la Editorial Galerna, 1968, de Buenos Aires. Hay allí relatos, poemas y dibujos de colaboradores de la jerarquía de Horacio Quiroga, los hermanos Grimm, Stephen Vincent Benét, Oski, etc. La aventura es dar una visión de un hombre, la muerte y el diablo, todo esto, en base al famoso grabado de Alberto Dürero.

Dürero nació en Nüremberg en mayo de 1471. Sus tres grabados más descolantes, los llamados "grabados maestros" son: "El Caballero, la Muerte y el Diablo" (1513); "San Jerónimo en su estudio" (1514) y "Melancolía I" (1514), trío que constituye las alegorías de la virtud de acuerdo a la clasificación medioeval, en tres diferentes aspectos de la realidad cotidiana. "El Caballero, la Muerte y el Diablo", es una alegoría de "La vida del cristiano en el mundo práctico de acción y decisión" como lo manifestó Erasmo de Rotterdam en su "Manual del Caballero Cristiano" y que Dürero transforma, ilustrándola y dándole validez universal. En Jorge Luis Borges adquiere la maestría, la belleza y el valor de un clásico. Veamos pues el poema en cuestión:

## "RITTER, TOD UND TEUFEL"

Bajo el Yelmo quimérico el severo  
Perfil es cruel como la cruel espada  
Que aguarda. Por la selva despojada  
Cabalga imperturbable el caballero.  
Torpe y furtiva, la caterva obscena  
Lo ha cercado; el Demonio de serviles  
Ojos, los laberínticos reptiles  
Y el blanco anciano del reloj de arena.  
Caballero de hierro, quien te mira  
Sabe que en ti no mora la mentira  
Ni el pálido temor. Tu dura suerte  
Es mandar y ultrajar. Eres valiente  
Y no serás indigno ciertamente.  
Alemán, del Demonio y de la Muerte.

## **El Caballero, la Muerte y el Diablo**

Por Jorge Mendoza

En el libro de Jorge Luis Borges: "Elogio de la sombra" —que es un acierto todo desde su título— uno de los poemas que destaca, incluso en dos versiones es "Ritter, Tod und Teufel". Poema que apareció primero publicado en una selección de textos que agrupados bajo el nombre de "Variaciones sobre un tema de Durero", recopiló Alberto Manguel, para la Editorial Galerna, 1968, de Buenos Aires. Hay allí relatos, poemas y dibujos de colaboradores de la jerarquía, de Horacio Quiroga, los hermanos Grimm, Stephen Vincent Benét, Oski, etc. La aventura es dar una visión de un hombre, la muerte y el diablo, todo esto, en base al famoso grabado de Alberto Durero.

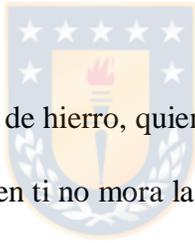


Durero nació en Nuremberg en mayo de 1471. Sus tres grabados más descollantes, los llamados "grabados maestros" son: "El Caballero, la Muerte y el Diablo" (1513); "San Jerónimo en su estudio" (1514) y "Melancolía" (1514), trío que constituye las alegorías de la virtud de acuerdo a la clasificación medioeval, en tres diferentes aspectos de la realidad cotidiana. "El Caballero, la Muerte y el Diablo", es una alegoría de "La vida del cristiano en el oriundo práctico de acción y decisión" como lo manifestó Erasmo de Rotterdam en su "Manual del Caballero Cristiano" y que Durero transforma, ilustrándola y dándole validez universal. En Jorge Luis Borges adquiere la maestría, la belleza y el valor de un clásico. Veamos pues el poema en cuestión:

## "Ritter, Tod und Teufel"

Bajo el yelmo quimérico el severo  
perfil es cruel como la cruel espada  
que aguarda. Por la selva despojada  
cabalga imperturbable el caballero.

Torpe y furtiva, la caterva obscena  
lo ha cercado: el Demonio de serviles  
ojos, los laberínticos reptiles  
y el blanco anciano del reloj de arena.



Caballero de hierro, quien te mira  
sabe que en ti no mora la mentira  
ni el pálido temor. Tu dura suerte

es mandar y ultrajar. Eres valiente  
y no serás indigno ciertamente,  
alemán, del Demonio y de la Muerte

Diario *El Sur*, 22 de noviembre de 1975

# HUMOR NEGRO

Por JORGE MENDOZA

El novelista y ensayista inglés Chesterton afirma que "intentar definir el humor demuestra falta de humor". En realidad el humor no debe ser considerado un género literario sino una actitud ante la vida que deviene en una sonrisa cuyo origen muchas veces suele estar en un hecho serio y doloroso. El llamado "humor negro", se encuentra —casi siempre— en directa relación con la crueldad, la estupidez, la hipocresía y el mundo asfixiante de las convenciones.

Rastreando el origen del término "humor negro", encontramos que Aristóteles fue el primero en aludir a él. Hablando de la melancolía, la llamó "bilis negra", señalando que en dosis adecuada es un ingrediente de ingenio. Es evidente que el epíteto conlleva de manera relevante elementos de crueldad que nos producen desconcierto y escándalo. Nos presenta lo macabro, trastocado de tal manera, que más que terror, nos divierte y regocija. Nos enfrenta —graciosa y sutilmente— con el asesinato, el suicidio, la tortura, el canibalismo, la profanación, la estupidez y, en fin, el pesar. Estas actitudes que son absolutamente serias, son su medio, su contorno, en el cual salta la chispa feliz del humor.

Macedonio Fernández, autor de fantasías metafísicas, brillante y fino humorista argentino nacido en Buenos Aires en 1874 y muerto en 1952, destaca en las letras americanas por su obra originalísima, llena de fervor y continuas invenciones. Recordemos: "No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos" (1928), "Papeles del Recienvenido" (1930), y luego, "Una Novela que Comienza" y "Continuidad de la Nada".

En una reseña biográfica, para la revista "Sur" en 1941, escribe: "Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no, pero muy poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. Qué injusticia, querido Jorge Luis, poeta del "Truco", de "El general Quiroga va en coche a la muerte", verdadero maestro de aquella hora."

"El Humor Negro", es el título de una antología de textos, colección Breviarios de Información Literaria, Editorial Brújula. Buenos Aires, 1967, que ofrece trozos de autores tan conocidos e ilustres como: Quevedo — Swift — Sade — Chafort Lichtenberg — De Quincey — Forneret — Baudelaire — Lewis Carroll — Villiers de L'Isle Adam — Bierce — Nietzsche — Ducasse — Huysmans — Stevenson — Panizza — Allais — Wilde — Renard — Schwob — Jouy — Baroja — Jarry — Picabia — Quiroga — Apollinaire — Kafka — Cami — Gómez de la Serna — Castelao — Akutagawa — Ionesco — Atreola.

Destaquemos el que en este compendio fue escrito por Macedonio Fernández: "UN PACIENTE EN DISMINUCION".

"El señor Ga había sido tan asiduo, dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica, que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y "meheando con grave modo" la cabeza resolvió: "Hay demasiado pie, con razón se siente mal; le trazaré el corte necesario, a un cirujano."

"De Papeles de Recienvenido".

## Humor negro

Por Jorge Mendoza

El novelista y ensayista inglés Chesterton afirma que "intentar definir el humor demuestra falta de humor". En realidad, el humor no debe ser considerado un género literario sino una actitud ante la vida que deviene en una sonrisa cuyo origen muchas veces suele estar en un hecho serio y doloroso. El llamado "humor negro", se encuentra —casi siempre— en directa relación con la crueldad, la estupidez, la hipocresía y el mundo asfixiante de las convenciones.

Rastreando el origen del término "humor negro", encontramos que Aristóteles fue el primero en aludir a él. Hablando de la melancolía, la llamó "bilis negra", señalando que en dosis adecuada es un ingrediente de ingenio. Es evidente que el epíteto conlleva de manera relevante elementos de crueldad que nos producen desconcierto y escándalo. Nos presenta lo macabro, trastocado de tal manera, que más que terror, nos divierte y regocija. Nos enfrenta —graciosa y sutilmente— con el asesinato, el suicidio, la tortura, el canibalismo, la profanación, la estupidez y, en fin, el pesar. Estas actitudes que son absolutamente serias, son su medio, su contorno, en el cual salta la chispa feliz del humor.

Macedonio Fernández, autor de fantasías metafísicas, brillante y fino humorista argentino nacido en Buenos Aires en 1874 y muerto en 1952, destaca en las letras americanas por su obra originalísima, llena de fervor y continuas invenciones. Recordemos: "No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos" (1928),

"Papeles del Recienvenido" (1930), y luego, "Una Novela que comienza" y "Continuidad de la Nada".

En una reseña biográfica, para la revista "Sur" en 1941, escribe. "Nací porteño y en un año muy 1874. Todavía no, pero muy poco después empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él. Qué injusticia, querido Jorge Luis, poeta del "Truco", de "El general Quiroga va en coche a la muerte", verdadero maestro de aquella hora."

"El Humor Negro", es el título de una antología de textos, colección Breviarios de Información Literaria. Editorial Brújula. Buenos Aires, 1967, que ofrece trozos de autores tan conocidos e ilustres como: Quevedo — Swift — Sade — Chafort Lichtenberg — De Quincey — Forneret — Baudelaire — Lewis Carroll — Villiears de L'Isle Adam — Bierce — Nietzsche — Ducasse — Huysmans — Stevenson — Panizza — Allais — Wilde — Renard — Schwob — Jouy — Baroja — Jarry — Picabia — Quiroga — Apollinaire — Kafka — Cami — Gómez de la Serna — Castelao — Akutagawa — Ionesco — Arreola.

Destaquemos el que en este compendio fue escrito por Macedonio Fernández: "UN PACIENTE EN DISMINUCION",

"El señor Ga había sido tan asiduo, dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica, que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago,

un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica, para que atendiera el pie del señor GA, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y “meneando con grave modo” la cabeza resolvió: “Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano.”

**“De Papeles de Recienvenido”.**



Diario *El Sur*, 30 de noviembre de 1975.



### Jorge Luis Borges, Traductor

Por Jorge Mendoza<sup>62</sup>

Diario *El Sur*, 1 de febrero de 1976.



<sup>62</sup> El alto nivel de deterioro que existe en la hoja hace muy difícil la transcripción completa del texto.

Diario *El Sur*, 1 febrero de 1976.

# Tiempo De Asesinos

Por Jorge Mendoza



Con este título: *Tiempo de Asesinos* y en colección *Aventura*, de Rodolfo Alonso Editor, 1972, Buenos Aires, se nos presenta una antología de la literatura del crimen y el suspenso.

En verdad, las vacaciones de verano, el calor, el tedio, la sombra del estío, son un tiempo en que retomamos aquellos libros en que lo policial, el crimen, el asesino, la pesadilla, lo negro, la sospecha, al divertirse nos evaden de la realidad cotidiana y sin secretos. El terror y el misterio han sido siempre éxitos propicios al descanso veraniego. Así, gran cantidad de autores se nos entregan reunidos en torno a un epígrafe extraído de *Iluminaciones*, de Rimbaud: "Ha llegado el tiempo de los asesinos."

El tomo es, por cierto —aunque no siempre—, divertido, liviano, sensible, proteico y —de algún modo— riguroso.

El contenido incluye textos originales de: Alphonse Allais — Roberto Arlt — Juan José Arreola — Honoré de Balzac — Pierre Bettencourt — Ambrose Bierce — León Bloy — Jorge Luis Borges — Fredric Brown — Esteban Echeverría — Ricardo Güiraldes — José Hernández — Eugene Ionesco — Jehanne Jean — Charles — Conde de Lautreamont — Milton de Lima Sousa — Villiers de L'Isle — Adam — Guy de Maupassant — Charles Nodier — Edgar Allan Poe — Marqués de Sade — Saki — William Shakespeare — Bram Stoker — Pierre Ver y Vicente Zito Lema.

El cuento más largo de esta selección es el de Bram Stoker, famoso autor de *Drácula*. Este personaje nace en la mente de este escritor, por los años cercanos al 1910. Abraham Stoker es el autor afortunado que, recogiendo leyendas que circulan por los países del macizo balcánico, da vida a un ser, aristócrata, propietario, más que burgués, que, atacado de una extraña maldición, vive a base de la sangre de sus víctimas a las que ataca en las noches de plenilunio y que, a su vez, convierte en seres tan terribles como él. *Drácula*, el conde *Drácula*, será protagonista de numerosas aventuras que, de forma cíclica, se renuevan al correr del tiempo.

El cuento que representa a Stoker en esta antología, es el llamado: *La casa del Juez*, la violencia, las inquietudes y sobresaltos de su argumento, están a la altura de lo que sus admiradores esperan.

A modo de ejemplo, del tono y el matiz de algunos textos señalaremos el cuento *El puñal*, de Jorge Luis Borges. Y esto lo hacemos, puesto que resultan sus escritos los más adecuados para ser citados, por la extensión de ellos, que nunca es grande. Condición ésta pues, la más adecuada para el caso.

**EL PUÑAL**      Jorge Luis Borges.

"En un cajón hay un puñal.  
Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre que lo trajo de Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano.  
Quiénes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina.  
Otra cosa quiere el puñal.  
Es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar. Quiere derramar brusca sangre.  
En un cajón del escritorio, entre borradores y cartitas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige, porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.  
A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tanta impenetrable o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles."  
Creemos que, este cuento y la mayoría de los consignados en la antología, responden, de alguna manera, a lo que Alba Onil y Raúl A. Pirola, en *El cuento* y sus claves, pedían a este género literario: "Los cuentos auténticos se sustraen al tiempo real, concreto, se despojan de su materialidad accidental. La fuga de la realidad por obra del arte no debe entenderse en un sentido negativo de escapar a una situación que nos resulte agobiante y opresiva, sino positivamente como emancipación de la chatura habitual o del asedio imperativo de lo físico para instalarnos en los carriles de lo trascendente, de lo mágico, de lo bello."

## Tiempo De Asesinos

Por Jorge Mendoza

Con este título: Tiempo de Asesinos y en colección Aventura, de Rodolfo Alonso Editor, 1972, Buenos Aires, se nos presenta una antología de la literatura del crimen y el suspenso.

En verdad, las vacaciones de verano, el calor, el tedio, la sombra del estío, son un tiempo en que retoma uno aquellos libros en que lo policial, el crimen, el asesino, la pesadilla, lo negro, la sospecha, al divertirnos nos evaden de la realidad cotidiana y sin secretos. El terror y el misterio han sido siempre éxitos propicios a descanso veraniego. Así, gran cantidad de autores se nos entregan reunidos en torno a un epígrafe extraído de Iluminaciones, de Rimbaud: - "Ha llegado el tiempo de los asesinos."

El tomo es, por cierto —aunque no siempre—, divertido, liviano, sensible, proteico y —de algún modo—riguroso.

El contenido incluye textos originales de: Alphonse Allais — Roberto Arlt — Juan José Arreola — Honoré de Balzac— Pierre Bettencourt — Ambrose Bierce — León Bloy — Jorge Luis Borges — Fredic Brown — Esteban Echeverría — Ricardo Güiraldes — José Hernández — Eugene Ionesco — Jehanne Jean - Charles — Conde de Lautreamont — Milton de Lima Sousa — Villiers de L'Isle - Adam — Guy de Maupassant — Charles Nodier — Edgar Allan Poe — Marqués

de Sade — Saki — William Shakespeare — Bram Stoker — Pierre Very y Vicente Zito Lema.

El cuento más largo de esta selección es el de Bram Stoker, famoso autor de Drácula. Este personaje nace en la mente de este escritor, por los años cercanos al 1910, Abraham Stoker es el autor afortunado que, recogiendo leyendas que circulan por los países del macizo balcánico, da vida a un ser, aristócrata, propietario, más que burgués, que, atacado de una extraña maldición, vive a base de la sangre de sus víctimas a las que ataca en las noches de plenilunio y que, a su vez, convierte en seres tan terroríficos, como él. Drácula, el conde Drácula, será protagonista de numerosas aventuras que, de forma cíclica, se renuevan al correr del tiempo.

El cuento que representa a Stoker en esta antología, es el llamado: La casa del Juez, la violencia, las inquietudes y sobresaltos de su argumento, están a la altura de lo que sus admiradores esperan.

A modo de ejemplo, del tono y el matiz de algunos textos señalaremos el cuento El puñal, de Jorge Luis Borges. Y esto lo hacemos, puesto que resultan sus escritos los más adecuados para ser citados. por la extensión de ellos, que nunca es grande. Condición ésta pues, la más adecuada para el caso.

## EL PUÑAL

Jorge Luis Borges.

"En un cajón hay un puñal. Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre que lo trajo de Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano.

Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él: se advierte que hace mucho que lo buscaban: la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera: la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina.

Otra cosa quiere el puñal.

Es más que una estructura hecha de metales: los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso; es, de algún modo eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuerembó y los puñales que mataron a César. Quiere matar. Quiere derramar brusca sangre.

En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige, porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.

A veces me da lástima. Tanta dureza. tanta fe. tanta impasible o inocente soberbia, y los años pasan inútiles."

Creemos que, este cuento y la mayoría de los consignados en la antología, responden, de alguna manera, a lo que Alba Omil y Raúl A. Piérola, en *El cuento y sus claves*, pedían a este género literario: "Los cuentos auténticos se sustraen al tiempo real, concreto, se despojan de su materialidad accidental. La fuga de la realidad por obra del arte no debe entenderse en un sentido negativo de escapar a una situación que nos resulte agobiante y opresiva, sino positivamente como emancipación de la chatura habitual o del asedio imperativo de lo físico para instalarnos en los carriles de lo trascendente, de lo mágico de lo bello."

Diario *El Sur*, 10 de octubre de 1976

**"EL  
MATRERO"**

Por Jorge Mendoza



Jorge  
Luis  
Borges.

Uno de los trabajos menos conocidos de Jorge Luis Borges es su labor de antólogo. En 1970, y con textos de: Paul Groussac, Eduardo Gutiérrez, José S. Alvarez (Fray Mocho), Domingo Faustino Sarmiento, Ventura R. Lyncii, A. Magariños Cervantes, Pedro Leandro Ipuche, Manuel Peyrou, Antonio D. Lussich, Lucio V. Mansilla, Leopoldo Lugones, José Hernández, Vicente Rossi, Laurentino C. Mejía, Martiniano Leguizamón, Jorge Luis Borges, Bernardo Canal Feijo, Adolfo Bioy, Isidoro Trejo, compone "EL MATRERO".

¿Quién es el matrero? Los diccionarios definen a un personaje que tiene como características el ser astuto, diestro y experimentado. Suspicioso, receloso y hurao. En la república Argentina, individuo que anda por los montes haciendo vida de bandidero. Y en general en toda la cuenca del Plata, al arisco, esquivo, chúcaro, que no se deja asarar y receloso.

Desde luego, el término tiene larga prosapia. Cervantes decía: "El sargento era matrero y sazá, y grande arriero de compañías, desde donde se levantaban hacia el embarcadero". Pero, es en la Argentina donde el matrero es un arquetipo, una figura de la nacionalidad, al que no es difícil confundir con el gaúcho. El drama de la vida matrera, jamás captado en su inecidad por ningún literato, poeta o ensayista, es el centro de esta maleva antología, creada por Jorge Luis Borges y que tiene el privilegio de lo auténtico. El matrero es de un machismo generoso y casi siempre actúa de buena fe lo que sería un resabio de su pasado pastoril y sin planificaciones.

Borges se encarga de darle unidad casi musical a los fragmentos de dramatismo: los ensamblos serrenamente y los largos a la vista del lector que encontrará aquí un reuento de amargas y saurrientas horas de los gauchos que fueron: Moreiras, "Hormiga Negra", "Caiandria" y "El Tigre", de Quequén.

Dice Borges: "Una de las virtudes del matrero, sin duda inapreciable, es la de pertenecer al pasado; podemos verla en la vida de un hombre. Matrerear podía ser un episodio en la vida de un hombre. El acero, el alcohol de los sábados y aquel recelo casi femenino de haber sido oteido que se llama, no sé por qué, machismo, favorecían las reyertas mortales... Es curioso advertir que la desgracia era del matador, no del muerto. Este libro antológico no es una antología del matrero ni una acusación de fiscal. Componearlo ha sido un placer; ojalá compartan ese placer quienes vuelvan sus páginas".

Naturalmente, que como siempre, Borges, de repente juega con nosotros y uno de los antologados con otro nombre, es el mismo, es lo que pasa con Isidoro Trejo.

Leamos de Isidoro Trejo, un trozo al azar:

**Las leyes del juego**

"No recuerdo el nombre del comisario. Sé que le daban el nombre de "Boina Colorada" y que había servido en el 2º de Infantería de línea. Llegó al pueblo hacia mil ochocientos setenta y tantos. Los vecinos le informaron que en una cueva, en las márgenes del Quequén, tenía su guardia un forajido, que le decían "El Tigre". Debía varias muertes y el comisario anterior no se había animado nunca a aprehenderlo. "Boina Colorada" pensó que para cimentar su autoridad le convenía proceder en el acto. No dijo nada aquella noche, pero a la mañana siguiente ordenó a un vigilante que lo llevara hasta la guardia de "El Tigre". Este habitaba allí con su hembra y a cerca de la cueva, el comisario le dijo al vigilante que no se mostrara hasta que lo oyera silbar y le dio su revólver. Entró tranquilamente en la cueva. "El Tigre", un gaúcho de melena y de barba, le salió al encuentro con el facón. Sin alzar la voz, el comisario le dijo:

—Vengo a buscarlo. Dese preso.

"El Tigre", que sin duda era valiente, hubiera peleado con la partida, pero aquel hombre solo y seguro lo desconcertó. El comisario alzó. Cuando apareció el vigilante, le dio esta orden:

—Desarme a este hombre y lléveselo a la comisaría.

El vigilante obedeció, temblando. Así lo tomaron a "El Tigre". Otra cosa hubiera ocurrido si el comisario se hubiera presentado con la partida o si hubiera entrado gritando".

Isidoro Trejo: **RASGOS Y PINCELADAS**. (Dolores, 1959). Esta antología está editada por ediciones Barro Merino, 1973, Buenos Aires, Argentina.

## El matrero

Por Jorge Mendoza

Uno de los trabajos menos conocidos de Jorge Luis Borges es su labor de antólogo. En 1970, y con textos de Paul Groussac, Eduardo Gutiérrez, José S. Alvarez (Fray Mocho), Domingo Faustino Sarmiento, Ventura R. Lyncii, A. Magariños Cervantes, Pedro Leandro Ipuche, Manuel Peyrou, Antonio D. Lussich, Lucio V. Mansilla, Leopoldo Lugones, José Hernández, Vicente Rossi, Laurentino C. Mejía, Martiniano Leguizamón, Jorge Luis Borges, Bernardo Canal Feijo, Adolfo Bioy, Isidoro Trejo, compone "EL MATRERO".

¿Quién es el matrero? Los diccionarios definen a un personaje que tiene como características el ser astuto, diestro y experimentado. Suspica, receloso y huraño. En la república argentina, individuo que anda por los montes haciendo vida de bandolero. Y en general en toda la cuenca del Plata, al arisco, esquivo, chúcaro, que no se deja agarrar y receloso.

Desde luego, el término tiene larga prosapia. Cervantes decía: "El sargento era matrero y sagaz y grande arriero de compañías, desde donde se levantan hacia el embarcadero". Pero, es en la Argentina donde el matrero es un arquetipo, una figura de la nacionalidad, al que no es difícil confundir con el gaucho. El drama de la vida matrera, jamás captado en su integridad por ningún literato, poeta o ensayista, es el centro de esta maleva antología, creada por Jorge Luis Borges y que tiene el privilegio de lo auténtico. El matrero es de un machismo generoso y casi siempre actúa de buena fe lo que sería un resabio de su pasado pastoril y sin planificaciones.

Borges se encarga de darle unidad casi musical a los fragmentos de dramatismo; los ensambla serenamente y los larga a la vista del lector que encontrará aquí un recuento de amargas y sangrientas horas de los gauchos que fueron: Moraba, "Hormiga Negra", "Calandria" y "El Tigre", de Quequén. Dice Borges: "Una de las virtudes del matrero, sin duda inapreciable, es la de pertenecer al pasado: podemos venerarlo sin riesgo. Matrear podía ser un episodio en la vida de un hombre. El acero, el alcohol de los sábados y aquel recelo casi femenino de haber sido ofendido que se llama, no sé por qué, machismo, favorecían las reyertas mortales... Es curioso advertir que la desgracia era del matador, no del muerto. Este libro antológico no es una apología del matrero ni una acusación de fiscal. Componerlo ha sido un placer; ojalá compartan ese placer quienes vuelvan sus páginas".

Naturalmente, que como siempre, Borges, de repente juega con nosotros y uno de los antologados con otro nombre, es él mimo, lo que pasa con Isidoro Trajo. Leamos de Isidoro Trejo, un trozo al azar:

### Las leyes del juego

“No recuerdo el nombre del comisario. Sé que le daban el nombre de “Boina Colorada” y que habla servido en el 2° de Infantería de Línea. Llegó al pueblo hacia mil ochocientos setenta y tantos. Los vecinos le informaron que, en una cueva, en las márgenes del Quequén, tenía su guarida un forajido, que le decían “El Tigre”. Debía varias muertes y el comisario anterior no se había animado nunca a aprehenderlo. “Boina Colorada” pensó que para cimentar su autoridad le convenía proceder en el acto. No dijo nada aquella noche, pero a la mañana siguiente ordenó a un vigilante que lo llevara hasta la guarida de “El Tigre”. Este habitaba allí con su hembra. Ya cerca de la cueva, el comisario le dijo al vigilante que no se mostrara hasta que lo oyera silbar y le dio su revólver. Entró tranquilamente en la cueva. “El Tigre”, un gaucho de melena y de barba, le salió al encuentro con el facón. Sin alzar la voz, al comisario le dijo:

—Vengo a buscarlo. Dese preso.

“El Tigre”, que sin duda era valiente, hubiera peleado con la partida, pero aquel hombre solo y seguro lo desconcertó. El comisario silbó. Cuando apareció el vigilante, le dio esta orden:

—Desarme a este hombre y lléveselo a la comisaría.

El vigilante obedeció temblando. Así lo tomaron a “El Tigre”. Otra cosa hubiera ocurrido si el comisario se hubiera presentado con la partida o si hubiera entrado gritando.

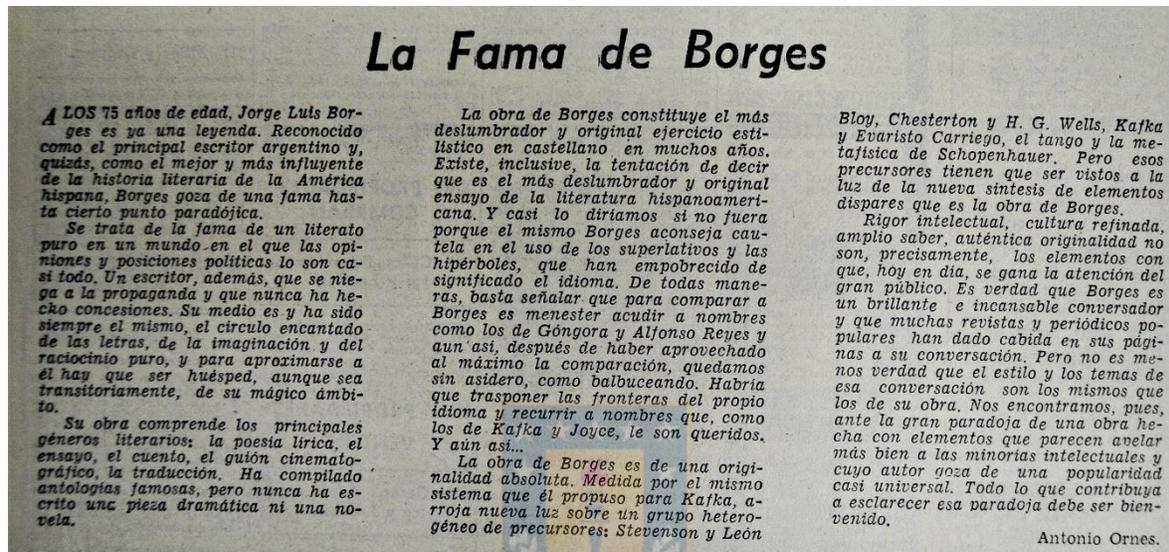
Isidoro Trejo: RASGOS Y PINCELADAS, (Dolores, 1899). Esta antología está editada por ediciones Barros Merino, 1973, Buenos Aires, Argentina.



## Antonio Ornes

Antonio Ornes fue un periodista de la República Dominicana, Editor del Diario El Caribe de ese mismo país.

Diario *El Sur*, 22 de mayo de 1975



## La Fama de Borges

A los 75 años de edad, Jorge Luis Borges es ya una leyenda. Reconocido como el principal escritor argentino y, quizás, como el mejor y más influyente de la historia literaria de la América hispana, Borges goza de una fama hasta cierto punto paradójica.

Se trata de la fama de un literato puro en un mundo en el que las opiniones y posiciones políticas lo son casi todo. Un escritor, además, que se niega a la propaganda y que nunca ha hecho concesiones. Su medio es y ha sido siempre el mismo, el círculo encantado de las letras, de la imaginación y del raciocinio puro.

Para aproximarse a él hay que ser huésped, aunque sea transitoriamente, de su mágico ámbito.

Su obra comprende los principales géneros literarios: la poesía lírica, el ensayo, el cuento, el guion cinematográfico, la traducción. Ha compilado antologías famosas, pero nunca ha escrito una pieza dramática ni una novela.

La obra de Borges constituye el más deslumbrador y original ejercicio estilístico en castellano en muchos años. Existe, inclusive, la tentación de decir que es el más deslumbrador y original ensayo de la literatura hispanoamericana. Y casi lo diríamos si no fuera porque el mismo Borges aconseja cautela en el uso de los superlativos y las hipérboles, que han empobrecido de significado el idioma. De todas maneras, basta señalar que para comparar a Borges es menester acudir a nombres como los de Góngora y Alfonso Reyes y, aun así, después de haber aprovechado al máximo la comparación, quedamos sin asidero, como balbuceando. Habría que trasponer las fronteras del propio idioma y recurrir a nombres que, como los de Kafka y Joyce, le son queridos. Y aun así...

La obra de Borges es de una originalidad absoluta. Medida por el mismo sistema que él propuso para Kafka, arroja nueva luz sobre un grupo heterogéneo de precursores: Stevenson y León Bioy, Chesterton y H. G. Wells, Kafka y Evaristo Carriego, el tango y la metafísica de Schopenhauer. Pero esos precursores tienen que ser vistos a la luz de la nueva síntesis de elementos dispares que es la obra de Borges.

Rigor intelectual, cultura refinada, amplio saber, auténtica originalidad no que, hoy en día, se gana la atención del gran público. Es verdad que Borges es un brillante e incansable conversador y que muchas revistas y periódicos populares han dado cabida en sus páginas a su conversación. Pero no es menos verdad que el estilo y los temas de esa conversación son los mismos que los de su obra. Nos encontramos, pues, ante la gran paradoja de una obra hecha con elementos que parecen anclar más bien a las minorías intelectuales y cuyo autor goza de una popularidad casi universal. Todo lo que contribuya a esclarecer esa paradoja debe ser bienvenido.

**Antonio Ornes**



### Guido Donoso

Fue profesor fundador del Departamento de Historia y Director de La Revista de Historia, publicación anual del Departamento de Ciencias Históricas y Sociales de la Facultad de Educación, Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, especializada en temas de Historia Regional, Historia de Chile y Universal.

Diario *El Sur*, 28 de septiembre de 1976.

res de Chile— fue elegido por unanimidad dentro del seno de la Universidad de Chile para formar parte de este jurado siendo el único académico no perteneciente a esa casa de altos estudios que lo integraba.

Cumplida la tarea en las regiones, estas obras participarán ahora en noviembre en la selección final que tendrá lugar en la capital, en el "Salón Santiago de

rencia que le trae un suete —para bien o para mal— vivir".

En torno a los pequeños núcleos universitarios de las distintas subedes —agrega— es notorio un acento más marcado de "cultura artística", pero carecen de vida, de esa vida que uno encuentra en los talleres de pintores aislados y casi sin contacto con el medio. No obstante, aquí precisamente es que se

como que en general las provincias estuvieron mal. La selección de Temuco fue muy inferior a la de Chillán. Más dramático fue el caso de Talca, donde, en tierra de artistas, no se había presentado nadie, lo que obligó al jurado hacer llamados por la prensa y prorrogar el plazo de recepción por veinticuatro horas con lo que el Salón se enriqueció con veinte pintores.

bles a la imaginación, combinaciones en número infinito. Sobre la base de que la pintura contemporánea es problemática, y entregado a la impresión de que se transforma aceleradamente, presiento que penetra una vez más en una etapa significativa de su desarrollo, una etapa de una importancia muy grande y en la que participan definitivamente pintores de Chile".



Jorge Luis Borges,

## BORGES, POETA

En un comentario de agresivo título —"La impostura Poética"— publicado en "El Mercurio" de Santiago, el 5 de septiembre pasado, el crítico José Miguel Ibáñez Langlois —Ignacio Valente— se refirió a la poética de Borges en los siguientes términos:

"Caso que debe tenerse el gusto poético francamente estragado para glorificar... un conjunto de versos deliriosos, derivativos en imitación de forma, como los que nos ofrece este escritor..."

Tales expresiones no constituyen novedad en el citado crítico, que ya en otras oportunidades ha aludido con igual severidad a la poesía del idioma argentino. Por esta razón, y por tratarse de una vez tan autorizada como la del comentarista en cuestión resulta poco menos que inofensiva considerar dichos juicios, mediatos y expuestos en algunas conclusiones.

En primer término es necesario puntualizar que la poesía de Borges posee características que le son privativas y que la hacen claramente inimitable, original y singularmente expresiva, donde cada palabra es pertinente y juega superior, selectivo de todo procedimiento, cierta

tendencia expresionista que lo lleva a animizar o personalizar el paisaje o los objetos; y, al igual que en su prosa, nítida inclinación metafísica. Es poesía que se debate entre dos polos: el lírico y lo narrativo, lo cotidiano y lo trascendente, la pasión y la lucidez. El temple poético borgiano resulta —sobre todo— de esta misma armonización; de esa ardua tarea de procurar un equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, idea que Borges en algunos de sus poemas ha identificado con el concepto "álgebra y fuego".

La empresa, como puede juzgarse, no es fácil; y a menudo se ha traducido para el escritor argentino en elaboraciones, ciertamente, insatisfactorias. En este aspecto, las opiniones de Ignacio Valente tienen plena validez. Hay tipos en la poética de Borges, indudablemente. Pero también es cierto —y es justo reconocerlo— que en ocasiones —no raras desde luego— remonta al tipo la empresa, creadora y logra una plenitud y riqueza poética que sería muy desatinado desconocer.

Pero, específicamente en sus poemas, inspirados en la preocupación obsesiva por la

muerte. La vida es "muerte que anda luciendo", ha dicho. El ultraje de los años lo pone dramáticamente ante la vivencia del fin ineluctable, entonces su poesía adquiere suprema jerarquía. Así es el poema "límites", de sugestivo título:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar. Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos. Hay un espejo que me ha visto por última vez. Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo (estoy viéndolos).

Hay alguno que ya nunca abriré.

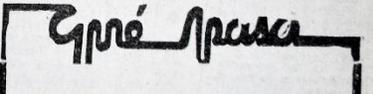
Este verano cumpliré cincuenta años. La muerte me desgasta, incansante.

En este, y en otros poemas —"Elogio de la sombra", "Espinas", "Arte poética", para citar algunos— lo estrictamente poético es indiscutible. Calificar, por lo tanto, categóricamente la poesía de Jorge Luis Borges como detestable, tal como lo ha hecho Ibáñez Langlois, resulta francamente sventurado y exagerado. Por lo demás, el sapiente cri-

tico bien sabe, que ninguno, absolutamente ninguno, de los grandes poetas de la literatura contemporánea, puede ostentar una producción mayoritariamente parva. Basta abrir, al azar, cualquier página de las obras completas de Neruda —para citar un caso bien conocido nuestro— para encontrar patente la hojarasca, la intrascendencia. No obstante, esto no invalida ni mengua la cimera jerarquía de producciones universales de nuestro gran poeta, la jerarquía excepcional alcanzada en "Alturas de Macchu Picchu", "Odas Elementales", y otras creaciones.

Otro tanto ocurre con Borges. Aun cuando el número de sus poemas auténticamente valiosos —valiosos en el cabal sentido de la expresión— sea escaso, el insuperable argentino —pleno— superará la supremacía y decisiva prueba, la del tiempo, y permanecerá en las futuras antologías de la poesía hispanoamericana, en función precisamente de esos pocos —pocos— pero ostensibles— locros poéticos.

Guido Donoso N.,  
Instituto de Historia,  
Universidad de Concepción.



El Seminario Internacional de Filosofía que mañana inaugura la Universidad de Concepción con un acto solemne por realizarse en el Salón de Honor de la I. Municipalidad de Concepción será sin duda un acontecimiento novísimo y de trascendencia innegable para el país.

"El Pensamiento Filosófico en España y Thomás."

### Borges poeta

En un comentario de agresivo título - "La impostura poética"- publicado en "El Mercurio" de Santiago, el 5 de septiembre pasado, el crítico José Miguel Ibáñez Langlois - Ignacio Valente – se refirió a la poética de Borges en los siguientes términos:

“Creo que debe tenerse el gusto poético francamente estragado para glorificar... un conjunto de versos débiles, derivativos, sin intuición ni fuerza, como los que nos ofrece este escritor...”

Tales expresiones no constituyen novedad en el citado crítico, que ya en otras oportunidades ha aludido con igual severidad a la poesía del ilustre argentino. Por esta razón, y por tratarse de una voz tan autorizada como el comentarista en cuestión resulta poco menos que ineludible considerar dichos juicios, meditarlos y exponer algunas conclusiones.

En primer término, es necesario puntualizar que la poesía de Borges posee caracteres que le son privativos y que la hacen claramente inconfundible: concisión y autoridad expresiva, donde cada palabra es pertinente y jamás superflua; alejamiento de todo retoricismo, cierta tendencia expresionista que lo lleva a animizar o personificar el paisaje o los objetos; y, al igual que en su prosa, nítida inclinación metafísica. Es poesía que se debate entre dispares tensiones: lo lírico y lo narrativo, lo cotidiano y lo trascendente la pasión y la lucidez. El temple poético borgeano resulta --sobre todo— de esta armonización; de esa ardua faena de procurar un equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, idea que Borges, en algunos de sus poemas ha identificado con el concepto "álgebra y fuego".

La empresa, como puede juzgarse, no es fácil; y a menudo se ha traducido para el escritor argentino en elaboraciones, ciertamente, insatisfactorias. En este aspecto, las opiniones de Ignacio Valente tienen plena validez. Hay ripios en la poética de Borges, indiscutiblemente. Pero también es cierto — y es justo reconocerlo— que en ocasiones —no raras desde luego— remonta airoso la empresa creadora y logra una plenitud y riqueza poética que sería muy desatinado desconocerle

Pienso, específicamente, en sus poemas inspirados en la preocupación obsesiva por la muerte. La vida es "muerte que anda luciendo", ha dicho. El ultraje de los años lo pone dramáticamente ante la vivencia del fin ineluctable, entonces su poesía adquiere suprema jerarquía. Así, es el poema "Límites", de sugestivo título:

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar. Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos. Hay un espejo que me ha (visto por última vez. Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos). Hay alguno que ya nunca abriré. Este verano cumpliré cincuenta años: La muerte me desgasta, incesante.

En este, y en otros poemas —"Elogio de la sombra", "Spinoza", "Arte poética", para citar algunos —lo estrictamente poético es incuestionable. Calificar, por lo tanto, categórica y globalmente la poesía de Jorge Luis Borges como deleznable, tal como lo ha hecho Ibáñez Langlois, resulta francamente aventurado y exagerado. Por lo demás, el sapiente crítico bien sabe, que ninguno, absolutamente ninguno, de los grandes poetas de la literatura contemporánea, puede ostentar una producción mayoritariamente pareja. Basta abrir, al azar, cualquier página de las obras completas de Neruda — para citar un caso bien conocido nuestro— para encontrar patente la hojarasca, la intrascendencia. No obstante, esto no invalida ni mengua la cimera jerarquía de proyecciones universales de nuestro gran poeta, la jerarquía excepcional alcanzada en "Alturas de Macchu Picchu", "Odas Elementales", y otras creaciones.

Otro tanto ocurre con Borges. Aun cuando el número de sus poemas auténticamente valiosos —valiosos en el cabal sentido de la expresión— sea escaso, el insigne

argentino —pienso—superará la suprema y decisiva prueba, la del tiempo, y permanecerá en las futuras antologías de la poesía hispanoamericana, en función precisamente de esos pocos —pocos, pero ostensibles—logros poéticos,

Guido Donoso N.,  
Instituto de Historia,  
Universidad de Concepción



## Notas y noticias sobre Borges publicadas en Diario *El Sur* de Concepción

Entrevista a Elsa Astete Millán.

### “Jorge Luis Borges en la intimidad”

Diario *El Sur*, domingo 4 de enero de 1970



"Borges el escritor, el prisionero de sus laberintos, queda en la puerta de calle cuando el otro Borges, mi marido, entra con hambre y cansado."

- Me emocioné profundamente cuando me confió que una tarde, teniendo sólo ocho años, salió con su madre y ella le compró un pequeño ejemplar de la Odisea. Con su regalo bajo el brazo, entraron a tomar un helado. Pero Jorge simuló un oportuno malestar y pidió a su madre que lo llevara a su casa. Y tan pronto llegó se puso a leer a Homero.
- Pasaron muchos años de olvida lectura y después viajó a Europa con su familia.
- La guerra lo sorprendió en Ginebra donde cursa bachillerato. En 1921 regresa a Buenos Aires. En 1923 publica su primer libro de versos: "Fervor de Buenos Aires". Funda en 1924 la revista "Proa".
- De 1925 a 1929 publica "Luna de enfrente", "Inquisiciones", "El idioma de los argentinos" y "Cuaderno San Martín".
- En 1955 es nombrado director de la Biblioteca Nacional, profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras. Ahora último viajó a Estados Unidos recorriendo las principales universidades del país dictando conferencias. En 1989 es nombrado Dr. Honoris Causa de la Universidad de Oxford.
- La vida de Georgie (así llama su esposa al escritor en la intimidad) con sus compromisos, satisfacciones y problemas, no repercute en nuestra casa, sólo se vive, pero sin repercusiones. Borges, el escritor, el prisionero de sus laberintos, queda en la puerta de calle cuando el otro Borges, mi marido, entra con hambre y cansado.
- Este es un Borges sencillo y lleno de perplejidades ante lo cotidiano, ante lo complejo de un hecho simple. El regresar a esta mujer desconocida que le designó la vida y que ahora vive junto a él en todos sus momentos.



- Todo en la vida de Georgie es simple y claro; lo que él llega no puede dejar de serlo, también porque nada hace para que las cosas no sucedan así. En realizar yo me ocupé de tamizar todo lo que llega de la calle: encuentros, pedidos de conferencias, entrevistas. Como sé cuáles pueden ser de su agrado y cuáles no, dejo llegar las primeras y omito, por mi cuenta, las otras. Esto fue lo que más me costó al principio: conocer sus gustos, sus preferencias; enfrentarlo solamente a aquello que pudiera darle felicidad o, por lo menos, tranquilidad y alejar de él lo oscuro o lo dudoso.

- Me resulta difícil separar de una manera absoluta al Borges escritor al Borges compañero pues estoy segura de que las satisfacciones que puede brindarme como escritor están avaladas, por el cariño que me inspira como hombre.

- En la Universidad de Harvard era maravilloso ver el cariño, el fervor del público. Las palabras de Georgie llegaban a cientos de estudiantes en medio de un vívido silencio. Me costaba creer que esos estáticos estudiantes fueran el símbolo de una colorida e incomprensible juventud.

- Una de sus ambiciones más grandes es vivir en paz, en paz consigo mismo y con los otros. Es un, deseo, tan sincero y tan profundo que se manifiesta en cada uno de sus actos. En esa indulgencia ante las pequeñas o grandes ingratitudes, en el cerrar los ojos a la evidencia mientras ella no sea portadora de felicidad. En su lealtad, en el conocimiento absoluto de la palabra amistad que sobrevive a golpes y distancias. En su amor por lo que Dios le dio y lo que Dios le negó.

- No sé qué saldo a favor o en contra le habrá dejado a Georgie la vida; yo tengo una luminosa muestra de la parte feliz que de ella me tocó: mi hijo. Y una noche, tal vez la

soledad y recuerdos, nació ese insospechado deseo de encontrarme. Aún no sabe explicarse qué lo trajo a mi lado. Sea cual fuere la razón, mi vida en blanco y mi soledad se lo agradecen.



Me resulta difícil separar de una manera absoluta al Borges escritor del Borges compañero, afirma su esposa Elsa.

**Nota de prensa Agencia EFE, Madrid.**

Diario *El Sur*, 18 de septiembre de 1974.



## **Borges Confiesa: "Soy un Escéptico"**

**MADRID (EFE).—** "No tengo la vanidad de creer que puedo resolver los problemas de mis contemporáneos", declaró el escritor argentino Jorge Luis Borges, en un extenso reportaje que publica la revista española "Triunfo".

"Esa vanidad le crearía obligaciones que seguramente no desea asumir", sugirió el periodista, a lo cual Borges respondió: "Mi escepticismo me impide crearle tales obligaciones. Usted debería saber que yo soy un escéptico. Un escéptico no se propone vaguedades tales como salvar a sus contemporáneos."

La entrevista comienza con la opinión de Borges sobre el tango. "Lo detesto —confesó el escritor—. Tan sentimental, cuando pienso en los orígenes infames del tango, inventado en los prostíbulos de la calle Junín del año ochenta."

"¿Quién piensa en el origen de las cosas? —apuntó el periodista—. Además, poco tiene que ver este tango con aquél." "Este es peor que aquél", respondió Borges.

Preguntado sobre la posibilidad de que abandone Buenos Aires, el poeta contestó: "No. Buenos Aires me gusta. Porque viajar, para un ciego... Yo creo que voy a terminar quedándome aquí. Yo quiero mucho a Buenos Aires, aunque es una ciudad tan fea." Por último, Borges anticipó que en Argentina se publicarán sus obras completas, las que en este momento está corrigiendo. "De esa obra —reflexionó— se encargarán el polvo y el olvido."

*Jorge Luis Borges.*

## **Borges Confiesa: "Soy un Escéptico"**

MADRID (EFE). — "No tengo la vanidad de creer que puedo resolver los problemas de mis contemporáneos", declaró el escritor argentino Jorge Luis Borges, en un extenso reportaje que publica la revista española "Triunfo". "Esa vanidad le crearía obligaciones que seguramente no desea asumir", sugirió el periodista, a lo cual Borges respondió: "Mi escepticismo me impide crearme tales obligaciones. Usted debería saber que yo soy un escéptico. Un escéptico no se propone vaguedades tales como salvar a sus contemporáneos."

La entrevista comienza con la opinión de Borges sobre el tango. "Lo detesto —confesó el escritor—. Tan sentimental, cuando pienso en los orígenes infames del tango, inventado en los prostíbulos de la calle Junín del año ochenta." "¿Quién piensa en el origen de las cosas? —apuntó el periodista—. Además, poco tiene que ver este tango con aquél." "Este es peor que aquél", respondió Borges. Preguntado sobre la posibilidad de que abandone Buenos Aires, el poeta contestó: "No. Buenos Aires me gusta. Porque viajar, para un ciego... Yo creo que voy a terminar quedándome aquí. Yo quiero mucho a Buenos Aires, aunque es una ciudad tan fea." Por último, 'Borges anticipó que en Argentina se publicarán sus obras completas, las que en este momento está corrigiendo. "De esa obra —reflexionó— se encargarán el polvo y el olvido."

Diario *El Sur*, 10 de septiembre de 1976.

# Jorge Luis Borges En Chile

- "Me siento muy conmovido de volver a este país", dijo.

## SANTIAGO

"Me siento muy conmovido de volver a Chile", declaró Jorge Luis Borges durante una informal conferencia de prensa ofrecida minutos después de su arribo al aeropuerto de Pudahuel.

Expresó que su presencia tiene un significado especial, ya que "mis mayores dejaron su vida por la Independencia de Chile", explicando que más que sus recuerdos personales de anteriores visitas a nuestro país, en esta oportunidad le preocupa el recuerdo que lleva de tantas generaciones.

Manifestó estar muy contento y que también experimenta emoción porque Chile tiene grandes y respetados amigos entre los escritores, mencionando a Edwards Bello, Huidobro y María Luisa Bombal, entre otros.

Reafirmó su postulado



*Jorge Luis Borges,  
escritor argentino.*

de que la democracia es una superstición, argumentando que "lo he comprobado". (ORBE.)

Jorge Luis Borges en Chile

**“Me siento muy conmovido de volver a este país”, dijo.**

SANTIAGO.

"Me siento muy conmovido de volver a Chile" declaró Jorge Luis Borges durante una informal conferencia de prensa ofrecida minutos después de su arribo al aeropuerto de Pudahuel.

Expresó que su presencia tiene un significado especial, ya que "mis mayores dejaron su vida por la Independencia de Chile", explicando que más que sus recuerdos personales de anteriores visitas a nuestro país, en esta oportunidad le preocupa el recuerdo que lleva de tantas generaciones.

Manifestó estar muy contento y que también experimenta emoción porque Chile tiene grandes y respetados amigos entre los escritores, mencionando a Edwards Bello, Huidobro y María Luisa Bombal, entre otros.

Reafirmó su postulado de que la democracia es una superstición, argumentando que "lo he comprobado" (ORBE.)

Diario *El Sur*, 18 de septiembre de 1976.

**JORGE LUIS BORGES:**

# "Soy Enemigo Del Comunismo"

- En reunión con la prensa reiteró su adhesión a Junta Militar chilena.

SANTIAGO. — Al tercer día de su llegada a la capital, el afamado escritor Jorge Luis Borges sostuvo un encuentro con la prensa nacional, donde expuso su posición respecto a sus obras y sus éxitos expresando que "fama es una palabra excesiva, al ser cada día más conocido en el mundo me produce una sensación compleja: por un lado gratitud y por otro asombro, hay en mí una asombrada gratitud. Siempre me extrañaba el ser tomado en serio, y me persigue el temor de ser descubierto."

"Mi primer libro, 'El fervor de Buenos Aires', publicado en 1923, no fue escrito para el público, a lo más lo envié a mis amigos como quien envía circulares. Recuerdo una fecha en que se vendieron sólo 37 ejemplares de mi libro 'Historia de una Eternidad', y cuando me enteré le dije a mi madre: yo hubiera querido buscar a esos 37 para agradecerles."

Sobre su postura frente al Gobierno chileno declaró haber "defendido a Chile porque emocionalmente me siento a su lado, más aún porque soy enemigo del comunismo". Al hacer hincapié sobre una frase suya —democracia es una superstición— afirmó que su pensamiento es de todos conocido "frente a éste o aquel Gobierno, y mis con-

tradictorias opiniones son conscientes desafíos al partidismo tradicional. Si digo que es una superstición es porque un país puede mantenerse durante años luchando por conservar la democracia y en un momento determinado dar un vuelco al otro extremo."

Otro tema al que hizo referencia fue una búsqueda en materia de lenguaje, señalando que "en un principio busqué un lenguaje típicamente argentino. Ahora creo que fue un error. Actualmente trato de escribir como yo hablo, aquel que tiende a la comprensión, y no me disfrazo de gaucho ni de español."

En cuanto a su técnica expresiva, señaló que "un escritor puede mencionar los objetos sin definirlos y no debe ser continuamente expresivo; yo veo el arte más bien como una alusión. La mala literatura es la continuamente expresiva, que no puede mencionar algo sin querer hacerlo con una descripción genial. En esos casos las palabras se interponen entre el lector y las emociones del autor o la obra misma."

Al finalizar la conferencia, la escritora María Luisa Bombal, una de las autoras chilenas que Borges más aprecia, le saludó afectuosamente al tiempo de entregarle un ramo de rosas: "Mientras estés aquí te perseguiré con flores a donde vayas." — (ORBE).

## Temblor en La Ligua

**LA LIGUA**  
Un temblor de grado cuatro y veinte segundos de duración se produjo a la 1.08 horas de ayer en esa localidad.

El sismo fue percibido en San Felipe y Los Andes, con

grado tres y dos, respectivamente, y la misma duración.

Carabineros informó que no se registraron daños, ni desgracias personales y sólo cierta alarma en la población. (ORBE.)



Jorge Luis Borges, escritor argentino.

Jorge Luis Borges:

### **“Soy enemigo del Comunismo”**

En reunión con la prensa chilena reiteró su adhesión a la Junta Militar chilena

SANTIAGO. — Al tercer día de su llegada a la capital, el afamado escritor Jorge Luis Borges sostuvo un encuentro con la prensa nacional, donde expuso su posición respecto a sus obras y sus éxitos expresando que "fama es una palabra excesiva, el ser cada día más conocido en el mundo me produce una sensación compleja: por un lado, gratitud y por otro asombro, hay en mí una asombrada gratitud. Siempre me extrañaba el ser tomado en serio, y me persigue el temor de ser descubierto. " 'Mi primer libro “El fervor de Buenos Aires”, publicado en 1923, no fue escrito para el público, a lo más lo envié a mis amigos como quien envía circulares. Recuerdo una fecha en que se vendieron sólo 37 ejemplares de mi libro “Historia de una Eternidad”, y cuando me enteré le dije a mi madre: yo hubiera querido buscar a esos 37 para agradecerles."

Sobre su postura frente al Gobierno chileno declaró haber "defendido a Chile porque emocionalmente me siento a su lado, más aún porque soy enemigo del comunismo". Al hacer hincapié sobre una frase suya —democracia es una superstición— afirmó que su pensamiento es de todos conocido “frente a éste o aquel Gobierno, y mis contradictorias opiniones son conscientes desafíos al partidismo tradicional. Si digo que es una superstición es porque un país puede mantenerse

durante años luchando por conservar la democracia y en un momento determinado dar un vuelco al otro extremo."

Otro tema al que hizo referencia fue una búsqueda en materia de lenguaje, señalando que "en un principio busqué un lenguaje típicamente argentino. Ahora creo que fue un error. Actualmente trato de escribir como yo hablo, aquel que tiende a la comprensión, y no me disfrazo de gaucho ni de español."

En cuanto a su técnica expresiva, señala que "un escritor puede mencionar los objetos sin definirlos y no debe ser continuamente expresivo; yo veo el arte más bien como una alusión. La mala literatura es la continuamente expresiva, que no puede mencionar algo sin querer hacerlo con una descripción genial. En esos casos las palabras se interponen entre el lector y las emociones del autor o la obra misma."

Al finalizar la conferencia, la escritora María Luisa Bombal, una de las autoras chilenas que Borges más aprecia, le saludó afectuosamente al tiempo de entregarle un ramo de rosas: "Mientras estés aquí te perseguiré con flores a donde yayas."— (ORBE).

Diario *El Sur*, 23 de septiembre de 1976

10 — EL SUR, Concepción, Jueves 23 de septiembre de 1976

# Borges Con S. E.

- "En Chile, en mi patria y en Uruguay se están salvando la libertad y el orden", dijo.



General Augusto Pinochet.

## SANTIAGO

"Para mí es un honor inmerecido el ser recibido por usted, señor Presidente", expresó al Jefe del Estado, general Augusto Pinochet, el escritor argentino Jorge Luis Borges al visitarlo ayer en su despacho del edificio Diego Portales.

"El tema que, evidentemente, se abordó durante la reunión con S. E., fue el hecho de que aquí en Chile, en mi patria y en Uruguay, se está salvando la libertad y el orden, sobre todo en un continente anarquizado, en un continente socavado por el comunismo", expresó el escritor al abandonar el despacho presidencial y ser consultado por los periodistas.

Señaló Borges que durante la reunión con el Mandatario le había agradecido la hospitalidad y la generosidad con que Chile lo ha tratado.

Jorge Luis Borges fue declarado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Chile en una solemne ceremonia celebrada, el martes, como reconocimiento a su labor y al afecto que siente por nuestro país.

Borges se mostró impresionado como argentino de que, al lado de su país, hubiese una nación de orden como es Chile, según dijo.

Interrogado sobre el Presidente de la República, respondió que "es una excelente persona; su cordialidad, su bondad. Estoy muy satisfecho. Yo soy una persona muy tímida pero él se encargó de que toda timidez desapareciera, resultando todo muy fácil".

En el curso de la entrevista con el Jefe del Estado se consideraron otras materias como el cariño que el escritor siente por Chile, entre otras cosas. Consultado al respecto Borges manifestó que ello se debe al hecho de que sus parientes se batieron por Chile. "El general Soller integró el Ejército de

los Andes; mi abuelo el coronel Suárez, se batió en Maipú y en Chacabuco, en tanto que otro participó en la captura de una goleta española en Valparaíso; luego, otro pariente mío, un doctor que además era profesor y poeta, tuvo que emigrar a Chile perseguido por los jesuitas, casándose acá en este país y trabajando por su progreso", señaló.

Los periodistas le preguntaron por qué ha escrito mucho sobre la bohemia y el tango. Al respecto el escritor argentino manifestó que a su juicio se le da demasiada importancia al tango. "El tango es posterior a nuestra historia, surge en las casas malas de Buenos Aires en 1880, así es que tampoco es tan tradicional. Fue rechazado por el pueblo hasta que la gente bien lo bailó, pero en los conventillos nunca se bailó tango. Incluso las mujeres de los compadritos nunca bailaron un baile así porque sus hombres no lo habrían permitido. Lo importante del tango está en la importancia que

le hemos dado porque en sí es un baile tardío y supongo que Sarmiento, el mismo Rozas y Hernández, murieron sin haber oído hablar del tango, de modo que no puede tener raíces tan profundas".

## CON EL GENERAL LEIGH

Posteriormente, el escritor argentino fue recibido por el integrante de la Junta de Gobierno, general del aire Gustavo Leigh, en una reunión que se caracterizó por la cordialidad extrema.

En el curso de la reunión se habló sobre diferentes temas, como el de los gobiernos militares; el lenguaje que utilizan los marxistas - leninistas para referirse a la democracia, a la paz e incluso a las personas.

Tanto en su entrevista con el Jefe del Estado como en la que sostuvo con el general Leigh, acompañaron al escritor trasandino el embajador de Argentina en Santiago, Mario Hugo Miatello; el rector de la Universidad de Chile, general Agustín Toro Dávila, y funcionarios de la Embajada argentina. (ORBE).



Jorge Luis Borges.

## **Borges con su excelencia**

SANTIAGO

*"Para mí es un honor inmerecido el ser recibido por usted, señor presidente", expresó al jefe del Estado, general Augusto Pinochet, el escritor argentino Jorge Luis Borges al visitarlo ayer en su despacho del edificio Diego Portales.*

*"El tema que, evidentemente, se abordó durante la reunión con S. E., fue el hecho de que aquí en Chile, en mi patria y en Uruguay, se está salvando la libertad y el orden, sobre todo en un continente anarquizado, en un continente socavado por el comunismo", expresó el escritor al abandonar el despacho presidencial y ser consultado por los periodistas.*

*Señaló Borges que durante la reunión con el Mandatario le había agradecido la hospitalidad y la generosidad con que Chile lo ha tratado.*



Jorge Luis Borges fue declarado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Chile en una solemne ceremonia celebrada, el martes, como reconocimiento a su labor y al afecto que siente por nuestro país.

Borges se mostró impresionado como argentino de que, al lado de su país, hubiese una nación de orden como es Chile, según dijo.

Interrogado sobre el Presidente de la República, respondió que "es una excelente persona; su cordialidad, su bondad. Estoy muy satisfecho. Yo soy una persona muy tímida, pero él se encargó de que toda timidez desapareciera, resultando todo muy fácil".

En el curso de la entrevista con el jefe del Estado se consideraron otras materias como el cariño que el escritor siente por Chile, entre otras cosas. Consultado al respecto Borges manifestó que ello se debe al hecho de que sus parientes se batieron por Chile, "El general Soler integró el Ejército de

los Andes; mi abuelo el coronel Suárez, se batió en Maipú y en Chacabuco, en tanto que otro participó en la captura de una goleta española en Valparaíso; luego, otro pariente mío, un doctor que además era profesor y poeta, tuvo que emigrar a Chile perseguido por los jesuitas, casándose acá en este país y trabajando por su progreso", señaló.

Los periodistas le preguntaron por qué ha escrito mucho sobre la bohemia y el tango. Al respecto el escritor argentino manifestó que a su juicio se le da demasiada importancia al tango. "El tango es posterior a nuestra historia, surge en las casas malas de Buenos Aires en 1880, así es que tampoco es tan tradicional. Fue rechazado por *el* pueblo hasta que la gente bien lo bailó, pero en los conventillos nunca se bailó tango. Incluso las mujeres de los compadritos nunca bailaron un baile así porque sus hombrees no lo habrían permitido. Lo importante del tango está en la importancia que

le hemos dado porque en sí es un baile tardío y supongo que Sarmiento, el mismo Rozas y Hernández, murieron sin haber oído hablar del tango, de modo que no puede tener raíces tan profundas".

## **CON EL GENERAL LEIGH**

Posteriormente, el escritor argentino fue recibido por el integrante de la Junta de Gobierno, general del aire Gustavo Leigh, en una reunión que se caracterizó por la cordialidad extrema.

En el curso de la reunión se habló sobre diferentes temas, como el de los gobiernos militares; el lenguaje que utilizan los marxistas - leninistas para referirse a la democracia, a la paz e incluso a las personas.

Tanto en su entrevista con el jefe del Estado como en la que sostuvo con el general Leigh, acompañaron al escritor trasandino el embajador de Argentina en Santiago, Mario Hugo Miatello; el rector de la Universidad de Chile, general Agustín Toro Dávila, y funcionarios de la Embajada argentina. **(ORBE)**.



## Revista Atenea

### Rebeca Recabarren

En un artículo de Rebeca Recabarren titulado "La literatura argentina. (Un libro del Dr. Arturo Giménez Pastor)" y que se publicó en *Revista Atenea. Revista mensual de Ciencias, Letras y Artes*. Año XXIII, Tomo LXXXV. N<sup>os</sup> 253-254, es donde encontramos la referencia más antigua hacia la literatura de Borges dentro del contexto investigativo de la Universidad de Concepción. Dice Recabarren:

Jorge Luis Borges trajo de Europa un mensaje estético cuyos postulados implican una renovación literaria: reducción de la lírica a su elemento primordial, la metáfora, podría ser la síntesis de ellos. Y se transparentan en la producción actual, ideas como ésta, de Borges, que han servido para considerar la esencia, el espíritu de las palabras y adquirir clarificada conciencia del lenguaje, tan indispensable al escritor. "Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir "suburbio" sin haber caminoteado largamente por sus veredas altas: sin haberlo deseado y padecido como a una novia: sin haber sentido sus tapias, sus campitos, sus lunas a la vuelta de un almacén, como una generosidad. (p.122)

### Juan Loveluck

En el número 405 (1964) de la *Revista Atenea*, el destacado profesor de literatura de la Universidad de Concepción, Juan Loveluck, hacía eco de los estudios literarios europeos dedicados a la obra de Jorge Luis Borges, publicando una reseña del texto compilatorio *Jorge Luis Borges*, de Michel Maxence, *et al.* (París: Cahiers L'Herne). Loveluck destacará de este libro "El renombre europeo de Jorge Luis Borges no es cosa de hoy", pues se conocen publicaciones sobre su obra por Valery Larbaud en la *Revue Européenne* ya en el año 1925. Cuarenta años después, dice Loveluck, conocemos este

amplio estudio, en donde se citan cada uno de los autores, entre los cuales, hoy, vemos a grandes críticos como Ana María Barrenechea, Emir Rodríguez Monegal, Roger Caillois o teóricos como Gerard Genette. Loveluck agregará que la obra de Borges, en 1964, “ha envejecido menos que nuestros relatos del superregionalismo, y a pesar de la gruesa artillería parricida, permanece en pie, aunque sus brillos, alguna vez heridores, hayan disminuido en el dramático desgaste de los "ismos"(p.269). Citamos ahora el índice de autores de este estudio.

“Roger Caillois, "Les thèmes fondamentaux de J. L. Borges";

K. A. Horst, "Intentions et hasard dans l'oeuvre de Borges";

M. J. Lefebvre, "Qui a écrit Borges";

Ventura Doreste, "Analyse de Borges";

Manuel Durán, "Les deux Borges";



Michel Carrouges, "Borges, citoyen de Tlön";

R. Gutiérrez Girardot, "Borges El Hacedor";

Louis Vax, "Borges philosophe";

Jean Wahl, "Les personnes et l'impersonnel";

Rabi, "Fascination de la Kabbale";

Pietro Citati, "L'imparfait bibliothécaire";

Claude Ollier, "Thème du Texte et du complot";

Daniel Devoto, "Aleph et Alexis";

Louis-Andrés Murillo, "El inmortal";

Ana M. Barrenechea, "Une fiction de J. L. Borges";

Marcel Brion, "Masques, miroirs, mensonges et labyrinthe";

Gerard Genette, "La littérature du soupçon";

Emir Rodríguez Monegal, "Borges, essayiste";

Antonio Regalado, "Le refus de l'histoire";

Paul Bénichou, "Koublai Khan, Coleridge et Borges" y

René L. F. Durand, "L'hommage de Borges à Dakar"



(p.269-270)

**Índice de referencias**

absurdo, 50, 63, 140, 141, 143  
 Alegoría, 15, 33  
 autor, 11, 15, 16, 17, 21, 34, 36, 38, 40, 237  
 Balzac, 51  
 Baudrillard, 17, 23, 38, 39, 52, 232  
 Blanchot, 14, 22, 23, 35, 41, 50, 232  
 Bloom, 16, 21  
 Bolaño, 21  
 Borges, 1, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 234, 235, 237  
 Bostrom, 23, 45, 232  
 Bradley, 46  
*Cánon*, 21  
 centro, 11, 18, 39, 41, 45, 48, 92, 107, 108, 117, 128, 144, 145  
 Chuang Tzu, 48  
 Coetzee, 21  
*Cuentos completos*, 11, 22  
 de Man, 16, 22, 23, 33, 34, 35, 50, 51, 233  
 deconstrucción, 12, 15, 23, 36, 49  
 Del rigor de las ciencias, 38, 41  
 Deleuze, 51  
 Derrida, 11, 13, 17, 23, 34, 37, 41, 42  
 diferencia, 11, 13, 23, 39, 44, 47  
 diseminación, 14  
 doppelgänger, 44  
 Eco, 12  
 El ciervo escondido, 47  
 El idioma analítico de John Wilkins, 16, 43  
 enjambre, 1, 15, 25, 47, 130, 138  
 estructuralismo, 12, 15, 23, 49, 232  
 eterno retorno, 36  
 Foucault, 16, 17, 20, 233  
 Gödel, 43, 238  
 grammé, 13  
 Guattari, 51  
 incertidumbre, 13, 15, 38  
 intertexto, 51  
 Kasner y Newman, 42  
 La biblioteca de Babel, 15  
 La escritura del dios, 14, 15, 47  
 laberintos, 28, 50, 123, 124, 125, 129, 134, 138, 148, 152, 163, 212, 213  
 Las ruinas circulares, 15  
 lector, 11, 21, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 49, 50, 237



lectura, 11, 15, 16, 21, 22, 23, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 46, 48, 49, 50, 51, 233  
 Liehtsé, 47  
 literatura fantástica, 13, 44, 48, 235  
 metafísico, 13, 35, 41, 46  
 metáfora, 34, 36, 51, 88, 89, 90, 91, 93, 138, 143, 160, 165, 227  
 objetividad, 14, 42, 51  
 obra, 11, 16, 21, 22, 23, 34, 35, 38, 42, 43, 45, 48, 49, 51  
 Onfray, 37  
 origen, 14, 34, 35, 39, 41, 52  
 palimpsesto, 51  
 parodia, 36, 43  
*pastiche*, 13  
*pastiches*, 16  
 phoné, 13  
 Pierre Menard, 15, 237  
 post- estructuralismo, 14, 23  
 presencia, 34, 36, 37, 40, 41  
 Quijote, 15, 237  
 razón, 57, 69, 92, 141, 143, 145, 146, 215  
 Rest, 49, 50  
 Rey Rosa, 21  
 rizoma, 51  
 Rodríguez Monegal, 23, 36, 50, 51  
 Rorty, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 233, 234  
 Russell, 38, 43  
 signo, 11, 13, 14, 35, 39  
 simulación, 23, 38, 39, 40, 42, 45, 52, 232  
*Simulacro*, 38  
 sueños, 1, 15, 25, 47, 71, 74, 99, 129, 130, 131, 138, 139, 157, 235  
 superstición, 62, 120, 141  
 temporalidad, 37, 47  
 textualidad, 42  
**tiempo**, 1, 11, 15, 21, 22, 23, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 237, 238  
 Tlön, 13, 15, 39, 44  
 traducción, 13, 39, 42, 49, 50



## Referencias bibliográficas

### Teórica

1. Aguilar Jiménez, Antonio. (2004). *Retórica y post-estructuralismo. Introducción a la materialidad del lenguaje en teoría de la literatura*. (Tesis doctoral). Universidad de Valencia: Servei publicacions.
2. Agustín de Hipona. (2011). *Qué es el tiempo*. (Traducción de Agustín Corti). Madrid: Trotta.
3. Asensi, Manuel. (Comp.) (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/ Libros S.A.
4. Baudrillard, Jean (1989) *Cultura y simulacro*. (Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira). Barcelona: Editorial Kayros.
5. Blanchot, Maurice (2005) *El libro por venir*. Madrid: Trotta (Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco)
6. ----- (2015). *La escritura del desastre*. (Traducción de Cristina de Peretti, Luis Ferrero Carracedo). Madrid: Trotta.
7. ----- (2009). *Una voz venida de otra parte*. (Traducción de Isidro Herrera). Madrid: Arena Libros.
8. Bostrom, Nick. (2003). *El argumento de la simulación: por qué la probabilidad de que usted viva en una Matrix es bastante alta*. Times Higher Education Supplement, mayo 16, 2003. (Traducción por Gerardo Santana Gómez Garrido). Recuperado de <http://www.simulation-argument.com/matrix-spanish.html> , 21 de diciembre de 2014.

9. Culler, Jonathan. (1984). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. (Traducción de Luis Cremades). Salamanca: Cátedra
10. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (1978). *Kafka por una literatura menor*. (Versión de Jorge Aguilar Mora). México D.F.: Ediciones Era, S.A. de C.V.
11. .... (2008). *Kant y el tiempo*. (Notas y traducción: Equipo Editorial Cactus). Buenos Aires: Cactus.
11. De Man, Paul. (1990). *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. (Traducción de Enrique Lynch). Barcelona: Editorial Lumen.
- 12..... (1996). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- Darós, William R. (2001). “Richard Rorty : Abandonar a Platón y Retornar a Protágoras “, *Diadokhé* 4, 1-2, pp. 81-99.
13. Derrida, Jacques. (1989). *La escritura y la diferencia*. (Traducción de Patricio Peñalver). Barcelona: Editorial Anthropos.
14. .... (2008). *Memorias para Paul de Man*. (Traducción de Carlos Gardini). Barcelona: Gedisa.
15. Foucault, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ediciones Paidós, I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona.
16. Jackson, Rosemary. (1986). *Farntasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
17. Rodríguez Monegal, E. (1972). “Borges y la Nouvelle Critique”. *Revista iberoamericana*, v.3, n° 80, julio-septiembre, p. 367-390.
18. .... (1987). “Borges/De Man/Derrida/Bloom: La desconstrucción “Avant et Après la Lettre”. *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*. Buenos Aires: XYZ Editores.

19. Rorty, Richard. (2001). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. (Traducción de Jesús Fernández Zulaica). Madrid: Cátedra.
20. Tatián, Diego. (2009). *La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres*. Buenos Aires: Los cuarenta.
21. Tudela Sancho, Antonio. (2005). *Escrituras de la diferencia. El desplazamiento de la identidad en Deleuze y Derrida*. Tesis Doctoral, Departamento de Filosofía, Universidad de Murcia.



## Específica

1. Alazraki, Jaime. (1975). "Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges". *Revista Iberoamericana*, Número 3, Nueva época.
2. ....(1983). *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos.
3. Anderson Imbert, Enrique (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
4. Bertotto, María Celeste. (2008). *Borges y los mitos sobre el tiempo desde la visión del mundo como un conglomerado de metáforas*. Tesis Doctoral Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.
5. Borinsky, Alicia. (2002). "Borges en nuestra biblioteca". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, julio-septiembre, pp. 723-727.
6. Borges, Jorge Luis. (1974). *Obras completas.1923-1972*. Buenos Aires, Emecé.
7. .... (1989). *Obras completas.1975-1985*. Buenos Aires, Emecé.
8. .... (1977). *Obra poética, 1923-1977*. Madrid: Alianza Tres/Emecé.
9. ....(1996). *Obras completas. 1975-1988*. Barcelona: Emecé.
10. ....(2011). *Ficciones*. Prólogo de José Luis Rodríguez Zapatero. Barcelona: Bibliotex.
11. .... (2014) *Cuentos Completos*. Buenos Aires, De Bolsillo.
12. .... (1979) *Borges Oral*. Buenos Aires, Emecé Editores.
13. .... Bioy Casares, Adolfo; Ocampo, Silvina. (2007). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

14. Bloom, Harold. (2000). *Cómo leer y por qué*. (Traducción de Marcelo Cohen). Santafé de Bogotá: Editorial Norma.
15. Carroll, Sean. (2015). *Desde la eternidad hasta hoy. En busca de la teoría definitiva del tiempo*. Traducción de Marcos Pérez Sánchez. Barcelona: Debate.
16. Echavarría, Arturo. (2006). *Lengua y literatura de Borges*. Madrid: Iberoamericana.
17. De Toro, A. y Regazzoni, S. (1999). *El siglo de Borges*. Madrid: Iberoamericana.
18. Fernández, Macedonio. (1996). *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición crítica. Ana María Camblong-Adolfo de Obieta (Coordinadores). Madrid: Allca XX / Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.
19. Figueroa, Pedro Pablo. (1897). *Diccionario biográfico de Chile*. Tomo II. Santiago de Chile: Imprenta y encuadernación Barcelona.
20. Gras Miravet, D. (2000), "Entrevista con Roberto Bolaño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 604, pp. 52-65.
21. Lema-Hincapié, Andrés. (2007). "Borges y el medioevo literario de España". *Bulletin Hispanique*, 109-1.
22. Mateo, Fernando. (1997). *El otro Borges*. Buenos Aires: Equis.
23. Martín, Francisco José. (1999). "Las representaciones literarias del mundo: Borges y Schopenhauer". En De Toro, A. y Regazzoni, S.(eds.) *El siglo de Borges*. Madrid: Iberoamericana.
24. Martín, Jorge. (2005). "Borges, Funes...y Bergson". *Variaciones Borges*, Número 19. Pp. 185-208.
25. Martínez, Guillermo (2003). *Borges y las matemáticas*. Buenos Aires: Seix Barral, Los tres Mundos, Ensayo.

26. Moure, Clelia. "Borges y la refutación (poética) del tiempo". *Variaciones Borges*, N°35, 2013.Pp. 245-263.
27. Ortega, Julio. (1999). "<<El Aleph>> y el lenguaje epifánico". En De Toro, A. y Regazzoni, S.(eds.) *El siglo de Borges*. Madrid: Iberoamericana.
28. Pantoja Meléndez, Josefina (2012). "El tiempo en un cuento de Borges: "El jardín de los senderos que se bifurcan". *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 45. Pp. 303-318.
29. Piglia, Ricardo. (1979). "Ideología y ficción". *Punto de Vista*. Año 2, N°5. Buenos Aires, 19. 3-6.
30. .... (1994). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Espasa Calpe /Seix Barral.
31. Piglia, Ricardo. (2014). *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Debolsillo.
32. Rodríguez, Mario. (2005). "Pierre Menard, autor del Quijote". Biografía de un lector. *Revista Chilena De Literatura*, 0(67). Consultado en agosto 15, 2012, de <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/1508/11606>
33. ....(1979). "Borges y Derrida". *Revista Chilena de Literatura* No. 13, pp. 77-91.
34. Rowe, William; Canaparo, Claudio y Louis, Annick. (Eds.), (2000). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre Pensamiento y Literatura*. Buenos Aires: Paidós.
35. Serna Arango, Julián. (2001). *Borges y el tiempo*. En "Revista Palimpsestvs" No. 1, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá: Unilibros, p. 120-127.
36. Schultz, Margarita. (1992). "Borges y la filosofía del tiempo". *Daimon*, N°5, p. 109 - 122. Consultado en agosto 15, de 2012 de <http://revistas.um.es/daimon/article/view/11781>

37. Tacca, Oscar. (1998). “¿Quién es Pierre Menard?”. En *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* / coord. por Antonio Pablo Bernat Vistarini, ISBN 84-7632-390-5, págs. 725-731. Disponible online en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_III/cg\\_III\\_68.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_68.pdf)
38. Tamayo Fernández, Martalucía. (2006). *Germán Arciniegas y Macedonio Fernández: vidas paralelas posmodernas. Esa incapacidad de ser serios*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
39. Tatián, Diego (2009). *La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres*. Buenos Aires: Las cuarenta.
40. Vásquez, María E. (1984). *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires Javier Vergara Editor.
41. Villarroel, Gabriel. (2012). “Borges ante el Fin: un sentido de la eternidad”, *Nomenclatura. Aproximaciones a los estudios Hispánicos*. Vol. 2.
42. Yourgrau, Palle. (2007). *Un mundo sin tiempo. El legado olvidado de Gödel y Einstein*. Barcelona, Metatemas Tusquets.

### **Sobre género fantástico**

1. Lefebvre, Alfredo. (1968). *Los españoles van a otro mundo*. Barcelona: Pomaire.
2. Thomas, Andrew. (1976). *La barrera del Tiempo*. Barcelona: Plaza & Janes.

### **Diarios**

Diario *El Sur* de Concepción, Década del 50, 60 y años 1970 a 1977

