



**“En el centro de Europa
están conspirando”**

**Homenaje a
Jorge Luis Borges**

**Jacobo Llamas Martínez,
coordinador**



UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

“En el centro de Europa están conspirando” Homenaje a Jorge Luis Borges

Primer coloquio de la Sociedad Suiza de Amigos de Borges
(Ginebra, 22 y 23 de septiembre de 2017)

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
(coordinador)



4

Collane@unito.it

Dipartimento di Studi Umanistici · UNIVERSITÀ degli STUDI di TORINO

∞ 2018 ∞

Anejos de Artífara 4



Colección en línea de estudios y textos de iberística
de acceso libre y gratuito.

Los volúmenes publicados son aprobados por
el comité científico.

Comité Científico:

Rafael Bonilla Cerezo

José Manuel Martín Morán

Emilio Martínez Mata

Elisabetta Paltrinieri

Carmen Peraita

María Rosso

Aldo Ruffinatto

Editor

Guillermo Carrascón

Los artículos publicados en este volumen han sido
seleccionados por medio de un proceso de revisión por pares.

Collane@unito.it
Università di Torino

ISBN: 978887590125



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Diseño gráfico: Guillermo de Busto

Portada: Laberinto de la Catedral de Chartres, autor desconocido, ca. 1220, aprox. 6,5 m de radio.

ÍNDICE

PRÓLOGO

“En el centro de Europa están conspirando” Homenaje a Jorge Luis Borges	Jacobo LLAMAS MARTÍNEZ	7
--	------------------------	---

PONENCIAS

Oknos el memorioso: Borges responde a Ortega y Gasset	J. Ramón CARRIAZO y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ	17
--	--	----

Círculos de lectura en “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges	Rita Catrina IMBODEN	47
--	----------------------	----

El tiempo circular en “Tema del traidor y del héroe”	Srdjan DRAGOJEVIC	65
---	-------------------	----

“La noche cíclica”: una lectura <i>intratextual</i>	Gilda Aída MECLAZCKE	77
--	----------------------	----

La memoria de Borges. Caminos y contratiempos hacia una memoria literaria desmemoriada	Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE	85
---	---------------------------	----

Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca	Adrián J. SÁEZ	101
---	----------------	-----

<i>Interstellar</i>: un homenaje de Christopher Nolan a Jorge Luis Borges	Belinda PALACIOS	121
--	------------------	-----

RESÚMENES		133
------------------	--	-----

PRÓLOGO

“En el centro de Europa están conspirando” Homenaje a Jorge Luis Borges

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Université de Neuchâtel

Borges eligió Suiza para morir. Supo que estaba gravemente enfermo mientras asistía a diversos actos en Italia, pero decidió no regresar a Buenos Aires y fijar su residencia en Ginebra, donde falleció meses después, el 14 de junio de 1986. El escritor llegó por primera vez a Ginebra durante la adolescencia; en la ciudad cursó el bachillerato y descubrió a los poetas expresionistas y simbolistas franceses, y a ella dedicó el poema “Los conjurados”, aparecido en la última página del libro de título homónimo publicado en 1985:

En el centro de Europa están conspirando.

El hecho data de 1291.

Se trata de hombres de diversas estirpes, que profesan diversas religiones
y que hablan en diversos idiomas.

Han tomado la extraña resolución de ser razonables.

Han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades.

Fueron soldados de la Confederación y después mercenarios, porque
eran pobres y tenían el hábito de la guerra y no ignoraban que
todas las empresas del hombre son igualmente vanas.

Fueron Winkelried, que se clava en el pecho las lanzas enemigas para que
sus camaradas avancen.

Son un cirujano, un pastor o un procurador, pero también son Paracelso
y Amiel y Jung y Paul Klee.

En el centro de Europa, en las tierras altas de Europa, crece una torre de
razón y de firme fe.

Los cantones ahora son veintidós. El de Ginebra, el último, es una de mis
patrias.

Mañana serán todo el planeta.

Acaso lo que digo no es verdadero; ojalá sea profético.

(Borges, 1985: 97)



Placa situada junto al número 28 de la *Grand Rue* de Ginebra donde vivió Borges

Treinta y dos años después de la publicación de *Los conjurados*, el 22 y 23 de septiembre de 2017, los hispanistas suizos homenajearon a José Luis Borges en Ginebra, ‘una de sus patrias’, con la creación de la Sociedad Suiza de Amigos de Borges y con la celebración del primero de los coloquios de la Sociedad, fundada por las universidades de Zúrich, Ginebra, Neuchâtel y Berna.

En esta publicación se recogen siete de las intervenciones del coloquio; los autores ofrecen en ellas nuevos datos intertextuales, de interpretación y de recepción de la obra de Borges, y confirman algunas de las ideas más repetidas por José Miguel Oviedo:

no hay historia literaria que pueda abarcar todos los aspectos que se necesitan para dar [de Borges] una imagen coherente y válida; sólo cabe una aproximación, un esbozo de lo que su obra y su figura representan para la literatura de nuestro tiempo, en cualquier lengua. (Oviedo, 2001: 15)

La importancia y la repercusión de Borges en las letras del siglo xx – dentro y fuera del ámbito de la lengua – no necesitan subrayarse: hay toda una industria crítica consagrada a su persona y su obra, cuyo resultado es una biblioteca más voluminosa que la que produjo él. (Oviedo, 2002: 256)

El trabajo más extenso de este volumen, “Oknos el memorioso: Borges responde a Ortega y Gasset”, se debe a los profesores José Ramón Carriazo (Universidad de Educación a Distancia) y Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel). En él se relaciona el personaje de Ireneo Funes con José Ortega y Gasset, de manera que la incapacidad para pensar del protagonista del cuento puede considerarse una más de las múltiples pullas que Borges dirigió al filósofo español:

la fecha del cuento y algunos detalles textuales [...] nos mueven a postular a “Funes” como un comentario burlesco de Borges sobre su rival español [Ortega y Gasset]. El primero es el curioso título del cuento y del héroe epónimo: Ireneo Funes. La crítica ha desvelado el simbolismo del nombre propio [...] Sin embargo, a la hora de comentar el apellido se limitan a señalar que tiene “honda resonancia criolla” (Fernández Ferrer, 2009: 222). Aunque el hecho es evidente, cabe también señalar que a Borges le gustaba aprovechar los apellidos reales por su potencia simbólica. Recordemos, si no, al célebre Isidro Parodi, que aunque tiene un apellido absolutamente porteño remite también claramente al género (la parodia) [...]. Si buscamos una conexión semejante en Funes nos llamará la atención que en la primera página del cuento el narrador describa sus “manos afiladas de trenzador” (Borges, 2009: 879), detalle curioso, por mucho que los deberes de un gaucho en una estancia hayan de incluir, entre otras

muchas cosas, el trenzar sogas para lazos y cabestros. La fonética del apellido del gaucho y el énfasis latino del texto (recordemos que Funes aprende latín y recita a Plinio: “resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra” [página 881]) sugiere otra explicación: Funes trenza sogas porque *funus* significa soga en latín. Y, a su vez, el imaginar a Funes como un soguero nos acerca a un texto de Ortega, “Oknos el soguero” (1923 y 1927), que, reseñando un libro del antropólogo suizo Johan Jakob Bachofen (*Oknos der Seilflechter*, 1859 y 1923), relata el mito del soguero que trenza eternamente una soga cuyo extremo se va comiendo una burra.

El artículo documenta muy detalladamente, además, los ataques de Borges a José Ortega y Gasset, a quien el argentino criticó, entre otras razones, por la visión neocolonial de Sudamérica, por la falta de profundidad de algunos de sus postulados y por su manera de escribir deslavazada y poco sutil. La “Nota de un mal lector” publicada en enero de 1956, unos tres meses después de la muerte de Ortega, compendia la opinión de Borges sobre el filósofo:

Algo me apartó siempre de su lectura, algo me impidió superar los índices y los párrafos iniciales. Sospecho que el obstáculo era su estilo. Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra. Hay mentes que proceden por imágenes (Chesterton, Hugo) y otras por la vía silogística y lógica (Spinoza, Bradley). Ortega no se resignó a no salir de esta segunda categoría, y algo —modestia o vanidad o afán de aventura— lo movió a exornar sus razones con inconvincentes y superficiales metáforas. En Unamuno no incomoda el mal gusto, porque está justificado y como arrebatado por la pasión; el de Ortega, como el de Baltasar Gracián, es menos tolerable, porque ha sido fabricado en frío.

Las contribuciones de Rita Catrina Imboden, Srdjan Dragojevic y Gilda Aída Meclazcke nacieron como proyecto común en la Universidad de Zúrich y se centran en uno de los aspectos más destacados de la obra borgiana: la circularidad, que se estudia con relación a la reflexión borgeana sobre el tiempo, a las propiedades de la poesía y al proceso de lectura.

El artículo de Rita Catrina Imboden (Universität Zürich), “Círculos de lectura en «La casa de Asterión» de Jorge Luis Borges”, desglosa la lectura de “La casa de Asterión” en seis partes o “círculos”: 1) “la reconstrucción del mito”; 2) la “deconstrucción del mito”; 3) el “cambio de perspectiva”; 4) “yo, el monstruo”; 5) “laberinto de laberintos”; y 6) “un tejido sinuoso”. Se trata de ilustrar con ello que la noción de circularidad no solo constituye “un tema recurrente en los textos borgeanos, sino [que es] también un principio de construcción particularmente característico” de la obra de Borges. Los “círculos” que la autora traza

para analizar “La casa de Asterión” desvelan la cuidada elaboración del relato, en el que la forma —la narración se divide en seis párrafos (dentro del último Imboden incluye la intervención final de Teseo)— se adecua al contenido a la perfección. Como señala la propia investigadora, con este análisis se demuestra la manera en que los escritos de Borges forman capas “de una textura densa y aparentemente heterogénea que, con cada lectura, abre otras posibilidades de construir el sentido”; por eso

los textos borgeanos necesitan de la colaboración del lector para transformarse en un discurso vivo. De este modo, la escritura y la lectura se presentan como actos creadores equivalentes, aunque no idénticos [...]

Lejos de querer ofrecer una *verdad*, los textos de Borges alientan el espíritu aventurero y detectivesco de sus lectores y los confronta con situaciones imposibles que les obligan a reflexionar.

Las palabras de la profesora Imboden remiten indirectamente a las publicadas por Gadamer ([1975] 1993: 169), que sirven a su vez de advertencia para quienes deseen aportar su lectura de los textos de Borges o de cualquier otro escritor:

toda interpretación [...] tiene que protegerse contra la arbitrariedad de las ocurrencias y contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar, y orientar su mirada “a la cosa misma”, que para el filólogo son textos con sentido que tratan a su vez de “cosas” [...]. Pues lo que importa es mantener la mirada atenta a la “cosa” aun a través de todas las desviaciones a que se ve constantemente sometido el intérprete en virtud de sus propias ocurrencias.

El artículo de Srdjan Dragojevic (Universität Zürich), “El tiempo circular en el «Tema del traidor y del héroe»”, estudia la circularidad temporal en el “Tema del traidor y del héroe”. El tratamiento del asunto en el cuento se parece al modo en que Borges se refirió al *eterno retorno* o *eterno regreso* en dos ensayos integrados en *Historia de la eternidad*, “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”.

En las páginas finales de su trabajo Dragojevic se hace eco del hallazgo en 2013 de un texto autógrafo de Borges dentro de un ejemplar de la revista *Sur* conservado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires; el texto reproduce de forma casi exacta el final del “Tema del traidor y del héroe”:

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto.

Como señala Srdjan Dragojevic,

no podemos saber con certeza si en el caso de este hallazgo se trata de una casualidad o si Borges lo hizo a propósito, pero el paralelismo entre lo dicho en el párrafo final y el hecho del descubrimiento mismo es impresionante. [...]. Si sustituimos el nombre de “Ryan” por “el lector”, y “Nolan” por “Borges”, llegamos a la descripción exacta de lo que sucedió en la Biblioteca Nacional, donde “una persona” encontró el manuscrito inédito de Borges y, con ello, otro ciclo —no idéntico, pero muy similar— se abre.

Gilda Aída Meclazcke (Universität Zürich) cierra el conjunto de trabajos sobre la circularidad en la obra de Borges propuesto por los tres investigadores de la Universidad de Zürich en este volumen. Al igual que Srdjan Dragojevic, Meclazcke, en “«La noche cíclica»: una lectura intratextual”, resalta cómo “los ensayos borgeanos anticipan en muchos casos —aunque a veces esto no sea evidente— los temas y contenidos de su obra poética y ficcional, con la cual interactúan”. Así, el poema de “La noche cíclica” complementa las nociones expuestas por Borges sobre el tiempo cíclico o *eterno retorno* en los ensayos “Historia de la eternidad”, “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”:

Se puede decir que un hilo de pensamiento consciente une estos ensayos con el poema “La noche cíclica” —publicado por primera vez en el diario La Nación el 6 de octubre de 1940 (Borges, 1996: 241-42)— y el cuento “La casa de Asterión”, de 1947. En tanto que los ensayos son un intento de racionalizar un sentimiento sobre el tiempo y su circularidad, el poema presenta una *similitud* particular con el cuento, pero basa su construcción en las oposiciones y conclusiones planteadas en los ensayos.

Por su parte, Adriana López-Labourdette (Universität Bern) pone el foco sobre otro de los asuntos predilectos de Borges: el de la memoria. Su artículo, “La memoria de Borges. Caminos y contratiempos hacia una memoria literaria desmemoriada”, parte de los paralelismos que se rastrean “entre «La memoria de Shakespeare» y «La memoria de Borges»”, lo que lleva a López-Labourdette “incluso a intercambiar al Borges lector de Shakespeare con nosotros, lectores de Borges”. Continúa la investigadora:

No solo la creación de este, su último libro, que lleva el nombre del cuento y cierra sus obras completas, sugiere borrar el título del cuento, tachar a Shakespeare (sin hacerlo desaparecer) y poner a Borges. Igualmente la memoria póstuma como creación y re-creación que el libro sugiere, los sutiles equívocos en fechas y editoriales de publicación de los cuentos que lo componen, e incluso las ricas ambigüedades en torno al origen del cuento, parecerían una insinuación a la tachadura ~~Shakespeare~~ Borges.

Una vez establecidas las formas de memoria a las que alude Borges en “La memoria de Shakespeare”, López-Labourdette se detiene en la noción de canon literario y en los consabidos prejuicios geográficos, económicos, lingüísticos, estéticos, que afloran al tratar de establecerlo, para acabar concluyendo que

la mirada de Borges sobre el canon apunta a una memoria desmemoriada que, en su condición paradójica, recupera el olvido. [...]

Al trastocar las disposiciones más comunes de memoria y olvido, Borges rescata, por un lado, las ventajas de lo profano, la salvación que puede producir el olvido, la libertad de lo omitido, la productividad de las supuestas implacables marcas del tiempo; por otro lado, Borges nos advierte de las catástrofes que puede traer la memoria y el canon, cuando ellos conllevan la petrificación, el agotamiento en elegías, la pobreza e inmutabilidad de lo sagrado. [...]

¿Qué caminos traza, entonces, esa memoria de Borges que hemos querido seguir? Solo una memoria que lleve consigo el olvido, del mismo modo que el olvido carga en su seno mucho de memoria, conseguirá atenuar la inexorable luz que cae sobre el poeta mayor, sobre el autor canónico, aquella que “acaba por ajar la rosa que venera”.

Por último, los trabajos de Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel) y de Belinda Palacios (Université de Genève) cambian de tono y de asunto al ocuparse de la recepción de la obra de Borges, y muestran cómo las resonancias de los textos del escritor argentino alcanzan a artistas de edades, lugares y tradiciones muy dispares.

Adrián J. Sáez dedica su estudio, “Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca”, al poeta, filólogo e investigador español. Sáez distingue varios tipos de *huellas* borgianas en de Cuenca: “1) unos pocos ensayos borgianos”; “2) otras labores críticas, como la recopilación de algún poema borgiano”; “3) los comentarios variados procedentes de distintas entrevistas”; y “las referencias y los ecos frente a los poemas borgianos”. A estos últimos —los “poemas con una fuerte impronta borgiana”— es a los que Sáez presta una mayor atención en su estudio para subrayar que “Luis Alberto de Cuenca aprecia los poemas borgianos tanto por el fondo como por la forma”; son los siguientes:

1. La pareja de poemas sobre un grabado de Dürero (“El caballero, la muerte y el diablo”, en *Elsinore y Por fuertes y fronteras*, 1972 y 1996) de Luis Alberto de Cuenca se hace eco —reescritura mediante— de las “Dos versiones de Ritter, *Tod und Teufel*” (*Elogio de la sombra*, 1969) de Borges [...]
2. “Agag de Amaleq” (*Scholia*, 1978) está inspirado en “Einar Tambarskelver” (*La moneda de hierro*, 1976) [...]
3. “Brindis” e “Irlanda” (*Por fuertes y fronteras y Sin miedo ni esperanza*, 1996 y 2002) son ejemplos de pastiche lúdico en los que “la voz

poética de Borges resuena con evidente nitidez” en diálogo con “Otro poema de los dones” (*El otro, el mismo*, 1964) [...] y los poemas que cada uno dedica al “Insomnio” (*El otro, el mismo* y *El hacha y la rosa*, 1964 y 1993 [...])

4. Y “Matilde Urbach” (*Cuaderno de vacaciones*, Cuenca, 2014) descubre desde el título el parentesco con el dístico “Le regret d’Héraclite” con el que Borges cierra tanto *El hacedor* (1960, con atribución a Camerarius, *Deliciae poetarum Borussiae*, VII, 16) como varias tandas de sus *Obras poéticas* [...]

El trabajo de Belinda Palacios, “*Interstellar*: un homenaje de Christopher Nolan a Jorge Luis Borges”, reivindica la influencia de Borges más allá de la literatura con su análisis de la obra del director de cine Christopher Nolan, cuyas películas “contienen un buen número de guiños y referencias al universo borgiano”. De hecho, *Memento* (2000), la segunda de las películas que dirigió y con la que saltó a la fama, es, en palabras del propio Nolan, una especie de inversión de “Funes el memorioso”. Belinda se centra, sin embargo, en *Interstellar* (2014), que, como demuestra el artículo, constituye por el momento “el mayor homenaje [ofrecido por el] director al pensamiento borgiano”. Con todo, aquellos que no hayan visto la película, y tengan intención de hacerlo, quizá deberían disfrutarla antes de leer el texto de Belinda, pues en él se desvelan las razones de la peculiar disposición del argumento *in extrema res*.

En este nuevo anejo de *Artifara* se constata, pues, cómo la obra de Borges sigue subyugando a investigadores, escritores, artistas y lectores en general, por la sorprendente aglutinación de referentes literarios, lingüísticos, filosóficos, físicos o matemáticos que presenta. En algunos casos la seducción que causa en los investigadores resulta beneficiosa, puesto que aquellos estudios que iluminan nociones desconocidas de los escritos de Borges realzan su talla como autor y aumentan el gozo que provoca la lectura de su obra; los trabajos más abstrusos, en cambio, alejan a Borges de sus posibles lectores y generan desafección hacia el ámbito académico. Algo muy semejante sucede con los escritores: la asimilación de las enseñanzas literarias de Borges repercute positivamente en la escritura; no obstante, una mala comprensión o una burda imitación de los cuentos, poemas y ensayos de Borges origina obras artificiosas y de escaso valor.



Lápida de Borges en el cementerio *des Rois*
o de Plainpalais de Ginebra

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1985) *Los conjurados*, Madrid, Alianza.
- GADAMER, Hans-Georg (1993 [1975]) *Verdad y Método, I*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 5.^a ed. (*Wahrheit und Methode*).
- OVIEDO, José Miguel (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4. *De Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- OVIEDO, José Miguel (2002) *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. 1. *Fundadores e innovadores*, selección y preparación de José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza, 1.^a ed. revisada.

PONENCIAS

Oknos el memorioso: Borges responde a Ortega y Gasset

JOSÉ RAMÓN CARRIAZO RUIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel

Cuando murió el filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955), Jorge Luis Borges escribió para comentar la muerte su “Nota de un mal lector” (enero de 1956). Pocos textos borgianos se le pueden comparar por la frialdad y dureza que muestra para con un autor recién difunto (la nota tiene mucho de necrológica literaria)¹. Pese a que Borges comienza celebrando que, con Miguel de Unamuno, Ortega se esforzara por “enriquecer, ahondar y ensanchar el diálogo español” (Borges, 1985 [1956]: 133), el argentino utiliza esta relación con Unamuno para rebajar al madrileño:

Algo me apartó siempre de su lectura, algo me impidió superar los índices y los párrafos iniciales. Sospecho que el obstáculo era su estilo. Ortega, hombre de lecturas abstractas y de disciplina dialéctica, se dejaba embelesar por los artificios más triviales de la literatura que evidentemente conocía poco, y los prodigaba en su obra. Hay mentes que proceden por imágenes (Chesterton, Hugo) y otras por la vía silogística y lógica (Spinoza, Bradley). Ortega no se resignó a no salir de esta segunda categoría, y algo —modestia o vanidad o afán de aventura— lo movió a exornar sus razones con inconvincentes y superficiales metáforas. En Unamuno no incomoda el mal gusto, porque está justificado y como arrebatado por la pasión; el de Ortega, como el de Baltasar Gracián, es menos tolerable, porque ha sido fabricado en frío. (Borges, 1985 [1956]: 133-134)

Borges continúa afectando desconocer la obra de Ortega, aunque realiza una mínima e irónica concesión: si todos los elementos del universo están de algún modo conectados, tal vez entonces y solo entonces sea posible relacionar su obra con la del difunto:

¹ Un paralelo relevante para esta “Nota” borgiana, por su virulencia y porque forma parte de la batalla de los filólogos españoles contra los eruditos autodidactas argentinos, es otro ataque filológico contra un rival recién fallecido: “Sobre el difunto Costa Álvarez”, de Amado Alonso (De-giovanni y Toscano y García, 2010: 8).

Los estoicos declararon que el universo forma un solo organismo; es harto posible que yo, por obra de la secreta simpatía que une a todas sus partes, deba algo o mucho a Ortega y Gasset, cuyos volúmenes apenas he hojeado. (Borges, 1985 [1956]: 134)

Tras estos sarcasmos, Borges (1985 [1956]: 134) reserva para la última línea la estocada final de la nota: “Quizá algún día no me parecerá misteriosa la fama que hoy consagra a Ortega y Gasset”. Desde luego, ese día no había llegado todavía en la década de los setenta, cuando en sus conversaciones con Fernando Sorrentino Borges seguía fustigando las “pedanterías de Ortega y Gasset” (Sorrentino, 1996: 199). Pese a la longevidad de esta inquina, pocos textos comparables a la “Nota de un mal lector” se pueden encontrar en el corpus del autor bonaerense, tal vez con la excepción de “Las alarmas del doctor Américo Castro”, de noviembre de 1941, “violenta reseña” (Degiovanni y Toscano García, 2010: 38) con la que, no en vano, está relacionada la “Nota” sobre el fallecimiento de Ortega.

Nuestro trabajo pretende esclarecer esa conexión y la polémica sorda que enfrentó a Borges y Ortega a lo largo de los años, y emplearla con el fin de ilustrar una faceta ignota de uno de los cuentos más célebres del autor bonaerense, “Funes el memorioso” (1942). Para ello, repasaremos los hitos en la relación entre Borges y Ortega, en la que tienen un peso especial tanto la prehistoria de la misma (la polémica entre Borges y Américo Castro, la polémica entre Borges y Mallea) como una serie de textos de Ortega que examinaremos en comparación con “Funes el memorioso”. De este modo, pretendemos proporcionar otro ángulo para estudiar el cuento y abrir una vía de investigación hasta ahora inexplorada.

1. BORGES CONTRA AMÉRICO CASTRO: LA BATALLA DE LOS FILÓLOGOS

Al poco de su regreso a Buenos Aires, el 24 de marzo de 1921, Borges se encontró con que los filólogos españoles se asentaban a las orillas del Río de la Plata. Gracias a la Junta de Ampliación de Estudios y a los esfuerzos de Ramón Menéndez Pidal, el 6 de julio de 1923 se fundaba en la Universidad de Buenos Aires el Instituto de Filología, hoy llamado “Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»”². Entre 1923 y 1937 Borges mantuvo una “posición alternativa pero no hostil hacia los filólogos españoles”, aunque muy pronto pasaría al ataque directo, pues en 1941, y en una reseña a Américo Castro que veremos en detalle,

² El Instituto se llama así en honor de un alumno de Menéndez Pidal, Amado Alonso, que fue el quinto director del centro y asumió el cargo en 1927 (Facultad de Filosofía y Letras; Toscano y García, 2009).

el escritor argentino denuncia el carácter autoritario y arbitrario de una disciplina cuyos objetivos y profesionales considera ligados a los presupuestos ideológicos del totalitarismo europeo contemporáneo. Dicho ataque ocurre en un período crucial en la historia política del siglo XX: es el momento en el que, debido al establecimiento del régimen franquista, Buenos Aires pasa a convertirse en el centro de la investigación filológica del mundo hispánico. (Degiovanni y Toscano y García, 2010: 4)

Fernando Degiovanni y Guillermo Toscano y García (2010)³ han revelado cómo este cambio de actitud estuvo muy relacionado con los movimientos del primer director del Instituto, Américo Castro, que llegaría a Buenos Aires a mediados de 1923, justo cuando Borges partía en su segundo viaje a Europa (Williamson, 2004: 137). La actitud de Castro y la propia existencia y éxito del Instituto provocaron una disputa entre filólogos profesionales y sabios autodidactas que tomó la forma de un enfrentamiento sobre los postulados del periodista y lingüista amateur argentino Arturo Costa Álvarez. En efecto, la actividad del Instituto estaba cambiando los términos del debate sobre cuestiones lingüísticas, pues su autoridad especializada relegaba a la categoría de diletantes al resto de los participantes en el debate sobre la lengua rioplatense, antes abierto a diversos intelectuales como Costa Álvarez. En este contexto, en abril de 1924 un producto criollo del Instituto como Carlos Grünberg (Toscano y García, 2009: 124) atacó a Costa Álvarez en el artículo “Un gramático”, publicado en la revista *Martín Fierro*. Por desgracia, Grünberg (1995 [1924]: 21) establecía una distinción nacional entre el “sabio filólogo español” y el “gramático rioplatense” que teñiría de tintes patrióticos⁴ algo que realmente era una disputa por la autoridad en el campo⁵. En esa disputa Borges adoptaría

³ Véase Degiovanni y Toscano y García (2010) para todo lo referente a esta polémica.

⁴ Borges fustiga los nacionalismos en “Nuestro pobre individualismo”: “Las ilusiones del patriotismo no tienen término. En el primer siglo de nuestra era, Plutarco se burló de quienes declaran que la luna de Atenas es mejor que la luna de Corinto; Milton, en el XVII, notó que Dios tenía la costumbre de revelarse primero a Sus ingleses; Fichte, a principios del XIX, declaró que tener carácter y ser alemán es, evidentemente, lo mismo” (Borges, 1981: 41). No parece azaroso que Borges incluyera este ambiguo texto (que luego pasa a postular una especificidad argentina en lo que respecta al individualismo) en *Otras inquisiciones*, justo tras la incendiaria “Las alarmas del doctor Américo Castro”. Otra invectiva del mismo volumen contra el nacionalismo aparece en “Dos libros”: “Desde 1925, no hay publicista que no opine que el hecho inevitable y trivial de haber nacido en un determinado país y de pertenecer a tal raza (o a tal buena mixtura de razas) no sea un privilegio singular y un talismán suficiente” (*Otras inquisiciones*, Borges, 1981 [1941]: 126).

⁵ “De hecho, es en el marco del proceso de reorganización de la lógica del campo — que comienza a producir una progresiva separación funcional entre las figuras del escritor y del filólogo o lingüista — que deben leerse las intervenciones que realiza [Borges] a partir de la década del 20 en relación con la lengua. En este período, más que abordar cuestiones lingüísticas de carácter técnico y como especialista, Borges buscará definir una posición estética basada, en gran medida, en la

una posición muy específica: en lugar de tratar de centrarse en la variedad argentina del español, adoptaría una actitud estetizante que delimitara un terreno distinto para los literatos, alejado de la sombra de los filólogos (Degiovanni y Toscano y García, 2010: 10). Para ello, Borges legitima “la innovación lingüística como procedimiento estético” (Degiovanni y Toscano y García, 2010: 11) mediante una serie de intervenciones que culminarán en una famosa conferencia, “El idioma de los argentinos”, pronunciada el 23 de septiembre de 1927 en el Instituto Popular de Conferencias. En ella y en el libro subsiguiente (1928), Borges se distinguirá del tono propio de los filólogos del Instituto, pero también deja traslucir un desprecio por la cultura hispánica heredado de la generación de 1837⁶ y ligado al rechazo al “colonialismo idiomático” del que acusaba a los filólogos peninsulares (Bordelois y Di Tullio, 2002). Además, la conferencia contenía ya una primera pulla contra Américo Castro que no deja de afectar a Ortega y Gasset: “La palabra *egregio*, tan publicada por la *Revista de Occidente* y aun por don Américo Castro, no sabe impresionarnos” (Borges, 2000 [1928]: 157).

Estas críticas van a arreciar en la hiriente reseña que Borges le dedicaría a un libro del filólogo español, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (1941). La monografía de Castro provocó gran rechazo en la Argentina, pues no en vano sus tesis, tal y como se las exponía el autor en una carta a Amado Alonso en junio de 1940, podían considerarse ofensivas y casi *neovirreinales*:

Mi tesis es: la Argentina tiene problemas lingüísticos que no se presentan en ningún otro país de América: gauchismo, indisciplina lingüística crónica, el caos actual, etc. ¿Por qué? Porque el país fue distinto desde que nació. Careció de fuerzas guiadoras desde el comienzo [. . .] Desprestigio de toda autoridad [. . .] ¿Quién podía ponerle puertas al campo? [. . .] De Chile a Méjico, toda la vida estuvo moldeada por acción nobiliaria: el Río de la Plata era un fleco del manto regio, entregado a codicias comerciales y a reacciones informes. Falta-
 taron siempre las envolturas de la auténtica vida hispánica. (Degiovanni y Toscano y García, 2010: 24)⁷

Castro proponía que este caos lingüístico que él veía en el Río de la Plata solo podía solucionarse reforzando nociones de jerarquía y autoridad, propuesta

representación y defensa de una lengua literaria específica” (Degiovanni y Toscano y García, 2010: 9).

⁶ Borges habla de “una gran literatura poética o filosófica, favores que nunca se domiciliaron en España. [. . .] Difusa y no de oro es la mediocridad española de nuestra lengua” (Borges 2000 [1928]: 152 y 153). Estas bromas sobre el modo de hablar de los españoles arreciarían con los años y las polémicas que vamos a estudiar (Alifano, 2005: 61). Acerca de la opinión que sobre España tenía Borges en su juventud, y durante y después de su primer viaje a ese país, véase Williamson (2007: 103; 111). En torno a la temática española en la obra de Borges, ver Gómez-Reinoso (1980).

⁷ Corregimos la ortografía del texto, que originalmente carece de marcas de acentuación, probablemente por ser mecanografiado.

que, como cabría esperar, la prensa argentina acogió con diversas reseñas negativas (*La Prensa, Argentina Libre*) que ligaban el libro de Castro (y el Instituto de Filología) con las tendencias políticas autoritarias en boga en la Europa del momento (Degiovanni y Toscano y García, 2010: 25-26). La más violenta de estas reseñas fue la que le dedicó Borges, la citada “Las alarmas del doctor Américo Castro”, que ya desde el comienzo, y con “violencia descomedida” (Huerta, 1999), relaciona a Castro con el nazismo (Borges, 1981 [1941]: 35), para proseguir criticando severamente la metodología (páginas 35-37) y el estilo del filólogo español (páginas 38 y 40), a lo que añade diversas censuras al espíritu y costumbres lingüísticas de los españoles⁸. Es uno de los episodios más virulentos de una dura lucha que se extendería desde 1924 hasta, al menos, 1941, y que se mezcló con otras controversias argentino-españolas como la del meridiano intelectual, a la que aludiremos abajo, o las que suscitaron los textos de Ortega sobre la Argentina en los años 30 y 40.

2. BORGES CONTRA MALLEA: LA BATALLA DE LA NOVELA

Esta polémica contra los filólogos fue la primera en la que Borges atacó (indirectamente) a Ortega. Además, mientras estaba inmerso en ella, el porteño participó en otra también ligada con el director de la *Revista de Occidente*. En 1931 Victoria Ocampo funda en Buenos Aires la revista *Sur*, muy vinculada intelectualmente a la revista de Ortega, quien, por cierto, fue uno de los miembros del consejo extranjero de *Sur*, el que sugirió el nombre de la revista, y, durante toda su vida, gran amigo y aliado de Ocampo⁹. En el consejo de redacción de *Sur* estaban figuras de la talla de Borges, Oliverio Girondo, Guillermo de Torre y Eduardo Mallea. Con ninguno de ellos tenía Borges relaciones perfectas. El acaudalado Girondo era su rival por el amor de Norah Lange y además un poeta de estridente vanguardia opuesta a la sutileza estilística del de Palermo. En cuanto al español Torre, era cuñado de Borges y autor del célebre artículo sobre el meridiano intelectual madrileño al que nos referiremos abajo. Y con Mallea libraría Borges desde el comienzo una polémica soterrada que enfrentaba “las dos morales literarias antagónicas” que se disputaban *Sur*: el “humanismo”, que propugnaba una relación estrecha entre estética y moral, y el “formalismo”, que defendía lo contrario (Podlubne, 2003: 1-2). Del lado humanista el paladín

⁸ “No he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros. (Hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda.) [...] El español es facilísimo. Solo los españoles lo juzgan arduo: tal vez porque los turban las atracciones del catalán, del bable, del mallorquín, del galaico, del vascuence y del valenciano; tal vez por un error de la vanidad; tal vez por cierta rudeza verbal (confunden el acusativo y dativo, dicen *le mató* por *lo mató*, suelen ser incapaces de pronunciar *Atlántico* o *Madrid*)” (Borges, 1981 [1941]: 37).

⁹ Véase, sobre la revista y su influencia en la vida cultural argentina, King (1989).

que derrotar era Mallea, uno de los novelistas más célebres del país¹⁰; del lado formalista, el campeón era Borges, redactor de *Sur* y participante asiduo en la revista, pero también ligado anteriormente a la mucho más vanguardista *Martín Fierro* (1924-1927) y, antes, a su fallida versión criollista del ultraísmo, *Proa* (1922-1923; 1924-1926). Tal vez no sorprenda que, dada la especialidad de Mallea y dada la tradición decimonónica del género, la novela estuviera en el centro del debate, especialmente si tenemos en cuenta que para Mallea el género era clave en su proyecto de subordinar la estética a la moral (Podlubne, 2005: 170). Este contexto explica al menos una parte de la conocida aversión de Borges a la novela: recordemos el prólogo de *Ficciones*, que critica el “desvarío laborioso y empobrecedor [...] de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (*Obras completas I*, Borges, 2009: 829). Y recordemos también otro célebre prólogo, el que dedica Borges a *La invención de Morel* (1940), donde rompe una lanza a favor de un arte narrativo basado en la trama, más que en la psicología:

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset —*La deshumanización del arte*, 1925— trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que “es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior”, y en la 97, que esa invención “es prácticamente imposible”. En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela “psicológica” y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir. (En Bioy Casares, 2015: 85)

En el resto del prólogo¹¹, Borges arguye contra las “Ideas sobre la novela” de *La deshumanización del arte* de Ortega simplificando tendenciosamente los argumentos del madrileño e intentando desacreditar sus ideas (Rodríguez Monegal, 1993: 319). Judith Podlubne (2005: 174) subraya concretamente cómo a Borges se le nota la “enardecida intención de disputa”, cómo “la previa voluntad de descalificar es inconvencional, incluso ante coincidencias flagrantes”, cómo existe un “premeditado interés en disentir con el autor de *La rebelión de las masas*” y cómo “la versión elemental de la novela psicológica que Borges postula al desvirtuar los conceptos de Ortega, y contra la cual organiza sus propios argumentos, resulta funcional a su desencuentro con Mallea”.

¹⁰ Otros novelistas que se batieron por la causa humanista fueron Ernesto Sábato y José Bianco (Podlubne, 2003: 19; 2007-2008: 1).

¹¹ Véase un completo análisis en Podlubne (2005).

Es decir, que podríamos interpretar el prólogo a *La invención de Morel* como un modo de agredir a Mallea que acaba salpicando a Ortega. Sin embargo, conviene recordar que Borges también tiene en el punto de mira al filósofo español. Si, como hemos explicado, el ataque a Mallea debe entenderse como un golpe contra el humanismo de *Sur* y su fundadora, detrás de ese humanismo se encontraban la *Revista de Occidente* y Ortega. Además, existen otros indicios que apuntan a que el madrileño era para Borges un blanco tan importante, si no más, que Mallea, y a que el prólogo a *La invención de Morel* debe entenderse como una más en una larga serie de pullas borgianas contra Ortega, que en 1940 acababa de desembarcar por tercera vez en Argentina.

3. BORGES CONTRA ORTEGA

Tal es la persistencia de los pequeños ataques borgianos a Ortega que el filósofo español puede entenderse casi como una obsesión del porteño y un *leit motiv* de sus entrevistas. Así, comentaba sobre Ortega que “su buen pensamiento queda obstruido por laboriosas y adventicias metáforas. Debió contratar como amanuense a un buen hombre de letras, un *negro*, para que escribiera sus libros” (Molachino y Mejía Prieto, 2005: 150)¹² y afirmaba que sus viajes a la Argentina no habían tenido consecuencias positivas para el pensamiento local (Gómez-Reinoso, 1980: 333)¹³.

Muchas de estas opiniones sobre el madrileño se pueden rastrear en la obra de Bioy Casares, que recoge sus conversaciones con su amigo y que resultan una mina que confirma la pésima opinión que Borges tenía del carácter (vanidoso), de las opiniones y del estilo de Ortega:

Martes, 13 de enero [1948]: Borges me dice que leyó *De Francesca a Beatrice* y el epílogo de Ortega y Gasset¹⁴, y que ambos son una vergüenza: “Naturalmente, Victoria y Ortega sostienen que no se puede leer el Dante porque...”. [...] **Sábado, 30 de junio** [1956]. Borges me dice que pueden distinguirse dos maneras de escribir mal. Una, por descuido, que no tiene mayor importancia; por ejemplo, el modo en que están escritos muchos libros de filosofía y de tema científico. Otra, por una perversión del gusto del autor; por ejemplo, cuando Ortega y Gasset llama a las mujeres de los tribunales de amor provenzales *hembras civilizadoras*¹⁵. Borges: “¿Por qué hembras? ¿Por qué civilizadoras? Quería exhibir sus conocimientos etimológicos. Baroja

¹² Véase una frase parecida en “Nathaniel Hawthorne”, de *Otras inquisiciones*: “es, para citar un ejemplo notorio de esa dolencia, el caso de José Ortega y Gasset, cuyo buen pensamiento queda obstruido por laboriosas y adventicias metáforas” (Borges, 1981: 60). Este juicio es de 1949. En otros momentos, Borges no mostró una opinión tan favorable del pensamiento de Ortega.

¹³ Sobre la importante influencia de Ortega en la intelectualidad argentina, véase Aguilar (2007).

¹⁴ *De Francesca a Beatrice* (1924), de Victoria Ocampo, fue publicado con un epílogo polémico de Ortega y Gasset en 1928. Victoria respondió con una “Contestación” en *Sur*, n.º 2 (1931).

¹⁵ Epílogo (1928) a Ocampo, Victoria, *De Francesca a Beatrice* (1924).

dice que *Ortega* está bien, pero que lo de *Gasset* es demasiado catalán y que desconfía de los productos de la firma *Ortega y Gasset*". [...] **Lunes, 1.º de junio** [1959]. [...] Borges: "*Ortega y Gasset* dice que la *épica* es el género que trata de otros tiempos y que es completamente ajena a nuestras vidas¹⁶. A la suya, querrá decir. Qué falta de imaginación. Cómo no ve que hay continuamente *épica* en la vida; cómo no la descubrió en la Guerra Civil Española [sic]. Dice que de *Aquiles* y de *Ulises* no sabemos si fueron hombres o dioses. ¿Por qué dice esto? ¿porque no reflexiona sobre lo que va a escribir? ¿Porque no cree necesario documentarse sobre lo que va a escribir y pensar? Como *Valéry*, no se documenta". [...] **Martes, 27 de octubre** [1959]. [...] Bioy: "Según un escritor español, un tal *Goytisolo*, desde *Baroja* no hay grandes novelistas en España". Borges: "Tampoco antes, tampoco mientras". Cita a *Ortega*, que habla de una luz rubia. "Pero — agrega — lo peor de todo está en *Lugones*: el sol como un niño con rulos rubios". [...] **Sábado, 10 de septiembre** [1960]. [...] Borges: [...] "Toda la literatura es anécdota. ¿A quien no le agradan las anécdotas? [...] Aunque no puede uno saber: ¿son tan brutos! *Ortega* también, es claro, condenó las anécdotas. *Ortega* era un bruto: sobre *Proust* dice muy seriamente que llega al límite de la máxima lentitud aceptable. Es lo que primero se le ocurre a uno cuando abre un libro de *Proust*, empieza a leer y aún no lo conoce. *Ortega* cree que eso es una observación crítica digna de pasar a un libro". [...] **Martes, 18 de septiembre** [1962]: Borges: "*Ortega y Gasset* dijo que la claridad es la cortesía de la filosofía. En esta frase se ve la presunción del hombre: es un gran pensador y condesciende a la claridad, para favorecer a los lectores. Qué pobre idea de la claridad. No parece tener noticia de lo que es el rigor... No comprende que los matetes que dejaron *Kant* y *Hegel* corresponden al matete que ellos tenían en la mente". [...] **Sábado, 13 de mayo** [1967]. Borges: "*Ortega y Gasset* sigue engrupiendo a medio mundo. La cursilería no lo perjudica". [...] **Miércoles, 22 de enero** [1975]. Borges: "La poesía española nunca es inventiva. ¿por qué? ¿Porque no escribían por gusto sino por deber? Generalmente es expresiva de vanidad. Qué mala poesía hubiera escrito *Ortega*: cursi como su prosa". [...] **Lunes, 1.º de noviembre** [1976]. Borges: "*Ortega* era una persona que está pensando y al mismo tiempo pintando una acuarela; una mezcla de *Kant* y de un *water colourist*". [...] **Miércoles, 5 de julio** [1978]: "El amor es un accidente de la atención", escribió *Ortega y Gasset*, según Borges, que comenta: "Qué cierto. Y qué poco parecido a *Ortega*. Un hombre que ha descubierto eso debe de haber sufrido mucho". (Bioy Casares, 2011: 56-57; 194; 231; 276-277; 322; 475; 563; 565; 571)

¹⁶ *La deshumanización del arte* (1925).

Por su estilo, lo califica (irónicamente) de “gran escritor”: “Ha muerto Cansinos-Assens [sic]. Borges: «Qué insensibilidad la de España: Cansinos no es un gran escritor. Son grandes escritores Miró, Azorín, Ortega»” (Bioy Casares, 2011: 430).

Es más, estas opiniones no se limitan siempre a las conversaciones privadas con Bioy, ni a los años en que vivía Ortega. Todavía en abril de 1983, en una sesión de preguntas tras una conferencia en la University of Pennsylvania, Borges seguía denigrándolo. Al preguntársele qué pensaba sobre el filósofo español, Borges respondió con un inverosímil: “I met him only once; a rather boring gentleman, I must say” (Earle, 1987: 475).

Sería tentador relacionar esta animadversión con los inicios de Borges en la vanguardia española, más en el grupo ultraísta que en los cercanos a Ortega. Es cierto que *Fervor de Buenos Aires* fue bien recibido en la *Revista de Occidente*, donde la reseñó Ramón Gómez de la Serna, y también que Borges publicó allí su “Grandeza y menoscabo de Quevedo” en otoño de 1924. Sin embargo, la temprana asociación de Borges con Rafael Cansinos-Assens le oponía a Ortega, y quizás fuera la razón por la que dejara de enviar contribuciones a la *Revista de Occidente* (Rodríguez Monegal, 1993: 163-165). Como ocurría en los casos de las polémicas contra los filólogos y contra Mallea, podríamos interpretar que aquí Ortega es una víctima indirecta de inquinas que no le incumben plenamente, pero lo cierto es que las referencias incisivas contra el madrileño siguen prodigiándose.

La siguiente la encontramos en una artera reseña que le dedicó en *Proa* (abril de 1925) a *Las Atlántidas* (Costa, 1999: 65). A continuación, aparecen nuevas pullas de Borges en *El tamaño de mi esperanza* (1926) (Costa, 1999: 64-65) y, luego, en otra controversia en la que no participa Ortega abiertamente, la llamada polémica del “meridiano intelectual”¹⁷. La provocó un paternalista artículo de Guillermo de Torre que osaba afirmar que Madrid era el meridiano intelectual de Hispanoamérica y que rechazaba fuertemente la denominación de “Latinoamérica” para las nuevas repúblicas. El trabajo apareció anónimo el 15 de abril de 1927 en *La Gaceta Literaria* y luego fue leído por el propio autor en una conferencia pública en Buenos Aires, en mayo del mismo año. Como cabría esperar, al poco, el 10 de julio, saldría un número de *Martín Fierro* polemizando con Torre en el cual la respuesta más violenta era una pastiche en lunfardo “A un meridiano encontrao en una fiambarrera”, que firmaban Ortelli y Gasset. Sabemos

¹⁷ Véase, al respecto de esta “polémica del meridiano”, Alemany Bay (1998), que la contextualiza y edita los textos que la formaron, así como los trabajos de Rodríguez Monegal (1958), Fleming Figueroa (1987), González Boixo (1998), Londero (1989), Manzoni (1993 y 1996), Alemany Bay (1994), Barchino Pérez (1996), García Gutiérrez (1996 y 1998), Falcón (2010) y Rosetti (2012). La polémica se extendió a otros países latinoamericanos y suscitó respuestas incluso en la propia España (Martí Monterde, 2014). Para los antecedentes de la polémica en *Martín Fierro*, véase Falcón (2010).

gracias a las *Memorias de un provinciano* de Carlos Mastronardi (1967: 198) que el seudónimo escondía a Borges y al propio Mastronardi, que se burlaban así del filósofo español (Wilson, 2006: 49-50). Es más, el volumen incluía otro texto de Borges (este sí firmado con su nombre), “Sobre el meridiano de una gaceta”, en el que el porteño afirma, característicamente, “Digan Unamuno en vez de decir... En vez de decir Ortega. Y acaso nos comprendamos” (Alemany Bay, 1998: 135). De nuevo, las pullas podrían considerarse gratuitas, pero lo cierto era que Ortega había inspirado el artículo y Borges o lo supo o lo adivinó (Martí Monterde, 2014: 45).

La inquina de Borges hacia Ortega solo pudo aumentar durante el segundo viaje del madrileño a la Argentina, debido a los textos que produjo y que estudiaremos abajo. Esto explica que cuando Ortega se trasladó a Buenos Aires en 1939, en su tercer viaje al país, Borges evitara encontrarle, pese a que tenían numerosos amigos comunes (Rodríguez Monegal, 1993: 166). Luego vienen los ataques de 1940 (el prólogo a *La invención de Morel*) y la necrológica homicida de 1956 en *Ciclón*, que desentonó intencionalmente de los homenajes a Ortega que había organizado Victoria Ocampo¹⁸, de la conferencia de la misma en la Sociedad Argentina de Escritores el 25 de noviembre de 1955, y del volumen homenaje de *Sur* de julio-agosto de 1956 (Alonso Estenoz, 2014; Moreno, 2015: 125). Lo demás fue un inmisericorde goteo de ataques, más o menos directos, en entrevistas, conversaciones privadas e incluso en cuentos. En “El duelo”, incluido en *El informe Brodie* (1970, quince años después de la muerte de Ortega), Borges seguía burlándose del filósofo: en el texto aparece una escritora argentina que decide dejar la profesión tras leer a Ortega, pues su estilo la convence de que “la lengua a la que estaba predestinada es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabrera” (Borges, 2010: 727). En suma, y como han reconocido algunos críticos (Moreno, 2015: 125 y 129), Borges fue uno de los principales detractores de Ortega en Latinoamérica.

4. ORTEGA Y LA ARGENTINA

Intentemos precisar los motivos de esta inquina observando ahora ya directamente la actividad de Ortega en relación con la Argentina, que podemos seguir a lo largo de sus viajes y publicaciones, principalmente sus colaboraciones en los diarios *La Prensa* y *La Nación*. El viaje de 1939 al que nos acabamos de referir fue el tercero de Ortega a la Argentina. El primero tuvo lugar en 1916, acompañado de su padre, invitados ambos por la Institución Cultural Española. Luego, acudiría de nuevo en 1928, esta vez invitado por la Sociedad de Amigos del Arte, que le traería también en el tercer viaje, ya durante el exilio (Zamora Bonilla,

¹⁸ Y recordemos que la relación de Borges con Victoria Ocampo fue ambigua, pues el porteño rechazaba el elitismo de la millonaria (Boldy, 2013: 35).

2002: 435)¹⁹. En cuanto a los artículos, el primero que apareció en las páginas de *La Prensa* data del nueve de julio de 1911 (“El problema de Marruecos”, *Obras completas. Tomo I*, Ortega y Gasset, 2004a, 2009: 424-433) y lleva la siguiente indicación cronológica: “Marburgo, junio de 1911”. Los textos publicados en *La Nación* se inician en la primavera de 1923 (“Con Einstein en Toledo”, 15-IV-1923; “Reflexiones sobre nuestra sordera”, 6-V-1923) y llegan hasta su ruptura con el periódico bonaerense durante la Guerra Civil (“Misericordia y esplendor de la traducción. El esplendor”, 11-VII-1937)²⁰, aunque volvería a colaborar con esta rotativa argentina a finales de su vida (“En torno al «Coloquio de Darmstadt». Sobre el estilo en arquitectura”, 15-VI-1952).

Su primera estancia en Buenos Aires se llevó a cabo entre el 22 de julio de 1916 y el 2 enero de 1917²¹. Su recepción en el país fue “apoteósica” (Martínez de Codes, 1983: 63). Ortega impartió diez conferencias de “Introducción a los problemas generales de filosofía” en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, dio un seminario de nueve lecciones sobre la *Crítica de la razón pura* y ofreció dos conferencias públicas (en el Teatro Odeón y en el de la Ópera), todo con un éxito más que notable (Lasaga Medina, 2003: 49). Estos actos produjeron diversos escritos: “El novecentismo” (1916, *Obras completas. Tomo VII*, Ortega y Gasset, 2007: 543-551), el “Discurso de despedida en la Institución Cultural Española de Buenos Aires” (1917, *Obras completas. Tomo VII*, páginas 552-556), la *Introducción a los problemas actuales de la filosofía* (1916, *Obras completas. Tomo VII*, páginas 555-666), las “Impresiones de España en América” (1917, *Obras completas. Tomo VII*, páginas 669-673), una “Conferencia” (1918, *Obras completas. Tomo III*, Ortega y Gasset, 2005a: 169-179), “El deber de la nueva generación argentina” y “Para dos revistas argentinas” (1924, *Obras completas. Tomo III*, páginas 664-672).

En cuanto al segundo viaje, se desarrolló entre agosto de 1928 y enero de 1929, en la cumbre de la fama de Ortega, impulsada por la popularidad argentina de la *Revista de Occidente* (desde 1923), que fue esencial para difundir el pensamiento contemporáneo europeo y la fenomenología en el país²², y por libros como *Las Atlántidas* (1924) o *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), este muy leído en Argentina. Durante estos meses en el país, Ortega ofreció una serie de conferencias públicas sobre la “Introducción al presente” y otras, en la Facul-

¹⁹ Sobre los viajes de Ortega a la Argentina y su influencia en el pensamiento local, véase Martínez de Codes (1983). De su estudio extraemos los datos sobre esta visita, salvo que indiquemos lo contrario.

²⁰ Véase al respecto Campomar (2016: 167-172).

²¹ Para las relaciones de Ortega con la Institución Cultural Española, véase Campomar (1997 y 2009).

²² “Gracias a la labor difusora de la revista, el tiempo que separaba América de Europa se acortó de veinte a cuatro o cinco años. Ortega pasó así a convertirse en uno de los directores de mayor influencia en la formación ideológica de los jóvenes argentinos” (Martínez de Codes, 1983: 72).

tad de Filosofía y Letras, sobre “Hegel y la historiografía”. Sus experiencias argentinas fructificaron en una serie de obras: el “Discurso en el Parlamento chileno” (1928, *Obras completas. Tomo IV*, Ortega y Gasset, 2005b: 227-232), “Intimididades” (en *El Espectador VII*, 1929), con “La Pampa... promesas” y “El hombre a la defensiva” (*Obras completas. Tomo II*, Ortega y Gasset, 2004b: 728-755), y, finalmente, “Por qué he escrito «El hombre a la defensiva»” (1930, *Obras completas. Tomo IV*, Ortega y Gasset, 2005b: 301-305). La publicación de “La Pampa” y “El hombre a la defensiva” provocó bastante polémica (Campomar, 2016: 211), pues en ellas analizaba el carácter argentino relacionándolo con la influencia del ambiente y de la supuesta juventud del pueblo, idea que desarrollará también en la *Meditación del pueblo joven*. Como veremos en detalle abajo, estas nociones y la “soberbia intelectual” con que las enunciaba no dejaron de provocar un fuerte rechazo en la Argentina (Martínez de Codes, 1983: 76). Pese a ello, la influencia del madrileño no decayó. Para ello fueron esenciales dos hechos: por un lado, la publicación de obras como *La rebelión de las masas* (1929), que comentaba un fenómeno contemporáneo, la *dejerarquización*, que también había observado en la Argentina de los años 20; por otro, la fundación de la revista *Sur*, de Victoria Ocampo, en 1931.

Sin embargo, y en contraste con sus giras triunfales de 1916 y 1928, la tercera visita (entre agosto de 1939 y marzo de 1942) tuvo menos lustre²³. Para empezar, Ortega llegaba en una situación personal y política complicada, debido a sus problemas de salud y económicos (Zamora Bonilla, 2002: 431; 435; 444)²⁴. Además, su distanciamiento de la política en un momento en que se le pedía la condena al régimen franquista le enajenó muchas voluntades en Argentina, donde algunos le consideraron *profascista*. Así, Ortega se distanció de su círculo de referencia en Buenos Aires, el de Victoria Ocampo, al pedirle a su amiga que le retiraran de *Sur* por haber publicado la revista un artículo que consideraba un manifiesto contra Franco (Campomar, 2016: 323-324). Estos factores —y la polémica por “La Pampa” y “El hombre a la defensiva” (Lasaga Medina, 2003: 80)— fomentaron una actitud contraria en el público bonaerense. Las “Seis lecciones sobre el hombre y la gente” que pronunció en la Sociedad de Amigos del Arte fueron un fracaso tras el que, falto de dinero, se empleó en charlas radiofónicas como la “Balada de los barrios distantes” o la “Meditación de la criolla” (Radio Splendid) (Campomar, 2016: 277), y en unos cursos en la Facultad de Filosofía y Letras que suscitaron las burlas de Borges y Sábato (Morán, 1998: 76-78). De nuevo, existe una serie de escritos producidos por esta tercera estancia o relacionados con ella. Destacaremos los “Ictiosaurios y editores argentinos” (1937, *Obras*

²³ La estudia en detalle Campomar (2016).

²⁴ Véase Campomar (2016: 219) acerca de los intentos de Bebe Sansinena por asegurar a Ortega al respecto, ofreciéndole adelantos y resaltando lo que cobraría por sus conferencias, tanto presenciales como radiofónicas.

completas. Tomo V, Ortega y Gasset, 2005: 433-437), publicado en *Sur*, el “Brindis en la Institución Cultural Española de Buenos Aires” (1939, *Obras completas. Tomo V*, páginas 441-450), la “Balada de los barrios distantes” (1939, *Obras completas. Tomo IX*, Ortega y Gasset, 2009: 227-229), la *Meditación de la criolla* (1939, *Obras completas. Tomo IX*, páginas 230-261) y la *Meditación del pueblo joven* (1939, *Obras completas. Tomo IX*, páginas 262-277), aunque también produjo en esta época *El hombre y la gente* (1939-1940, *Obras completas. Tomo IX*, páginas 279-437), una conferencia sobre “Juan Luis Vives y su mundo” en la Institución Cultural Española (1940, *Obras completas. Tomo IX*, páginas 441-470), acompañada de una serie de artículos sobre el mismo personaje (1940, *Obras completas. Tomo V*, Ortega y Gasset, 2006a: 609-622 y 651-653), un curso sobre *La razón histórica* en la Facultad de Filosofía y Letras (1940, *Obras completas. Tomo IX*, Ortega y Gasset, 2009: 475-558) y una serie de artículos sobre “El Imperio Romano” que publicó en *La Nación* y que luego salieron como parte de un libro (1941, *Obras completas. Tomo VI*, Ortega y Gasset, 2006b: 83-133).

La intención de Ortega al llegar a Argentina era instalarse allí para continuar su obra. Sin embargo, la recepción que vivió en este tercer viaje fue muy diferente de la de la gira triunfal de 1916. El caso era que se le cuestionaba y que muchos se preguntaban si era un verdadero filósofo (Zamora Bonilla, 2002: 435-436). Los problemas de salud y económicos acuciaban y en 1941 no pudo obtener ni cursos ni conferencias. Además, rompió con *La Nación* y comenzó a tener dificultades con Espasa-Calpe, que durante estos años produjo una serie de ediciones y reediciones de obras de Ortega, pero que no le concedió al español el puesto remunerado que él esperaba, ni la posibilidad de continuar publicando allí la *Revista de Occidente*, prohibida en España (Campomar, 1999; 2016: 379-390; Zamora Bonilla, 2002: 444-445). Estas dificultades, amén de la tormentosa recepción recibida, le movieron a regresar a Europa en 1942.

Intelectualmente, había sido incapaz de formar una visión compleja de la Argentina, diferente de la propuesta en “La Pampa” y “El hombre a la defensiva”. El caso es que de este sustrato romántico de la tierra virgen y apasionada, pero todavía por civilizar, de esa tierra que, como toda América, no había empezado aún “su historia universal” (Ortega y Gasset, 2004: 807), bebía aún su *Meditación del pueblo joven*. A final de los años 30, Ortega todavía veía en la Argentina la “nueva y saludable barbarie” que él pretendía tener el derecho de organizar (Ortega y Gasset, 2004: 678). Y eso tras haber definido al hombre argentino como “sobremanera Narciso”, “absorto en la atención a su propia imagen” en “El hombre a la defensiva” (Ortega y Gasset, 2004: 751)²⁵, y a la Argentina como un país “demasiado joven” (Ortega y Gasset, 2004: 129), con gente más sensible que precisa y, por tanto, “dependiente de Europa en el orden intelectual” (Ortega y Gasset, 2004: 468).

²⁵ Según explica Ortega en la “Carta a un joven argentino que estudia filosofía”, “el americano [...] propende al narcisismo” (*Obras completas. Tomo II*, Ortega y Gasset, 2004: 468).

No paraban ahí sus juicios ofensivos sobre Argentina y América. Ya hemos visto que Ortega opina sobre la Argentina de manera directa en varias ocasiones, pero la época más significativa al respecto se da a finales de los años veinte, cuando provocaría una gran polémica a raíz de sus “ensayos argentinos”: “La pampa... promesas” y “El hombre a la defensiva”, recogidos en *El Espectador* VII (1929):

Ortega escribió sobre la Argentina en los tres viajes que hizo a ella, amplia o escuetamente. Sus conceptos han perdurado en el tiempo y en la memoria de nuestros compatriotas. No pasa año en que no aparezca una mención a sus apuntamientos, una glosa, un comentario, un retraer en el siglo XXI lo que apuntara en el primer tercio del siglo XX. Va para secular la pervivencia de sus conceptos. No está mal. Más aún, es señalable que algunas expresiones suyas se han amonedado como corrientes y han llegado a ser lugares comunes, aun en el habla hasta de los ministros, que es mucho decir. Hoy cualquiera recuerda, a la hora de iniciar un proyecto, aquello de: “¡Argentinos, a las cosas!”, como supo decir motivadora y ajustadamente para nuestra índole. [...] La frase mentada y tan meneada, ya hecha un cliché recurrente, la pronunció en una conferencia titulada “Meditación del pueblo joven”, dictada en La Plata, en 1939. (Barcia, 2004: 15)

El texto de la polémica, compuesto por las dos entregas aparecidas en la prensa (“La Pampa... promesas” y “El hombre a la defensiva”) y titulado “Intimididades”, está recogido en el segundo tomo de las *Obras completas* (Ortega y Gasset, 2004b: 728-755) y cierra el penúltimo tomo de *El Espectador*. La reacción de los intelectuales argentinos a la publicación del texto orteguiano ha sido rastreada por Pedro Luis Barcia (2004: 23-26) en diarios y revistas desde fines de 1929 hasta mediados de 1930, recogiendo solo los textos de las figuras intelectuales más destacadas del momento: Victoria Ocampo, Roberto Giusti, Juan Álvarez, Emilio Ángel Coni, Manuel Gálvez y Ezequiel Martínez Estrada (Barcia 2004: 26-32; 32-39; 40-47; 47-50; 50-56; 56-59). La polémica llegó a oídos del propio Ortega, que trató de explicar “Por qué he escrito «El hombre a la defensiva»”, en *La Nación* (Buenos Aires), 13-IV-1930.

En cualquier caso, reiteramos que las opiniones negativas de Ortega sobre la Argentina no pueden circunscribirse a los textos de los años 20, pues se encuentran también en obras posteriores. De hecho, las afirmaciones orteguianas sobre la Argentina hallan su cenit durante el exilio del filósofo en Buenos Aires entre 1939 y 1940; sus ideas sobre el país austral y sobre los argentinos se condensan en una conferencia a la que ya nos hemos referido y que dictó en “la Municipalidad de La Plata, Argentina, el 27 de noviembre de 1939, según figura en la invitación que se conserva en el Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset (PB-373/17)” (Ortega y Gasset, 2009: 1446). Nos referimos a la conferencia titulada

“Meditación del pueblo joven” (Ortega y Gasset, 2009: 262-277). La tesis fundamental y principal conclusión del texto orteguiano es que el argentino es un Adán que se dispone a iniciar su historia:

La prehistoria es el paraíso, es la vida de la campaña y del hombre el común detalle. La prehistoria es más que historia, paisaje. La vida colonial tiene, por eso, un delicioso carácter bucólico —es el campo, el campo abundante en derredor de unos pocos hombres. Pero ahora va a empezar la historia de América en todo el rigor de la palabra: esa primera juventud que es la adolescencia termina, la cuesta se inicia. Adán sale del paraíso y comienza su peregrinación. ¡Buena suerte, argentinos, en esa historia que para ustedes comienza! (Ortega y Gasset, 2009: 277)

Además, la *Meditación del pueblo joven* definía los ambientes coloniales como propensos al “retroceso hacia lo primitivo”, movimiento lógico en pueblos jóvenes y en “tierras menos civilizadas” (Ortega y Gasset, 2009: 272 y 271).

Debemos incluir a Borges en la serie de intelectuales argentinos que reaccionaron ante los textos orteguianos, y en particular ante la *Meditación del pueblo joven*. Marcos Ricardo Barnatán (1995: 271) sugiere que el título de la *Historia universal de la infamia* (1935) podría ser una alusión burlesca al comentario sobre América, todavía no incorporada en la historia universal, de “Revés de almanaque” (1930). Aunque al respecto también es clave la célebre conferencia “El escritor argentino y la tradición”, que dictó en el Colegio Libre de Estudios Superiores el 17 de diciembre de 1951, aunque luego la incluyera junto a los textos de *Discusión* (1932). En esta conferencia, podemos recoger la siguiente alusión a las ideas de Ortega sobre la Argentina:

Llego a una tercera opinión que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición, y que me ha asombrado mucho. Viene a decir que nosotros, los argentinos, estamos desvinculados del pasado; que ha habido como una solución de continuidad entre nosotros y Europa. Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos. Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético. Muchas personas pueden aceptar esta opinión porque una vez aceptada se sentirán solas, desconsoladas y, de algún modo, interesantes. Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. (Borges, 2017: 308)

Los argumentos aquí, y así expuestos (“Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la creación [...] nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo [...] nuestro país, [...] un país nuevo”), parecerían apuntar a algún escrito orteguiano (“...opinión que he leído...” de la serie presentada más arriba. La referencia al adanismo argentino, al inicio de la historia y la desvinculación del pasado europeo (*colonial*) como prehistoria, sugieren que se trata de una respuesta a la *Meditación del pueblo joven*, que sin embargo Borges no pudo leer hasta la edición póstuma del texto de la conferencia incluido en la monografía a la que le dio título: “El texto se incluyó y dio título a la monografía configurada póstumamente *Meditación del pueblo joven*, Emecé, Buenos Aires, 1958, y ahí se mantuvo en su inclusión en el tomo VIII de las *Obras completas* (Madrid, Revista de Occidente, 1962)” (Ortega y Gasset, 2009: 1446), junto a la “Meditación de la criolla” y la “Balada de los barrios distantes”, también de tema argentino.

Dejando este misterio bibliográfico de lado, recordemos que las ideas de Ortega sobre las consecuencias negativas de la “juventud” de las repúblicas americanas en absoluto se limitan a la *Meditación del pueblo joven* y que, además, pueden aparecer con filos mucho más agresivos. Así, en su airada carta contra la piratería editorial que sufría en Chile, Ortega truena contra “los pueblos de la América hispana”, que “arrastran en el seno profundo de sus almas colectivas un fondo de inmoralidad” (Ortega y Gasset, 2006a: 434).

Como cabría esperar, este tipo de juicios hicieron que gran parte de la intelectualidad argentina rechazara a Ortega. Le criticaban su posición frente a la Guerra Civil²⁶, pero sobre todo su narcisismo y colonialismo cultural (Earle, 1987), inaceptable en una Buenos Aires tan segura de sí misma como era la *cosmópolis* que visitó Ortega en los años 20. Un ejemplo de este tipo de intelectual, normalmente de izquierdas, es Patricio Canto, que en 1958 publicó un vitriólico volumen que pretendía contestar al homenaje que había publicado *Sur* con motivo de la muerte del escritor. Canto le reprochaba a Ortega su fascismo —observemos que el tono de las censuras de los años 30 se ha ido elevando—, su incapacidad como pensador, su carácter de fraude intelectual, “fachada pura”, “ilusio-nista” que fascina a un público crédulo con “brebajes” intelectuales (Canto, 1958: 108 y 117; 22; 89). Incluso, y con un lenguaje y énfasis sospechosamente borgia-nos, criticaba las “laboriosas metáforas” del madrileño (Canto, 1958: 85).

²⁶ Ortega se negó a pronunciarse contra el régimen de Franco y eso fue interpretado como simpatía hacia los golpistas, en parte gracias también a sus críticas a la República anteriores al golpe de julio de 1936. Recordemos, al respecto, la alusión del propio Borges en “El escritor argentino y la tradición”: “El hecho de que una persona fuera partidaria de los franquistas o de los republicanos durante la Guerra Civil española, o fuera partidaria de los nazis o de los aliados, ha determinado en muchos casos peleas y distanciamientos muy grandes” (Borges, 2017: 308). Sobre la idea del intelectual alejado de la política que propugnaba Ortega durante los años 30, véase Campomar (2016: 161-165).

5. ORTEGA EL MEMORIOSO: UN NUEVO CONTEXTO PARA “FUNES”

Hemos visto que desde la década de los 20 Borges se vio envuelto en una serie de banderías literarias que le sitúan directa e indirectamente frente a Ortega. Durante su viaje a España, su cercanía a *Ultra*, a El Oro del Rin, a El Colonial y a Rafael Cansinos-Asséns le predisponía ya contra Ramón Gómez de la Serna y el Pombo (Williamson, 2007: 100-103), y, por tanto, contra el tipo de literatura de vanguardia que Ortega apadrinaría en *La deshumanización del arte*²⁷. Al menos el propio Borges confesó esta mala disposición inicial en una entrevista a Jean de Milleret en la que opinaba que

su maestro [Cansinos] tenía “una perversidad que no le permitía llevarse bien con sus contemporáneos más importantes”. Algo que nos empuja a pensar en un curioso autorretrato del propio Borges. Y agregaba: “Escribía libros en los que elogiaba excesivamente a escritores de segunda y tercera categoría. En la época, Ortega y Gasset estaba en la cumbre de su fama, pero Cansinos creía que era un mal filósofo y un mal escritor”. La antipatía de Cansinos por Ortega es también un virus sutil que Borges heredó de su maestro andaluz, una antipatía notoria que no pudo apagar el sentimiento contrario que le manifestaba ese ciclón llamado Victoria Ocampo. (Barnatán, 1995: 128-129)

Efectivamente, la “antipatía notoria” será evidente en diversas ocasiones desde el regreso de Borges a Buenos Aires, momento en que el escritor argentino acabaría participando en la polémica del meridiano intelectual y de los filólogos españoles. Borges vio una relación entre ambas disputas (las dos se oponían a la prepotencia de algunos españoles, a su neocolonialismo cultural) y empleó a Ortega como símbolo de esa España que rechazaba, contra la que alimentó durante toda su vida una pelea que los estudiosos han denominado “la querella hispánica de Borges” (Huerta, 1999). En la polémica del meridiano se mofó del filósofo madrileño y en *El idioma de los argentinos* atacaría por igual a Américo Castro y a la *Revista de Occidente*. Su idea de que existía una conexión entre Ortega y los filólogos *neovirreinales* no estaba desencaminada: ya hemos visto que el filósofo madrileño instigó el torpe artículo del meridiano intelectual y, además, en su polémico *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* (1941) Castro empleó un lenguaje orteguiano, tomado de *La rebelión de las masas* (1929), para diagnosticar los “problemas” del habla rioplatense, que se reducían a su falta de vertebración y jerarquización, resultantes de su posición periférica en el imperio colonial español. Entre medias, Borges podía haber comprobado hasta qué punto Ortega adolecía de esta insufrible arrogancia gracias a la segunda visita a la Argentina del madrileño, que produjo una serie de textos ofensivos

²⁷ Aunque conviene recordar que las desavenencias personales entre Ramón y Ortega eran notorias (Campomar, 2016: 211).

para la Argentina, destacadamente “La Pampa... promesas” y “El hombre a la defensiva” (1930), que provocaron airadas respuestas en el país sudamericano. La fundación de *Sur* (1931), en la que Borges militó con notorios altibajos, aumentó la influencia de Ortega en los círculos del escritor porteño, que debió de verse amenazado por el desembarco del filósofo en Buenos Aires en agosto de 1939. Muy pronto, Borges pudo comprobar que las ideas de Ortega sobre la Argentina seguían en la línea de los textos de 1930, sobre todo en la *Meditación del pueblo joven* (1939). La difusión de estos conceptos y la perspectiva de que Ortega se asentara en el país y en el entorno de su amiga Victoria Ocampo movieron a Borges a salir abiertamente a la palestra. En el prólogo a *La invención de Morel* (1940) se atrevió por primera vez a refutar abiertamente a Ortega, en el contexto de una rebelión contra la idea de literatura de gran parte de *Sur* y de Mallea detrás de la que estaba, ideológica y personalmente, el filósofo madrileño.

Hemos sintetizado estos movimientos en el siguiente cuadro cronológico. En él indicamos con color azul los textos polémicos contra Borges o su círculo (o lo que el escritor de Palermo percibía como sus intereses), y con color rojo sus propios ataques:

22.7.1916	Ortega llega a la Argentina (1er viaje)
2.1.1917	Ortega abandona la Argentina (1er viaje)
3-5.1920	Borges en Madrid en el grupo de Cansinos-Asséns
24.3.1921	Borges regresa a Buenos Aires (1er viaje a Europa)
mediados de 1923	Américo Castro llega a Buenos Aires
6.7.1923	Fundación del Instituto de Filología
21.7.1923	Borges abandona la Argentina (2º viaje a Europa)
4.1924	Grünberg ataca a Costa Álvarez
19.7.1924	Borges regresa a la Argentina (2º viaje a Europa)
1924	Ortega, <i>Las Atlántidas</i>
1925	Ortega, <i>La deshumanización del arte</i>
23.9.1927	Borges, “El idioma de los argentinos” (conferencia)
1927	Polémica del meridiano
8.1928	Ortega llega a la Argentina (2º viaje)
1928	Borges, <i>El idioma de los argentinos</i>
1.1929	Ortega abandona la Argentina (2º viaje)
1929	Ortega, <i>La rebelión de las masas</i>
1930	Ortega, “La Pampa... promesas” y “El hombre a la defensiva”
1931	Fundación de <i>Sur</i>
8.1939	Ortega llega a la Argentina (3er viaje)
1939	Ortega, <i>Meditación del pueblo joven</i> , <i>Meditación de la criolla</i>
1940	Borges, prólogo a <i>La invención de Morel</i>
1941	Castro, <i>La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico</i>
	Borges, “Las alarmas del doctor Américo Castro”
3.1942	Ortega abandona la Argentina (3er viaje)

Este contexto nos sitúa ya en el momento clave de 1941, año en que, en un obituario para James Joyce, Borges anuncia tener ocho o diez páginas de un cuento que llama “Funes el memorioso” o “Ireneo Funes” y que debe de ser esencialmente el que publicó en junio de 1942 en *La Nación* ya con el título definitivo de “Funes el memorioso” (Pellegrini, 2008: 45; Fernández Ferrer, 2009: 27)²⁸, que es el cuento que ahora queremos leer a la luz de estas polémicas con Ortega.

El texto, que luego se publicaría en *Ficciones* (1944), es ante todo “una larga metáfora del insomnio”, como explica Borges en el prólogo al libro (Borges, 2009: 877) y como le comentó también el autor a Reina Roffé:

Nació de una larga experiencia de insomnio. Yo vivía en el hotel de Adrogué, que ha sido demolido, trataba de dormir y me imaginaba ese vasto hotel, sus muchos patios, las muchas ventanas, los distintos pisos, y no podía dormir. Entonces surgió el cuento: un hombre abrumado por una memoria infinita. Ese hombre no puede olvidar nada y cada día le deja literalmente miles de imágenes; él no puede librarse de ellas y muere muy joven abrumado por su memoria infinita. Es el mismo argumento de otros cuentos míos; yo presento cosas que parecen regalos, que parecen dones, y luego se descubre que son terribles. (Roffé, 1985: 2)

En el cuento, un narrador señorito y bonaerense explica las dotes de un singular gaucho uruguayo, Ireneo Funes, al que ve tres veces. La primera, en su juventud, se da cuenta de la extraordinaria habilidad de Funes para saber la hora exacta y no chocarse con nadie: “mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora, como un reloj” (Borges, 2009: 880). La próxima vez que el narrador pasa por el pueblo uruguayo, pregunta por “el cronométrico Funes”, pero se entera de que ha sufrido un accidente: “lo había volteado un redomón en la estancia de San Francisco, y que había quedado tullido, sin esperanza” (Borges, 2009: 880). Sin embargo, este accidente le ha concedido a Funes un don inesperado: una memoria perfecta. El narrador se da cuenta debido a que Funes le pide prestado un tomo de Plinio y un diccionario, afirmando desconocer todavía el latín. Cuando el narrador va a visitar a Funes para reclamárselos lo encuentra declamando en la oscuridad unos pasajes sobre la memoria de Plinio, enumerando casos de memorias prodigiosas que recoge el autor latino (Borges, 2009: 881)²⁹. El don de Funes es, así, evidente, y hace reflexionar al narrador: “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra” (Borges, 2009: 882). Sin embargo, esta habilidad tenía también su contrapartida,

²⁸ Sobre la relación entre la versión de 1942 y la de 1941, véase también Novillo-Corvalán (2008).

²⁹ Sobre el uso de Plinio en “Funes, el memorioso”, véase Zozana (2006: 220 *et passim*) y Gil Lascorz (2014: 64, 66, 240-243 y 368).

pues la memoria absoluta, es decir, la incapacidad de olvidar, le impedía a Funes formar ideas generales:

Este, no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). [. . .] Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. (Borges, 2009: 883)

La crítica se ha aproximado al cuento desde varios ángulos, comenzando por subrayar la anécdota biográfica que ofrece el propio Borges, que padecía de insomnio (Rodríguez Monegal, 1993: 249; Oviedo, 2002: 34; Costa Picazo y Zangara, 2009: 957). Además, los estudiosos han señalado que el cuento inscribe en este trasfondo vital preocupaciones filosóficas (gnoseológicas) habituales en Borges. Es lo que sugiere José Miguel Oviedo al postular que, más que el insomnio y la memoria³⁰, “Funes” explora:

el [tema] del infinito y el caos; mejor dicho: el infinito como inconcebible caos y el esfuerzo de la mente por inventar una forma que permita organizar y entender el Absoluto, lo que es justamente la finalidad de la metafísica. Todo esto alude a una cuestión decisiva para Borges: el conocimiento y la representación de la realidad a través de sistemas como los números o el lenguaje, que tratan de reducir lo infinito a series finitas y manejables. (Oviedo, 2002: 34)

Y es que “Funes” funciona como muchos otros cuentos borgianos que parten de “hipótesis metafísicas acumuladas a lo largo de muchos siglos de historia de la filosofía” o de “sistemas teológicos que son el andamiaje de muchas religiones” (Alazraki, 1968: 16). En este sentido, Ana María Barrenechea explica que “Funes” es uno de los muchos modos que tiene Borges para expresar la irrealidad (1984: 33; 66) —y recordemos que la dificultad de conocer el universo es un tema central en la obra borgiana (Alazraki, 1968: 13)—. Por su parte, Laguna Mariscal y Martínez Sariego relacionan los temas del cuento con otros de la obra del escritor porteño³¹: “el universo como caos (Funes recuerda el mundo como un caos), la confusión e imbricación entre realidad histórica e imaginación, la infinitud del tiempo y del espacio, el juego especular, la erudición libresca, la

³⁰ Algunos críticos han insistido correctamente en que el cuento es también una metáfora y exploración de la memoria (Maya Restrepo, 2012: 3; Benavides, 2013: 48).

³¹ Véase una relación de esos temas en Alazraki (1968: 31-41).

paradoja" (Laguna Mariscal y Martínez Sariago, 2010-2011: 99)³². Esta indagación tiene bases en Nietzsche y Schopenhauer³³, así como en la filosofía del lenguaje (Barchiesi, 2007: 92) y, en particular, el nominalismo³⁴. De hecho, algunos sostienen que el cuento es un experimento ficcional y que Funes es la encarnación literaria de una idea que Borges usa para refutar el nominalismo (Prieto Fernández, 2013: 235). Por último, estos trabajos sobre las bases filosóficas del cuento han explorado sus relaciones con la fenomenología (Cofré, 1995), tema especialmente interesante para nuestros propósitos por su relación con el pensamiento de Ortega.

Y es que esta conexión con la fenomenología, la fecha del cuento y algunos detalles textuales que señalaremos enseguida nos mueven a postular a "Funes" como un comentario burlesco de Borges sobre su rival español. El primero es el curioso título del cuento y del héroe epónimo: Ireneo Funes. La crítica ha desvelado el simbolismo del nombre propio: "El nombre es muy significativo (además de encajar muy bien en el ambiente rural criollista): véase el obispo Ireneo en *Historia de la eternidad*, «inaugurador» de la eternidad cristiana diferenciada de la alejandrina" (Fernández Ferrer, 2009: 226). Sin embargo, a la hora de comentar el apellido se limitan a señalar que tiene "honda resonancia criolla" (Fernández Ferrer, 2009: 222). Aunque el hecho es evidente, cabe también señalar que a Borges le gustaba aprovechar los apellidos reales por su potencia simbólica. Recordemos, si no, al célebre Isidro Parodi, que aunque tiene un apellido absolutamente porteño remite también claramente al género (la parodia) que protagoniza (Borges y Bioy Casares, 1999). Si buscamos una conexión semejante en Funes nos llamará la atención que en la primera página del cuento el narrador

³² Podríamos seguir estableciendo conexiones con otras obras de Borges. Por ejemplo, Pedro Ruiz Pérez llama la atención sobre el hecho de que la historia surja de una duda, común en sus cuentos (1986: 114), y Jorge García López (2016: 250) subraya que Funes vive un *regressus ad infinitum* (tema esencial en Borges) en su vida cotidiana. Asimismo, resulta notable que la habilidad de Funes le lleve a extremos que recuerdan el prurito de precisión de los geógrafos imperiales en "Del rigor en la ciencia", de *El hacedor* (1960) (*Obras completas II*, Borges, 2010: 339). Si estos solo lograron un mapa suficientemente preciso construyendo uno que se superpusiera perfectamente al imperio y tuviera su tamaño, el gaucho "Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero" (*Obras completas I*, Borges, 2009: 882). Otro paralelismo notable lo podemos establecer con "Everness", que también postula la paradoja de que para alcanzar una visión de los arquetipos es necesario olvidar (Pimentel Pinto, 2000: 161).

³³ Prieto Fernández señala que Funes, al que Borges define como un "Zarathustra cimarrón y vernáculo" (*Obras completas I*, pág. 879), recuerda lo esencial que es el tema de la memoria en Nietzsche (Prieto Fernández, 2013: 505). Por su parte, Fernández Ferrer relaciona una frase del cuento ("pensar es olvidar") con un texto de Nietzsche (Fernández Ferrer, 2009: 232). Sobre Borges y Nietzsche, véase Kreimer (2000) y Rodríguez Martín (2007). Sobre Borges y Schopenhauer, véase Betancort (2011).

³⁴ Sobre la relación de Borges con el nominalismo, véase el estudio clásico de Stewart (1996), así como trabajos posteriores que se centran en el caso de "Funes" (Lema-Hincapié, 2012: 147; Benavides, 2013: 88; Prieto Fernández, 2013: 22; 235).

describa sus “manos afiladas de trenzador” (Borges, 2009: 879), detalle curioso, por mucho que los deberes de un gaucho en una estancia hayan de incluir, entre otras muchas cosas, el trenzar sogas para lazos y cabestros. La fonética del apellido del gaucho y el énfasis latino del texto (recordemos que Funes aprende latín y recita a Plinio: “resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra” [página 881]) sugiere otra explicación: Funes trenza sogas porque *funus* significa soga en latín. Y, a su vez, el imaginar a Funes como un soguero nos acerca a un texto de Ortega, “Oknos el soguero” (1923 y 1927), que, reseñando un libro del antropólogo suizo Johan Jakob Bachofen (*Oknos der Seilflechter*, 1859 y 1923), relata el mito del soguero que trenza eternamente una soga cuyo extremo se va comiendo una burra. El texto de Ortega era una reflexión sobre los descubrimientos de Bachofen acerca del matriarcado primitivo, pero parece que más que su contenido lo que llamó la atención de los intelectuales del momento fue su título poco común, así como el potencial satírico del mito del soguero. Así, un poeta que también le tenía cierta animadversión a Ortega como era Luis Cernuda eligió en 1941 el título de *Ocnos* para su célebre libro de poemas, *Ocnos (1941-1942)*, título con el que anticipaba lo laborioso de su esfuerzo como poeta y la incurable estupidez del público (Maristany, 1991).

Un mensaje semejante contendría el cuento borgiano, que se hace eco de algunos elementos más del texto de Ortega, como son la insistencia en el trenzar y en las manos del soguero:

Así, en el columbario de villa Panfilia, esta figura de un viejo taciturno sentado entre plantas de cenagal, que trenza una cuerda afañosamente, cuyo extremo mordisquea una asna. [...] Este símbolo del tejer y trenzar, en que asoma el poder plástico de la Naturaleza, entra en una zona más profunda si advertimos que el viejo Oknos está rodeado de altas plantas pantanosas. [...] Lo que Oknos laborioso trenza, la asna lo va anulando. [...] El trozo de soga que hay entre las manos del soguero y el belfo de la bestia es breve jornada de la existencia que se abre entre el poder de hacer y el de deshacer, ambos eviternos. Penélope desteje cada noche lo tejido durante el día para que la tarea sea perdurable. (Ortega y Gasset, 2005: 190, 191 y 192)

Además, tal vez el “cenagal” y las “plantas pantanosas” de Ortega, tan fáciles de ridiculizar simbólicamente, se vean reflejados en el “vago paisaje lacustre” que contempla Funes (Borges, 2009: 879). En cualquier caso, el título borgiano sería un quiasmo del de Ortega: “Oknos el soguero” frente a “Funes [el soguero] el memorioso”. Desde luego, no sorprende que a Borges le atrajera esta representación mítica de la eternidad (como subrayaba Ortega, la soga de Oknos es una representación del tiempo infinito), pues al fin y al cabo eso, la eternidad, es uno de los temas centrales del cuento de “Funes” y una de las obsesiones eviternas (como diría Ortega), del autor de la *Historia de la eternidad*. Igualmente atractiva para Borges y relevante para la problemática filosófica del cuento resulta la idea

de que “los estratos de la perspectiva se dan unos sobre otros” (Ortega y Gasset, 2005: 187), que es lo que le ocurre a Funes, según señala con inimitable elegancia Borges en una frase que ya hemos citado: “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra” (Borges, 2009: 882).

Sin embargo, si “Oknos el soguero” inspiró a Borges, el rechazo que le hacía sentir su autor no debió de ocultarle las posibilidades satíricas del texto de Ortega. Al igual que Oknos, Ortega iba trenzando sus textos para los asnos que le celebraban, es decir, para el público que alimentaba la “misteriosa [...] fama que hoy consagra a Ortega y Gasset” (Borges, 1985 [1956]: 134). Y, sobre todo, igual que Funes, Ortega era incapaz de pensar (Muñoz Merchán, 2009; Prieto Fernández, 2013: 236), es decir, de sistematizar (Canto, 1958: 9). Pero ahí acabarían las coincidencias entre el amable gaucha uruguayo y el arrogante filósofo español, pues “Funes el memorioso” no es una alegoría satírica, aunque sí una respuesta irónica al hombre que, en la “Meditación del pueblo joven”, había acusado a la Argentina de ser un pueblo joven y sin historia.

6. CONCLUSIÓN

Esta propuesta no pretende reducir “Funes el memorioso” a un detalle biográfico. Somos conscientes del peligro de simplificar a Borges que acecha siempre a los investigadores (Oviedo, 2002: 15), pero el hecho de que “Funes” tenga un elemento de sátira contra Ortega no excluye que el cuento sea, ante todo, una exploración sobre diversos problemas filosóficos, ni que tenga una base vital evidente en el insomnio del escritor. Pensemos en los subtextos biográficos que, con mayor o menor acierto, encuentra Williamson en diversas obras borgianas (2007), que en absoluto las convierten en textos unidimensionales. Borges solía yuxtaponer el juego y la reflexión profunda, de modo que cuentos como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” contienen tanto problemas literarios y filosóficos de envergadura como diversas “tomaduras de pelo y [...] bromas en clave privada” (Oviedo, 2002: 16 y 31). Nuestra idea es que “Funes” se basa sobre una de esas bromas en clave privada, que esta vez tiene como blanco a Ortega, personaje al que Borges había cobrado una antipatía singular por detectar en él rasgos que identificaba con la fatuidad, la pedantería, la vacuidad palabrera y una visión neocolonialista de la Argentina. Hemos dedicado la mayor parte de este artículo a desgranar los episodios de diversas polémicas que enfrentaron a Borges con Ortega, sorda o directamente. Así, hemos visto que la identificación de Borges con Cansinos-Asséns ya le predisponía en contra del madrileño, al que atacó sibilamente en la polémica contra los filólogos españoles que culminó en *El idioma de los argentinos* y “Las alarmas del doctor Américo Castro”. Además, la controversia del meridiano intelectual confirmó la inquina de Borges contra Ortega, del que se burló también en 1927. Por último, la disputa que Borges mantenía en *Sur* contra las ideas estéticas de Mallea y compañía le llevó a

refutar sin ambages a Ortega, muy asociado a Victoria Ocampo y a la revista, en el prólogo a *La invención de Morel*. Este *crescendo* culmina en 1941, la fecha de la publicación de “Funes el memorioso” y apunta a que Borges no solo rechazó a Ortega por irreverencia, porque era una figura muy respetada en el Buenos Aires del momento, como creen algunos críticos (González Echevarría, 2008: 88). Más bien, Borges rechazaba la personalidad e ideas del filósofo español, cuya *Meditación del pueblo joven* y otros textos similares presentaban una visión neovi-reinal de la Argentina. Borges debía de estar pensando en Ortega y su incapacidad de alcanzar un pensamiento verdadero cuando ideó a Funes, cuyo título se hace eco de “Oknos el soguero”, del filósofo madrileño, y cuyo texto parece aludir al mítico *trenzador* que describe el artículo orteguiano. De ese modo, Borges se uniría a las muchas voces que fustigan a Ortega por su fracaso a la hora de construir un pensamiento sistemático y añadiría una más a las críticas que le prodigó al madrileño: en “Funes”, Borges no solo censura el neocolonialismo de Ortega (como en “Un meridiano encontrao en una fiambarrera”), sus ideas estéticas (como en el prólogo a *La invención de Morel*) o su pintoresco estilo de “laboriosas y adventicias metáforas” (Molachino y Mejía Prieto, 2005: 150), sino su capacidad intelectual. La broma oculta del texto es que propone que, como Funes, Ortega, tal vez el mayor pensador hispánico de la primera mitad del siglo XX, era incapaz de pensar.

Bibliografía

- AGUILAR, Enrique (2007) “Ortega en la Argentina: balance de medio siglo, 1955-2005”, en José Lasaga, Margarita Márquez, Juan Manuel Navarro y Javier San Martín, eds., *Ortega en pasado y en futuro medio siglo después*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 187-191.
- AGUILAR, Enrique y Jose Luis MOLINUEVO, eds. (1997) *Ortega y la Argentina*, ed. de México, Fondo de Cultura Económica.
- ALAZRAKI, Jaime (1968) *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos.
- ALEMANY BAY, Carmen (1995) “Una polémica sobre identidad cultural entre Madrid, Roma y Buenos Aires”, en Enrique Giménez López, Juan Antonio Ríos Carratalá y Enrique Rubio, eds., *Relaciones culturales entre Italia y España*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 13-26.
- (1998) *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudios y textos*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ALIFANO, Roberto (2005) *El humor de Borges*, Buenos Aires, Alloni / Proa.

- ALONSO ESTENOZ, Alfredo (2014) "Ortega y Gasset, imperfectas simpatías y el lenguaje de los abanicos", *Variaciones Borges*, 38, pp. 137-145.
- BACHOFEN, Johan Jakob (1923 [1859]) *Oknos der Seilflechter : ein Grabbild : Erlösungsgedanken antiker Gräbersymbolik*, München, Beck.
- BARCIA, Pedro Luis (2004) "Ortega y su lectura de la Pampa", en *Ortega y Gasset en la Cátedra Americana*, Buenos Aires, Fundación Ortega y Gasset Argentina y Grupo Editor Latinoamericano, pp. 13-62.
- BARCHIESI, María Amalia (2007) "El idioma de Borges", *Itinerarios*, 5, pp. 89-100.
- BARCHINO PÉREZ, Matías (1996) "La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica", *Tema y variaciones de literatura*, 2, pp. 93-115.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo (1995) *Borges biografía total*, Madrid, Temas de Hoy.
- BARRENECHEA, Ana María (1984) *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BENAVIDES, Andrea Analía (2013) *Ficción en la cuentística de Jorge Luis Borges*, Alicante, Universidad de Alicante, 2013, tesis doctoral inédita, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/33184> (13/08/2017).
- BETANCORT, Sonia (2011) "Borges: cómo llegar a Oriente a través de Schopenhauer, Macedonio y Xul Solar", *Cartaphilus*, 9, pp. 69-86.
- BIOY CASARES, Adolfo (2011) *Borges*, ed. de Daniel Martino, Barcelona, Planeta.
- (2015) *La invención de Morel. El gran Serafín*, ed. de Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra.
- BOLDY, Stephen (2013) *A Companion to Jorge Luis Borges*, Woodbridge, Tamesis.
- BORDELOIS, Yvonne y Ángela DI TULLIO (2002) "El idioma de los argentinos: cultura y discriminación", *Ciberletras*, 6, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/bordelois.html> (15/08/2017).
- BORGES, Jorge Luis (1981 [1941]) "Las alarmas del doctor Américo Castro", en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, pp. 35-40.
- (2017) *Borges esencial*, ed. de José Luis Moure, Madrid, Real Academia Española.
- (2000 [1928]) *El idioma de los argentinos*, 1928, Madrid, Alianza.
- (1985 [1956]) "Nota de un mal lector", en Roberto González Echevarría, "Borges, Carpentier y Ortega: notas sobre dos textos olvidados", *Quinto centenario*, 8, pp. 127-134.

- BORGES, Jorge Luis (1981) "Nuestro pobre individualismo", en *Otras inquietudes*, Madrid, Alianza, pp. 41-43.
- (2009) *Obras completas I (1923-1949)*, ed. de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, Emecé.
- (2010) *Obras completas II (1952-1972)*, ed. de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo BIOY CASARES (1999) *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Madrid, Alianza.
- CAMPOMAR, Marta (1997) "Los viajes de Ortega a la Argentina y la Institución Cultural Española", en Enrique Aguilar y José Luis Molinuevo, eds., *Ortega y la Argentina*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 119-149.
- (1999) "Ortega y el proyecto editorial de Espasa-Calpe Argentina", *Revista de Occidente*, 116, 1999, pp. 99-116.
- (2009) *Ortega y Gasset en la curva histórica de la Institución Cultural Española*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2016) *Ortega y Gasset. Luces y sombras del exilio argentino*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CANTO, Patricio (1958) *El caso Ortega y Gasset*, Buenos Aires, Leviatán.
- CASTRO, Américo (1961) *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Madrid, Taurus.
- CERNUDA, Luis (1942) *Ocnos (1941-1942)*, London, The Dolphin.
- COFRÉ, J. O. (1995) "Fundamentos y análisis de estética fenomenológica (Leonardo y Borges, dos modalidades de la ficción)", *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 22, pp. 315-341.
- COSTA, René de (1999) *El humor en Borges*, Madrid, Cátedra.
- COSTA PICAZO, Rolando e Irma ZANGARA, eds. (2009) *Jorge Luis Borges, Obras completas I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé.
- DEGIOVANNI, Fernando y Guillermo TOSCANO Y GARCÍA (2010) "«Las alarmas del doctor Américo Castro»: institucionalización filológica y autoridad disciplinaria", *Variaciones Borges*, 20, pp. 3-41.
- EARLE, Peter G. (1987) "Ortega y Gasset in Argentina: The Exasperating Colony", *Hispania*, 70, pp. 475-486.
- FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, "Historia institucional", <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/filoylihis/historia.html> (13/08/2017).

- FALCÓN, Alejandrina (2010) "El idioma de los libros: antecedentes y proyecciones de la polémica «Madrid, meridiano 'editorial' de Hispanoamérica»", *Iberoamericana*, 10.37, pp. 39-58.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2009) *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*, Madrid, Cátedra.
- FLEMING FIGUEROA, Leonor (1987) "El meridiano cultural: un meridiano polémico", en Luis Sainz de Medrano, ed., *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 151-160.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (1996) "Ulises vs. Martín Fierro (notas sobre el hispanismo literario de los Contemporáneos)", *Literatura mexicana*, 7.2, pp. 407-444.
- (1998) "El meridiano intelectual de Hispanoamérica: una polémica vista desde México", en Trinidad Barrera, ed., *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 291-305.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2016) *Borges. La visita del dios*, Valencia, Tirant Lo Blanc.
- GIL LASCORZ, Francisco Javier (2014) *De la antigua literatura de erudición al moderno relato fantástico. Plinio el Viejo y Solino, según Arthur Machen, Jorge Luis Borges e Italo Calvino*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita, <http://eprints.ucm.es/28175/1/T35670.pdf> (13/08/2017).
- GÓMEZ-REINOSO, Manuel (1980) "Temática española en la obra de Jorge Luis Borges", en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon, eds., *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, pp. 333-336.
- GONZÁLEZ BOIXO, Carlos (1988) "El meridiano intelectual de Hispanoamérica: polémica suscitada en 1927 por *La Gaceta Literaria*", *Cuadernos hispanoamericanos*, 495, pp. 166-171.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2008) "El Cervantes de Borges: fascismo y literatura", en Rafael Olea Franco, ed., *In Memoriam. Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, pp. 79-100.
- GRÜNBERG, Carlos (1995 [1924]) "Un gramático", en *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 21-24.
- HUERTA, David (1999) "La querella hispánica de Borges", *Letras libres*, 31 de agosto de 1999, <http://www.letraslibres.com/mexico/la-querella-hispanica-borges> (13/08/2017).

- KING, John (1989) *Sur: estudio de la revista argentina en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KREIMER, Roxana (2000) "Nietzsche, autor de "Funes el memorioso": crítica al saber residual de la modernidad", en Annick Louis, William Rowe, Alejandro Kaufman y Claudio Canáparo, eds., *Jorge Luis Borges: intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 189-197.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel y Mónica MARTÍNEZ SARIEGO (2010-2011) "Cuando la memoria es una condena: análisis narratológico de «Funes el memorioso» de Borges", *Biblid*, 16-17, pp. 85-110.
- LASAGA MEDINA, José (2003) *José Ortega y Gasset (1883-1955). Vida y filosofía*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LEMA-HINCAPIÉ, Andrés (2005) "Philosophia ancilla litterarum? El caso Borges para el pensamiento francés contemporáneo", *Ideas y valores. Revista colombiana de filosofía*, 129, pp. 21-33.
- LONDERO, Eleanor (1989) "Vanguardia y nacionalismo: la polémica del meridiano (Madrid – Buenos Aires, 1927)", *Iberoamericana*, 13.36, pp. 3-19.
- MANZONI, Celina (1993) "La polémica del meridiano intelectual en la vanguardia cubana", en *Actas VIII Jornadas de Investigación*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 117-119.
- (1996) "La polémica del meridiano intelectual", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 7, pp. 121-132.
- MARISTANY, Luis (1991) "Entorno cultural y significación de un título: Ocnos", *Anales de Literatura Española*, 7, pp. 121-138.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni (2014) "¿Dónde está el Meridiano? Guillermo de Torre y Agustí Calvet «Gazel»: un diálogo frustrado", *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, pp. 43-63.
- MARTÍNEZ DE CODES, Rosa María (1983) "Ortega y la Argentina", *Quinto centenario*, 6, pp. 53-85.
- MASTRONARDI, Carlos (1967) *Memorias de un provinciano*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- MAYA RESTREPO, Beatriz Elena (2012), "Funes: la paradoja de la memoria", *Revista Affectio Societatis*, 9, pp. 2-8.
- MOLACHINO, Justo M. y Jorge MEJÍA PRIETO (2005) *Borges ante el espejo*, México, Lectorum.
- MORÁN, Gregorio (1998) *El maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets.

- MORENO H., Francy L. (2015) "Entre hispanofilia y afinidades latinoamericanas: José Ortega y Gasset y Alfonso Reyes en la revista *Mito*", *Estudios de Literatura Colombiana*, 36, pp. 123-144.
- MUÑOZ MERCHÁN, Manuel Jesús (2009) "Borges. Filosofía, ficción y verdad", *Espéculo*, 41, <http://pendientedemigracion.ucm.es>. (13/08/2017).
- NOVILLO-CORVALÁN, Patricia (2008) "James Joyce, Author of «Funes el memorioso»", *Variaciones Borges*, 26, pp. 59-82.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004a) *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- (2004b) *Obras completas. Tomo II (1916)*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- (2005a) *Obras completas. Tomo III (1917-1925)*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- (2005b) *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- (2006a) *Obras completas. Tomo V (1932-1940)*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- (2006b) *Obras completas. Tomo VI (1941-1955)*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- (2007) *Obras completas. Tomo VII (1902-1925). Obra póstuma*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- (2009) *Obras completas. Tomo IX (1933-1948). Obra póstuma*, ed. de la Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, Taurus.
- OVIEDO, José Miguel (2002) *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- PELLEGRINI, Marcelo (2008) "De obituarios y vanguardias: Joyce, Funes y el (monstruoso) mapa del lenguaje", *Variaciones Borges*, 26, pp. 45-58.
- PIMENTEL PINTO, Júlio (2000) "Borges, una poética de la memoria", en William Rowe, Claudio Canaparo, Annick Louis y Alejandro Kaufman, eds., *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 155-164.
- PODLUBNE, Judith (2003) "«Moral y literatura» en *Sur*: un debate tardío", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11, pp. 1-19.
- (2005) "Borges contra Ortega: un episodio de su polémica con Mallea", *Variaciones Borges*, 9, pp. 169-181.

- PODLUBNE, Judith (2007-2008) "El joven Bianco: de *La nación a Sur*", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 13-14, pp. 1-18.
- PRIETO FERNÁNDEZ, Daniel Ramón (2013) *Metafísica del tiempo en la obra de Jorge Luis Borges*, Madrid, Universidad autónoma de Madrid, https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661952/prieto_fernandez_daniel_ramon.pdf?sequence=1 (13/08/2017).
- RODRÍGUEZ MARTÍN, María del Carmen (2007) "Nietzsche y Borges: metáfora, conocimiento y ficción", *Daimon. Revista de filosofía*, 1, pp. 149-155.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1958) "El meridiano intelectual de Hispanoamérica", *Marcha*, 905, pp. 21-22.
- (1993) *Borges. Una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ROFFÉ, Reina (1985) *Espejo de escritores: entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa*, Hanover, Ediciones del Norte.
- ROSETTI, Mariana (2012) "La polémica del Meridiano Intelectual de 1927. La lucha por el cauce de las corrientes intelectuales", *Lexis*, 36, pp. 131-144.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1986) "Borges, hacedor de ficciones. Una guía del laberinto", *Cuenta y razón*, 25, pp. 113-130.
- SORRENTINO, Fernando (1996) *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo.
- STEWART, Jon (1996) "Borges' Refutation of Nominalism in «Funes el memorioso»", *Variaciones Borges*, 2, pp. 68-86.
- TORRE, Guillermo de (1927) "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", *La Gaceta Literaria*, de agosto de 1927, p. 1.
- TOSCANO Y GARCÍA, Guillermo (2009) "Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1920-1926)", *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 13, pp. 113-135.
- WILLIAMSON, Edwin (2007) *Borges: una vida*, trad. de Elvio E. Gandolfo, Barcelona, Seix Barral.
- WILSON, Jason (2006) *Jorge Luis Borges*, Trowbridge, Cromwell.
- ZAMORA BONILLA, Javier (2002) *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ZOZANA, Víctor Gustavo (2006) "Memoria del mundo clásico en «Funes el memorioso»", *Revista de literaturas modernas*, 36, pp. 207-233.

Círculos de lectura en “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges*

RITA CATRINA IMBODEN
Universität Zürich

El que lee mis palabras está inventándolas.
(Borges, “La dicha”)

El hecho estético requiere la conjunción
del lector y del texto y sólo entonces existe.
(Borges, Universidad de Belgrano,
16 de junio de 1978)

Quizás los libros de Borges no sean los más leídos en el mercado literario actual, pero muy probablemente cuentan entre los más *releídos* dado que no se agotan en una primera lectura. Los lectores de Borges volvemos una y otra vez sobre sus textos y estos nos resultan en cada lectura a la vez nuevos y familiares. En ellos se sobreponen y se entretejen historias de crímenes infames, reflexiones filosóficas, voces poéticas multilingües, recreaciones de mitos antiguos, debates literarios y discursos científicos. Estas capas forman una textura densa y aparentemente heterogénea que, con cada lectura, abre nuevas posibilidades de construir el sentido. Borges señala una y otra vez esta pluralidad de lecturas y el papel que desempeña el lector en la construcción del discurso. Así también en los *Diálogos* con Oswaldo Ferrari:

[...] me di cuenta de la importancia de la lectura que hace cada uno, porque oí dos análisis de un cuento mío... [...] Esas dos interpretaciones eran dos cuentos bastante distintos [...]. Es decir que, de hecho, había tres cuentos: mi borrador [...] fue el estímulo de lo que dijeron ellos —y yo agradecí eso, porque está bien que cada texto sea un Proteo, que pueda tomar diversas formas, ya que la lectura puede ser un acto creador, no menos que la escritura. (Ferrari y Borges, 1992: 85)

* Las contribuciones de Srdjan Dragojevic, Gilda Meclazcke y mía nacieron como proyecto común, enfocado en el estudio de la circularidad en la obra de Borges, en la Universidad de Zúrich. Analizan la circularidad en relación con la reflexión borgeana sobre el tiempo, con las propiedades de la poesía y con el proceso de lectura, respectivamente.

Los textos borgeanos necesitan de la colaboración del lector para transformarse en un discurso vivo. De este modo, la escritura y la lectura se presentan como actos creadores equivalentes, aunque no idénticos. En lo que sigue, proponemos una lectura de “La casa de Asterión” en seis círculos sosteniendo que la circularidad, inherente a cualquier proceso de lectura, constituye no sólo un tema recurrente en los textos borgeanos, sino también un principio de construcción particularmente característico de su obra. En sus ensayos aparece como objeto de estudio explícito en las reflexiones sobre el tiempo circular; en los relatos da título a “Las ruinas circulares” que configuran la idea del *eterno retorno*, o se manifiesta en la visión particular de los personajes de la ficción, por ejemplo en “Los teólogos” donde leemos que una “secta de los *monótonos* (llamados también *anulares*) profesaba que la historia es un círculo” (Borges, 2004: 49), por solo nombrar dos ejemplos al azar; en la poesía se recuerda —por ejemplo en “La noche cíclica” — como un elemento rítmico.

Hemos dicho que la circularidad es, además, inherente al discurso literario mismo, pues mientras que la narración avanza en sentido sintagmático, su estructura establece un sistema de referencias internas paradigmáticas que se hacen eco, esto es, que obligan al lector a volver atrás y a recordar lo leído. El carácter circular del texto literario se muestra con mayor evidencia en el poema, construido a base del verso que, en cuanto unidad prosódica, instaurando —mediante la rima, la anáfora, los acentos versales, el estribillo, etc.— una correspondencia sistemática entre las partes del discurso, contribuye a su coherencia¹. Asimismo, el placer estético está ligado al ritmo —a la recurrencia regular de elementos idénticos o similares— y, con ello, al carácter circular del texto.

Lejos de querer ofrecer una verdad absoluta a sus lectores, los textos de Borges alientan su espíritu aventurero y detectivesco y los confrontan con situaciones imposibles que lo obligan a reflexionar. En una entrevista, Borges sostuvo que “los cabalistas no escribieron para facilitar la verdad, para darla servida, sino para insinuarla y estimular su búsqueda” (en Ricci, 1996: 199). Del mismo modo, sus textos no quieren facilitar una interpretación sino que insinúan un sentido y estimulan su búsqueda. Es, precisamente, la colaboración del lector en la construcción del texto —con todos los riesgos y tropiezos que implica— lo que constituye en los textos borgeanos el verdadero placer de la lectura.

¿Qué mejor imagen para encarnar esta búsqueda que la del laberinto? El gran número de trabajos críticos sobre el laberinto en la obra de Borges muestra que sus textos siguen ofreciendo nuevos caminos de interpretación. En “La casa de Asterión”, que data de 1947 y se integra dos años más tarde en *El Aleph*, el laberinto aparece en distintas configuraciones y remite a los más diversos contextos culturales aunque siempre subyace a él la constelación trinaría del mito

¹ Anudando las reflexiones de Roman Jakobson, podemos imaginarnos el eje paradigmático como la *urdimbre* del texto poético (formada por la rima, los acentos versales, las anáforas, etc.) y el eje sintagmático como la *trama* que al avanzar se entreteje con los hilos de la urdimbre.

griego, con el héroe Teseo, su ayudante Ariadna y el monstruo Minotauro². El rol que cada uno de estos actores desempeña en “La casa de Asterión” es del todo inesperado; igualmente sorprendente resulta la perspectiva del yo-narrador que, escandalosamente, nos sitúa en el centro secreto del laberinto.

De los seis círculos de lectura que proponemos aquí para “La casa de Asterión”, no todos son necesariamente sucesivos. El primero atañe a la construcción del sentido en el nivel de lo enunciado y trata de recomponer e identificar la historia representada, esto es, el mito de Teseo y Ariadna, conocido también como el mito del Minotauro. El segundo círculo apunta hacia la deconstrucción de dicho mito y de los valores que lo fundamentan, como la primacía de la cultura griega sobre la cretense y la glorificación del héroe. En el tercer círculo se comentará el cambio de perspectiva que el texto propone con respecto a la versión clásica del mito y, ligado a ello, la confrontación del lector con un interlocutor *monstruoso*, en el cuarto círculo. El quinto propone leer “La casa de Asterión” como una breve historia cultural del laberinto, mientras que el sexto y último círculo enfoca el aspecto metaliterario a partir de las metáforas del *laberinto-texto* y del *texto-tejido*. La reflexión se cerrará con un breve excursus hacia otro mito griego, el de Aracne.

1. PRIMER CÍRCULO: RECONSTRUCCIÓN DEL MITO

El narrador insólito que habla en primera persona y al que el texto cede la voz en “La casa de Asterión” es el Minotauro. Su monólogo forma el núcleo de la historia y ocupa la cuasi totalidad del texto: cinco partes que en la escritura corresponden a sendos párrafos. En cambio, las líneas finales, junto con el epígrafe, el título y una nota a pie de página forman un marco que remite a otra voz narradora o, mejor dicho, a una pluralidad de otros narradores, extra- y heterodiegéticos. En una primera lectura, haremos abstracción de este marco narrativo y de los elementos paratextuales asociados.

El primer ciclo de lectura inicia con la ignorancia del lector sobre el *origo* de la historia, pues desconoce quién habla, dónde ocurren los hechos y en qué época. Termina, al final del quinto párrafo, con la identificación del protagonista, en el que reconoce al Minotauro de la mitología griega. Para reconstruir el mito, el lector debe descifrar las alusiones y resolver varios enigmas, como el del nombre Asterión, designación poco común del Minotauro, o el significado de la doble hacha, que remite al palacio de Minos en Creta. Asimismo, la mención del mar, la descripción de la casa —sin muebles, con las puertas siempre abiertas, con galerías de piedra y con encrucijadas, etc.— y la referencia a la llegada, cada nueve años, de nueve hombres que se vuelven cadáveres, le ayudan a identificar el mito aunque lo recuerde en otra versión, aquella que reproduce la perspectiva de los atenienses y que constituye nuestra referencia clásica. En el nivel de la

² La primera publicación del cuento se hizo en 1947 en el diario *Los Anales de Buenos Aires*.

enunciación, el proceso de lectura pasa, pues, de la ignorancia al (re)conocimiento.

Lo contrario sucede con el yo-protagonista. Su monólogo se abre con la afirmación de su saber, cuasi absoluto y exclusivo: “Sé que...”, “Es verdad que...”, “Mienten los que...”, “El hecho es que...”, etc. (Borges, 1957: párrafos 1-2)³. Más adelante pasa por una fase de dudas donde admite su ignorancia y su limitada memoria: “Esto no lo entendí...”, “Quizá...”, “ya no me acuerdo...”, “Ignoro...” (párrafos 4-5). Finalmente, su discurso se cierra con tres preguntas relacionadas con *el otro*, aquel que, según su delirio, está destinado a liberarlo de su soledad. Si al inicio pretendía bastarse a sí mismo, con el tiempo cede a la necesidad de inventarse un compañero de juego para, al final, anhelar la llegada del gran desconocido. Observamos, pues, dos movimientos contrarios sobre un mismo eje temático, cuyos extremos opuestos son el *saber* y la *ignorancia* (o, si se quiere, la *certeza* y la *duda*). En el nivel de lo enunciado, el protagonista pasa del conocimiento —sobre lo que piensan de él los demás— a la especulación sobre la identidad del *otro*. La transformación del sujeto, entre la oración del *incipit* y el cierre, se manifiesta en una serie ternaria que subraya el carácter circular del monólogo:

incipit: Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura.

cierre 1: ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

Tanto el lector como el yo-narrador intentan saber quién es *el otro*. Deducen su identidad de lo que dicen los demás, interpretan las huellas, ansían y temen su llegada. El lector quiere identificar al protagonista, pero, para ello, debe asumir el riesgo de identificarse con el que habla en primera persona. Al leer el monólogo hará forzosamente suya la voz del que dice “Sé que me acusan...”. Por ello, también le afectará la muerte del Minotauro que acontece en el *abismo* blanco —la elipsis señalada en la página por un blanco tipográfico— que se abre entre el monólogo del yo-protagonista y las líneas finales del texto.

2. SEGUNDO CÍRCULO: DECONSTRUCCIÓN DEL MITO

Si pasamos ahora al párrafo final del texto, separado del monólogo de Asterión por un doble blanco interlinear, observamos una ruptura, un desembrague de la voz narradora. El párrafo final constituye el cierre de un relato de segundo grado:

³ Aunque este saber del Minotauro es relativizado en la frase inicial mediante la expresión “tal vez”, predomina el tono arrogante que no admite otras opiniones. Para las citas de “La casa de Asterión” remitimos a la siguiente edición: Jorge Luis Borges, *El Aleph*, en *Obras completas*, vol. III, Emecé Editores, Buenos Aires, 1957, pp. 67-70.

cierre 2: El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió.

La mención de los nombres de Teseo y Ariadna confirma al lector su hipótesis sobre la identidad del que pronuncia el monólogo precedente, aunque le sorprende el rol marginal y poco heroico que juegan el hijo del rey de Atenas y la hija del rey Minos. El cambio de perspectiva frustra sus expectativas, pues en cuanto *detective* culto que había sabido descifrar las huellas y recomponer las piezas del mosaico, sus esfuerzos han resultado inútiles al revelar el texto los nombres de los personajes. Además, no se descubre aquí el mito sublime, sino una miserable parodia del mismo. Nada heroico hay en el acto de Teseo que, como en una corrida malograda, da la puñalada de gracia al monstruo. Y el hilo de Ariadna —conocido como ardid de la sabiduría femenina— ni siquiera se menciona. Se percibe la frustración del héroe, que no ha podido medir sus fuerzas con un rival digno de él, con lo que la debilidad de éste (del *malo*) contagia de alguna manera al *bueno*. Vemos que la expectativa frustrada del héroe encuentra una correspondencia en la del lector. Pero una vez asumida la primera sorpresa, este último descubre el placer de la lectura en otro nivel textual. La de(con)strucción del mito heroico lo libera de la versión hegemónica canonizada y de esa admiración algo boba que ha aprendido a profesar frente a los héroes de la mitología griega —todas quisimos ser Ariadna y guiar al héroe; todos soñamos con vencer al monstruo, liberar la patria y volver triunfantes. Sin embargo, el texto borgeano rechaza esta versión y pone en el centro de atención al monstruo, cediéndole la voz para pronunciar su propia visión del mundo. Una voz polifónica que surge del centro del laberinto y en la que se entretejen el rugido animal, el lamento del hombre y el canto del dios.

3. TERCER CÍRCULO: CAMBIO DE PERSPECTIVA

Desde el punto de vista de la sucesión del relato, o sea, de la lógica sintagmática, la muerte del minotauro aparece como el resultado de una visión *cristianizante* en la que la vida es un valle de lágrimas y la muerte promete la redención y el traslado a un más allá. En este sentido, Teseo cumpliría el rol de Cristo, quien libera a la humanidad de todo mal, pero la parodia ridiculiza la moral cristiana al confundir sistemáticamente los roles de víctima y agresor, redentor y asesino. Así, el Minotauro se describe como liberador de los hombres enviados regularmente a Creta como tributo de Atenas al rey Minos para, poco después, confiar en su propia redención:

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. [...] uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor. (Párrafo 5)

Conceptos morales como *el mal* y *el bien*, o nociones como la *muerte* y la *liberación*, carecen en este discurso de todo sentido común. Imposible distinguir en este contexto quién es el *bueno* y quién el *malo*, quién la víctima y quién el asesino. El monstruo que mata a los atenienses se describe como liberador, mientras que el héroe que se avecina para matarlo es esperado por él como su redentor. La confusión aumenta todavía si se piensa en la misión de Teseo, que consiste en vencer al monstruo para dar fin a la dominación de los cretenses sobre Atenas, o sea, en liberar su país del yugo ajeno —y no en liberar al minotauro de su triste destino, como sugiere el monólogo. La idea de liberación o redención adquiere de este modo un significado absurdo y paradójico, sobre todo en el discurso del monstruo, que la utiliza como sinónimo de *dar muerte*.

Contribuye a la perspectiva irónica la repetición de la palabra *sol* en el párrafo final: “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce”. En oposición a lo que sucede en el monólogo precedente, el sustantivo se refiere aquí a la figura cósmica (el astro) y no a la esfera de los dioses. En el monólogo de Asterión, en cambio, el *sol* remite al dios Zeus y a su descendencia indirecta de éste, luego divina⁴. En el discurso de Asterión se instaure una equivalencia entre el sol y él, ambos únicos; el primero ocupa la esfera del cielo, el segundo la terrestre: “[...] dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión” (párrafo 4). Paradójicamente considera luego, en la frase que sigue, la posibilidad de haber creado él mismo estas dos esferas y sus habitantes; en este caso —lógicamente imposible— sería al mismo tiempo creador y creado, padre (Zeus/Sol) e hijo (Asterión): “Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo”.

¿Cómo ha de interpretarse entonces la imagen del “sol de la mañana” que brilla en la espada de Teseo? A la luz de las frases citadas, puede leerse como una mofa del narrador extradiegético que solo el lector competente sabe descifrar. Haciendo una lectura alegórica del “sol de la mañana”, éste puede imaginarse la muerte de Asterión como una metamorfosis del monstruo en dios solar. En tal lectura —que construye un nuevo mito— el Minotauro/Sol ocuparía una posición superior con respecto a Teseo (lo que efectivamente es el caso en el cuento de Borges). Esta hipótesis es subrayada aún por el aspecto incoativo del

⁴ Lo testimonia también el nombre “Asterión” que le da Apolodoro y que significa “estrellado”, “relativo a la esfera de las estrellas fijas”. En el contexto del Minotauro puede interpretarse también como “hijo del Sol”, puesto que el toro blanco con el que Pasiphae, la esposa de Minos, lo procreó había sido un regalo de Zeus al rey de Creta. Por ello, el Minotauro se considera descendiente del dios solar.

sol que renace en la mañana. La transformación del “Minotauro” (la palabra aparece una sola vez, en el discurso de Teseo) en “sol” equivale a una inversión de los valores en el nivel de la enunciación, en el sentido de que aquello que representa Asterión —el monstruo, la paradoja, la mezcla, la locura, la bestialidad, etc.— es valorado por el texto como superior, mientras que los rasgos que suele representar Teseo —lo heroico, lo racional, lo noble, la cultura ateniense— son considerados inferiores.

4. CUARTO CÍRCULO: YO, EL MONSTRUO

El *sol* y la *soledad* conforman las dos caras de Asterión, que vacila entre la afirmación de su superioridad (su condición solar, divina) y el lamento sobre la falta de un interlocutor. En el monólogo del protagonista, las dos palabras aparecen tanto en la primera parte (A1) como en la segunda (A2)⁵:

A1: Que entre el que quiera. No hallará pompas femeniles aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y *la soledad*. (Párrafo 1)

Ya se había puesto *el sol*, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. (Párrafo 1)

A2: [...] dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado *sol*; abajo, Asterión. (Párrafo 4)

Desde entonces no me duele *la soledad*, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. (Párrafo 5)

En la primera ocurrencia (A1), la soledad es valorada positivamente, como una calidad acogedora para el hogar, mientras que, en la segunda (A2), se asocia con el dolor. Dado que este último enunciado remite a una situación anterior (“desde entonces no me duele”) resulta de ello una situación paradójica, en la que la soledad es, a la vez, acogedora y dolorosa. He aquí otro ejemplo del discurso contradictorio e incoherente del protagonista.

Por otro lado, las menciones del “sol” se vinculan en ambas partes del monólogo con la narración de la excursión del Minotauro a la calle (párrafos 1 y 4), en la que se hace referencia, además, al templo minoico de las Hachas y al mar. Tanto en A1 como en A2, el sol se asocia con la noche. En el primer caso, la puesta del sol debería facilitar al monstruo pasar desapercibido entre los habitantes de la ciudad, pues es temido por ellos y los teme, pero el intento fracasa porque un niño irrumpe en llanto al percibirlo. En la segunda ocurrencia, se trata

⁵ La parte A1 está compuesta por los párrafos 1-3; la parte A2 por los párrafos 4 y 5. Al respecto de esta segmentación, véase el apartado sobre la estructura textual: “6. Sexto círculo: un tejido sinuoso”. Las cursivas en las citas correspondientes son nuestras.

de una visión nocturna en la que el protagonista construye una cosmogonía que coloca al sol en la esfera celeste y a sí mismo —como si fuera otro sol— en la esfera terrestre, según hemos comentado arriba. En todo caso, la *soledad* y el *sol* están estrechamente ligados a la idea de unicidad: “soy único” dice el protagonista en A1 (párrafo 1) y lo reafirma en A2 al declarar que tanto el sol como él existen “*una sola vez en el mundo*” (párrafo 4). Como en la poesía, el texto establece, a partir de una semejanza sonora, una cercanía semántica entre los vocablos “sol” y “soledad” que, en realidad, no mantienen conexión etimológica alguna.

Conforme a su condición mixta, Asterión reúne en sí todas las contradicciones lógicas; como el hipogrifo calderoniano, parece encarnar la reunión de los contrarios en la figura de la paradoja. Así, declara al inicio de su discurso que “[e]s verdad que no salgo de mi casa” para más adelante narrar su salida a la calle. En el mismo párrafo, rechaza la acusación de soberbia y misantropía para luego tachar a la gente de “plebe”, y a sus clamores, de “plegarias de la grey”, manifestando que “[n]o en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera”. Asimismo confiesa que es analfabeta y repudia el arte y la escritura, pero que su espíritu “está capacitado para lo grande”, confesión que roza la locura. El oxímoron de la “impaciencia generosa” que le salvó de aprender a leer constituye otro imposible. Además, ¿cómo habría llegado el monólogo a los lectores, si no fuera en forma escrita? La postura del yo-narrador al respecto resulta del todo imposible. La lista de incongruencias podría prolongarse.

No obstante, el lector simpatiza con el monstruo que —en cuanto figura trágica— muestra también rasgos humanos. Humanas son las pasiones contrarias y la melancolía, los juegos gratuitos y el deseo de compartir la vida con alguien o de ser como los demás (imitando situaciones convencionales). También la imaginación es una facultad humana que aparece aquí como una estrategia legítima del solitario para sobrevivir, y aún los momentos de *locura* en los que confunde la realidad con la fantasía lo parecen ser: “A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos” (párrafo 3). La expresión “me equivoco” resulta ambigua en tanto que se refiere, por un lado, a que el protagonista se equivoca de camino pero, por otro, el texto advierte al lector de que el equívoco concierne a la incapacidad del Minotauro para distinguir entre ficción y realidad. Además, el lector se encuentra con un sujeto que reflexiona sobre su existencia, indaga en cuestiones filosóficas y procura entender el universo. Son ocupaciones que distinguen al hombre del animal. Con todo ello, el Minotauro se nos presenta como *el* ser humano.

Borges se inspiró para este cuento en un cuadro del pintor inglés George



fig. 1. George Frederic Watts, *El Minotauro*, 1885

Frederic Watts, pintado en 1885 y titulado *The Minotaur*: “A una tela de Watts, pintada en 1896 [sic!], debo “La casa de Asterión” y el carácter del pobre protagonista” (Borges, 2004: 251-52). Resulta interesante el vínculo intermedial en cuanto a la construcción inusitada de la perspectiva, que obliga al espectador a identificarse con el monstruo. La mirada compartida se expresa en el cuento borgeano mediante la narración en primera persona. En “La casa de Asterión”, Borges nos presenta, según Ricci (1996: 170), “el mundo como realidad ficticia, como el misterioso espejo de una realidad que está en nosotros pero que nos es desconocida y nos trasciende”.

Vemos al Minotauro asomado a la baranda de una azotea, con la mirada orientada hacia el horizonte, quizás en espera de un barco que lo salve. Al adoptar el espectador su mirada melancólica, el monstruo le inspira compasión. Sólo al acercarse al cuadro, percibe en la zarpa izquierda del Minotauro un pajarito aplastado y se espanta. Se espanta, porque en este momento reconoce su propia bestialidad. Es precisamente éste el efecto deseado por el pintor y la razón por la que eligió la perspectiva del monstruo (y no, como también hubiera podido hacer, la del pajarito indefenso). Watts tiende el espejo a los burgueses londinenses que, con su doble moral, echan la culpa de la prostitución infantil — tema debatido en la prensa durante el año 1885 — a las víctimas cuando son ellos mismos los que aprovechan la miseria de los pobres para saciar su apetito sexual. Cuando *The Minotaur* fue mostrado al público por primera vez, en la exposición del “Liverpool Autumn”, en 1885, Watts declaró que lo había pintado con la meta de “hold up to detestation the bestial and brutal” (Virag, 2001)⁶.

Ahora bien, “La casa de Asterión” de Borges no critica una injusticia social ni quiere transmitir un juicio moral como fue el caso de Watts. La elección de esta perspectiva responde a una preocupación fundamental de Borges por conocer

⁶ Para pintar su cuadro, Watts se inspiró a su vez en los artículos de William Thomas Stead sobre la prostitución infantil, publicados en la *Pall Mall Gazette* en julio de 1885 bajo el título “The Maiden Tribute of Modern Babylon”, en los que asocia a los burgueses con el Minotauro, al que se sacrifican las niñas indefensas del pueblo. Una de las reformas que se lograron imponer a raíz de este debate público fue el aumento de la mayoría de edad, de los 13 a los 16 años, en 1885 (Virag, 2001).

la naturaleza del ser humano en todas sus facetas, también en lo que éste tiene de animal y de divino. Deconstruir las narraciones planas, demasiado simples del hombre y poner en duda las aparentes verdades y certezas se vuelve una tarea a la vez ética y estética del escritor. Enfrentarse al monstruo y asumir que forma parte de uno mismo abre el horizonte hacia mundos desconocidos e inesperados. La mirada del Minotauro cambia nuestra visión de la civilización occidental. Después de la lectura de “La casa de Asterión”, el lector releerá los mitos griegos con otros ojos.

5. QUINTO CÍRCULO: LABERINTO DE LABERINTOS

En “La casa de Asterión” no se menciona ni una sola vez la palabra “laberinto” aunque constituye el espacio en el que transcurre la acción. Se describen, en cambio, sus características, que remiten a su historia cultural, desde el laberinto de Dédalo en Creta, pasando por el laberinto cristiano y el jardín barroco de senderos que se bifurcan hasta llegar al laberinto multidimensional postmoderno. Paralelamente, el cuento despliega los discursos morales, filosóficos, religiosos y estéticos que cada época actualiza de esta metáfora. El laberinto configura, pues, diferentes visiones del mundo y del hombre: símbolo de la vida, de la condición humana, del camino de la salvación o de la búsqueda del sentido en general. Por otro lado, considerado una metáfora del texto literario, sus caminos simulan el proceso de lectura. Además, cada laberinto evoca el mito griego con sus tres protagonistas —Teseo, Ariadna y el Minotauro—, latentemente presentes en esta figura.

Algunos autores asocian el laberinto cretense con la compleja construcción arquitectónica del palacio de Minos —en parte lo hace también Borges—, pero históricamente parece más probable que se remonte a un lugar de culto encontrado cerca de Cnossos, una cueva con forma de laberinto circular. Este laberinto antiguo con un único camino en forma circular aparece en una moneda de plata del segundo siglo antes de Cristo (*fig. 2*), mientras que otra moneda de Cnossos, del quinto siglo antes de Cristo, reproduce el Minotauro (*fig. 3*).



fig. 2. Moneda de plata, Cnossos, siglo 2 a. C.



fig. 3. Moneda de plata, Cnossos, siglo 5 a. C.



fig. 4. Logotipo de la Academia Suiza de Ciencias Humanas

La forma se interpreta a menudo como símbolo del útero materno, aunque también puede pensarse como estilización del cerebro humano; en este último sentido, como símbolo del conocimiento, lo utiliza la Academia Suiza de Ciencias Humanas en su logotipo, colocando la cruz y la entrada al laberinto en la parte inferior (fig. 4). Sea como fuere, el laberinto de una sola vía ofrece un único recorrido, curvado, que avanza en sentido circular — dando vueltas al final de cada círculo — hasta llegar al centro; luego, se regresa por el mismo camino hacia la salida. Pero el camino de ida y el de regreso constituyen dos experiencias diametralmente opuestas para el sujeto. Al salir, el *sentido* de su mirada se abre hacia nuevos horizontes, porque el camino andado ha transformado su visión del mundo.

“La casa de Asterión” nos ofrece otra experiencia, la del Minotauro, que no recuerda haber entrado en el laberinto y que no pretende salir de él. Su perspectiva es, a la vez, única — pues sólo hubo un Minotauro — e imposible, dado que no pudo haber testigo de su monólogo. ¿Qué laberinto se nos presenta entonces? Habrá que hablar más bien de laberintos, en plural. La primera descripción en el texto borgeano remite a un laberinto con infinitas salidas y entradas; junto con la referencia al templo de las Hachas, que pertenece al palacio de Minos en Knossos, se evoca la imagen de su intrincada construcción arquitectónica en la que, según una de las tradiciones interpretativas, estuvo preso el monstruo. Más adelante, se describe un laberinto con una multitud de galerías de piedra, de aljibes y patios. La mención de encrucijadas y bifurcaciones apunta hacia el laberinto de varias vías, tal y como aparece en Europa a partir del siglo XV.

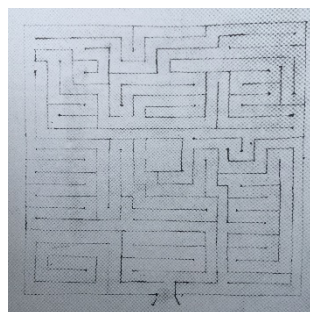


fig. 5. Giovanni Fontana, 1420-1430



fig. 6. Laberinto de Chartres, 1260

En los albores del Renacimiento, el médico y físico veneciano Giovanni Fontana dibujó el primer laberinto de varias vías que conocemos, en su libro *Bellicorum instrumentorum liber*, dedicado a estrategias de defensa militar (fig. 5). Su idea era que un palacio podría defenderse mediante la construcción de un jardín con muros que — en el caso de una invasión enemiga — desviaran a los intrusos antes

de llegar al palacio, ubicado en el centro. Su función principal era la de desviar o hacer perder al que entre, como reza la definición de la palabra *laberinto* en el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida”. En el mito del Minotauro, el laberinto de Dédalo tiene la función de encubrir el deshonor sufrido por el rey Minos, al que su esposa Pasiphae había puesto los cuernos —literalmente— al engendrar con el toro de Zeus al monstruo.

Borges le cede una voz a este monstruo solitario y le abre las posibilidades de la imaginación para inventarse un interlocutor. Esto sucede en el tercer párrafo del texto, donde los caminos no sólo se bifurcan sino que también se desdoblan para crear al lado de la esfera real una esfera imaginaria con un *tú* idéntico al *yo*: un espejismo. La fuerza de la imaginación se manifiesta en este *effet de réel* —el momento en que el sujeto cree en la realidad de su ficción— y que testimonia la ya citada frase: “A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.” Vemos a los dos *minotauros* que se ríen, y al espejo. El laberinto de varios caminos rena-centista da inicio a una nueva era: la del hombre que elige su propio destino. Ya no le basta con seguir la única vía trazada por una autoridad más o menos absoluta que castiga al que se aparta del camino indicado. Abriéndose nuevos caminos, descubre nuevos continentes, avanza hacia campos científicos y filosóficos desconocidos. Los laberintos de varias vías en forma de jardines y parques gozan de gran popularidad en el Barroco. Constituyen un espacio de recreación y de juegos eróticos, pues sus senderos sinuosos y los altos setos vegetales invitan a deambular y a perderse (o esconderse) en ellos. Se descubre el placer de la errancia, el abandono de la razón en los momentos de ocio, la diversión y la intimidad en compañía. A este tipo de laberinto lúdico parece remitir irónicamente el párrafo tres de “La casa de Asterión”, donde el solitario se inventa un doble para divertirse: “Claro que no me faltan distracciones”; “Finjo que [el otro Asterión] viene a visitarme y que yo le muestro la casa”; “juego a que me buscan”, etc. La escenificación, los gestos teatrales (“grandes reverencias”) y los diálogos en discurso directo así como los vocablos *finjir*, *juego*, *distracción*, etc., remiten a los temas barrocos del *ser y parecer* y de la vida como teatro, y, con ello, a la ficción literaria, emparentada por definición con el juego.

Por otro lado, el laberinto de senderos bifurcados de Asterión se vuelve cada vez más complejo hasta desplegarse en una tercera dimensión, formando un edificio de varios pisos, con azoteas (de las que se deja caer el Minotauro), canaletas y sótanos que igualmente se bifurcan. No es casualidad que este tipo de laberinto aparezca en el párrafo tres, donde las numerosas referencias a la *ficción* (palabra derivada del verbo *finjir*) invitan a una lectura metaliteraria. Visto así, el texto-laberinto se presenta como un espacio multidimensional, intertextual y polifónico, regido por construcciones paradójicas con múltiples perspectivas, en el que el sujeto —una figura monstruosa y tragicómica— intenta afirmarse, orientarse,

divertirse y construirse un sentido. A esta visión neobarroca o posmoderna del mundo se acerca también el artista Maurits Cornelis Escher, contemporáneo de Borges, en su obra gráfica titulada *Relatividad*, de 1953⁷.

El recorrido a través de los laberintos termina, en el monólogo de Asterión, con la descripción del laberinto de un único camino cristiano en el párrafo quinto. En la Edad Media se suele sobreponer a la estructura circular una cruz como lo muestra el laberinto del pavimento de la catedral de Chartres, construido a inicios del siglo XIII (fig. 6). Con un diámetro de algo más de doce metros, permite a los fieles emprender simbólicamente el camino a Jerusalén, es decir, hacia Dios, donde conocerá la salvación. En el discurso de Asterión, sin embargo, se confunden las ideas cristianas de salvación, redención y “liberación de todo mal” con el mito del Minotauro cretense, asesino de los jóvenes de Atenas. Forman una maraña incoherente que pervierte los valores cristianos y testimonia la locura del protagonista, a la que ya se había aludido en la frase inicial: “me acusan de [...] locura”. Por otro lado, el texto desvaloriza el discurso cristiano que promete la vida (eterna) con (o después de) la muerte.

El monólogo de Asterión abarca así toda una historia cultural del laberinto, desde la mitología griega, pasando por la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco hasta llegar a la (post)modernidad. Su discurso laberíntico entreteje una multitud de discursos ideológicos y visiones del mundo. En este sentido, “La casa de Asterión” puede considerarse un *laberinto de laberintos*.

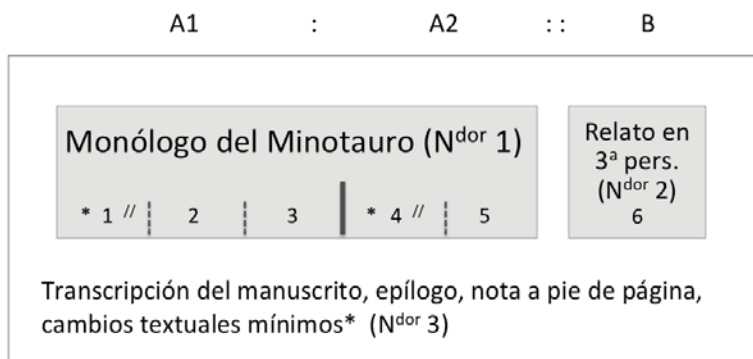
6. SEXTO CÍRCULO: UN TEJIDO SINUOSO

¿Cómo se presenta este tejido de laberintos en la estructura textual? Mientras que la voz en primera persona pretende eliminar la distancia entre narrador y lector, la construcción textual va instaurando poco a poco una distancia crítica. En el cuento se despliegan tres voces principales: la voz —polifónica— del Minotauro (protagonista y yo-narrador)⁸; la voz impersonal de un narrador que relata en el párrafo final la muerte del monstruo; y la voz discreta, pero no menos importante, de un tercer narrador, superior a los demás, que se declara responsable de la transcripción del relato. El cambio de perspectiva narrativa más tajante, ya lo hemos visto, es aquel entre el monólogo de Asterión (N^{dor} 1) y el relato del narrador impersonal (N^{dor} 2). La macroestructura del relato ilustra la inversión del orden canónico: Borges otorga el primer lugar al monstruo cuyo relato ocupa la cuasitotalidad del texto (parte A), y sólo en las líneas finales aparece la sombra de Teseo, desprovisto de cualquier brillo heroico (parte B). El marco narrativo refiere la voz del N^{dor} 3 que interviene mínimamente en el texto, aunque sus

⁷ Maurits Cornelis Escher, *Relativity*, 1953, Litografía, 294x282mm. La obra puede consultarse en la página siguiente: <http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/relativity/> (consultada el 15 de mayo de 2018).

⁸ La voz del Minotauro es polifónica en tanto que remite a discursos sociales, filosóficos, religiosos, matemáticos, etc., de nuestra cultura en diferentes épocas.

modificaciones resultan significativas⁹. La organización textual puede visualizarse mediante el siguiente esquema (los números arábigos señalan los párrafos del texto):



No ha de sorprendernos la ausencia del *autor* en un texto borgeano o, mejor dicho, su definición del escritor como *escriba*. Al fingir que transcribe un manuscrito —del que dice conocer el original—, el N^{dor} 3 (o el autor) considera la escritura como un acto de reescritura (y no como un acto de invención individual). Las modificaciones que hace en el texto parecen marginales, pero conciernen a una idea central, la del infinito:

párrafo 1: Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito)¹ están abiertas día y noche a los hombres...

en nota 1: El original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*.

párrafo 4: No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. [...] también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces [...]

En el primer caso, el narrador dice haber sustituido en el texto la palabra “catorce” por “infinito” a raíz de su interpretación de las capacidades intelectuales limitadas de Asterión, que no concibe ni magnitudes abstractas ni representaciones simbólicas. La nota señala al lector que es considerado culto e intelectualmente superior al protagonista. En el segundo caso, en cambio, no sustituye la palabra “catorce” sino que añade entre corchetes, a modo de explicación, en

⁹ A propósito del epígrafe y la cita (incorrecta) de Apolodoro, véase el comentario de Ricci (1996).

qué sentido ha de interpretar el lector el conteo –o cuento– de Asterión, como si éste ya se hubiera olvidado de la nota a pie de página. El hecho de repetirlo una segunda vez, en un contexto próximo, nos parece colocar al lector en el rol desagradable del que es corto de mente. Podría deducirse de ello que la estima del narrador 3 por el lector implícito parece sufrir una degradación en la parte B. En el nivel morfosintáctico, tal inversión de los valores se manifiesta en la inversión del orden de las palabras: infinito-catorce-infinitos (párrafo 1 y nota) *vs.* catorce-infinitos-catorce (párrafo 4)¹⁰.

Otro indicio más apunta hacia una transformación entre las dos partes del monólogo: la excursión de Asterión a las calles de la ciudad que refiere en la primera parte (A1) y en la segunda (A2). No se sabe si el hecho ha sucedido dos veces en la realidad de Asterión o si se desdobra sólo en su relato; sin embargo, la vuelta al mismo suceso traza un círculo que incita al protagonista a reflexionar y, al lector, a volver al pasaje evocado. Asimismo, las meditaciones del sujeto sobre la casa (A2), remiten al *incipit* del cuento, pero en oposición a la primera ocurrencia (A1), donde se *describe* la casa y se *narra* la excursión, el protagonista procura, en la segunda, *interpretar* los hechos y saber lo que *significan* para él la casa y la excursión a la calle:

[...] también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. [...] La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. [...] he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [...] los mares y los templos. (párrafo 4, A2)

Lo que no entiende Asterión, al salir por segunda vez a la calle, es que se puede repetir algo en el tiempo; no lo puede entender, porque su mente sólo vive en el presente. Siendo la noción de tiempo (o de recuerdo) demasiado abstracta para él, contextualiza su experiencia en el espacio: entonces piensa que, para recorrer un espacio varias veces, este espacio debe forzosamente multiplicarse. Tal espacialización del tiempo evoca en el lector el recuerdo del proceso contrario, esto es, la temporalización del espacio. Visto así, el laberinto aparece como una *mise en abyme* de la historia cultural de los laberintos¹¹.

Todos estos detalles apuntan hacia una estructura circular del texto-discurso, que parece supeditar a su linealidad. Así, mientras que el proceso de lectura avanza conforme al eje sintagmático, la repetición y variación de elementos

¹⁰ El hecho de repetirse la construcción 'catorce-infinitos' no cambia, a mi parecer, la estructura *trinaria* (tripartita). Acerca de los paralelismos y las inversiones entre las dos partes del monólogo, el artículo de Ricci (1996) contiene observaciones muy sugerentes.

¹¹ Otro paralelismo que confirma nuestra hipótesis de la construcción circular del “La casa de Asterión” es el ya citado ejemplo de la pareja /sol-soledad/, cuyo sentido se transforma al pasar de la parte A1 a la parte A2.

idénticos en lugares estratégicos del texto —en el eje paradigmático— pone en marcha la memoria, que da vuelta atrás. De la combinación de estas dos orientaciones de lectura resulta, en el caso de Borges, un movimiento vacilante, un tanteo con tropiezos felices que desemboca en la errancia por el texto-laberinto. Si entendemos la figura del laberinto como metáfora de la escritura (y de la lectura), la errancia llega a ser un método literario. Así lo define Borges en una conferencia titulada “Credo de poeta”, pronunciada en 1976 en la Universidad de Harvard:

Si he alcanzado la felicidad de escribir cuatro o cinco páginas tolerables después de escribir quince volúmenes intolerables, logré esa proeza no sólo a través de muchos años sino también gracias al *método de la tentativa y el error*. (Borges, 2001: 132; la cursiva es mía)

A primera vista, las contradicciones lógicas, las orientaciones de lectura divergentes y las perspectivas narrativas incompatibles en “La casa de Asterión” forman un conglomerado incoherente, pero, como hemos podido observar, se insertan en una estrategia discursiva sumamente calculada que construye el texto como un conjunto semánticamente equilibrado, un tejido complejo con una estructura ortogonal en la que se tuercen los hilos simulando movimientos circulares. Resulta interesante al respecto comparar el cuento con algunos poemas de Borges en los que el laberinto se asocia con un tejido. Así leemos en “El laberinto”, publicado en *Elogio de la sombra* de 1969 (Borges, 2005: 306):

Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
(vv. 13-15)

Aparte de remitir a Penélope, que teje y desteje la mortaja de Laertes para detener a sus pretendientes hasta el regreso de Ulises, este movimiento contrario imita también el del preso que anda y desanda los mismos caminos sin avanzar. El tejido de la soledad surge como producto del sujeto mismo y, a pesar de su carácter *disfórico*, constituye una actividad creadora, un arte desesperado. Visto así, el poema podría leerse como el resultado de una actividad a la vez constructiva y deconstructiva del poeta. El soneto correspondiente, titulado “Laberinto”, habla de “interminable piedra entretejida”, asociando la labor de *tejer* con la de *construir*¹².

¹² La cercanía entre arquitectura y arte de tejer no es arbitraria. En su obra magna *Die vier Elemente der Baukunst* (Braunschweig 1851), el arquitecto Gottfried Semper sostiene que los tejidos constituyen los primeros “muros” de las viviendas humanas. Los muros de piedra, posteriores, simulan según Semper la estructura textil, del mismo modo que lo hacen los muros de ladrillo. Gottfried Semper es también el arquitecto del edificio que alberga el Romanisches Seminar de la Universidad de Zúrich desde donde se escriben estas líneas.

Aunque en “La casa de Asterión” no aparece la metáfora del texto-tejido de modo explícito, el relato la prefigura mediante su compleja textura verbal. La oposición entre dos versiones del mito, una heroica (parodiada por el texto) y otra, monstruosa y llena de contradicciones, nos ha inspirado a vincular el cuento de Borges con otro mito griego, el de Aracne. Este relata la contienda de dos tejedoras, Atenea — diosa del arte y la artesanía — y una simple tejedora de campo que la desafía. Indignada, Atenea invita a su adversaria a medirse con ella en el telar y a elaborar una escena que represente a los dioses del Olimpo. Mientras que Atenea teje con gran maestría las hazañas heroicas de los dioses y sus propias proezas (la apropiación de la ciudad que recibe su nombre), Aracne, no con menor destreza, representa las aventuras y perversiones eróticas de los dioses (cuyo mayor mérito es el de *fingir* para seducir). Viendo Atenea este resultado, fuera de sí, transforma a su rival en araña y la condena a tejer eternamente — acorde a su locura — en forma circular, alrededor de un centro.

Estableciendo una analogía entre este mito y el cuento de Borges, podríamos asociar el discurso insensato del Minotauro, lleno de contradicciones y girando entorno a la eterna pregunta por el sentido, con la locura de Aracne — acusada como él de soberbia —, condenada a tejer el círculo eterno de las pasiones. Si bien sus locuras son de índole diversa, ambos se caracterizan por acometer — voluntaria o involuntariamente — contra la razón (de estado). Su discurso (verbal/textil) se opone diametralmente a la versión heroica, bélica y gloriosa de los vencedores, representada por Atenea y parodiada en el mito de Teseo. El cuento de Borges los enlaza y entreteje hábilmente, al sobreponerles otra instancia, la del escriba, de cuya veracidad y simpatía — como se ha intentado mostrar — no se puede fiar el lector. Debe, pues, tejer su propio relato, mientras busca la salida del laberinto. Quizá encuentre un consuelo en aquellos versos borgeanos pertenecientes al poema “Soy”: “Soy el que pese a tan ilustres modos / de errar, no ha descifrado el laberinto [...]” (Borges, 2005: 398).

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (2004) *El Aleph*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- (2005) *Obra poética*, Emecé Editores, Buenos Aires.
- (2001) *Arte poética. Seis conferencias*, Editorial Crítica, Barcelona (conferencias pronunciadas en la Universidad de Harvard en 1967).
- (1957) *El Aleph*, en *Obras completas*, vol. III, Emecé Editores, Buenos Aires.
- FERRARI, Oswaldo y Jorge Luis Borges (1992) *Diálogos*, Seix Barral, Barcelona.
- FONTANA, Giovanni (1420-1430), *Bellicorum instrumentorum liber*, Venecia.
- Versión en línea: Münchener DigitalisierungsZentrum, Digitale

Bibliothek: [http://codicon.digitale-sammlungen.de/Blatt etc](http://codicon.digitale-sammlungen.de/Blatt%20etc) (consultada el 3.8.2018)

KERN, Hermann (1982) *Labyrinthe: Erscheinungsformen und Deutungen*, Prestel Verlag, Múnich.

RICCI, Graciela (1996) "Borges y la reiteración de lo infinito (Análisis intralingüístico de "La casa de Asterión")", en *Borges, Calvino, la literatura. (El coloquio de la Isla)*, vol. II, Université de Poitiers /Fundamentos, Madrid, pp. 169-207.

SEMPER, Gottfried (1851) *Die vier Elemente der Baukunst*, Friedrich Vieweg, Braunschweig. Versión en línea: <https://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/13302921> (consultada el 15.5.2018).

VIRAG, Rebecca (2001) "Summary: George Frederic Watts, the Minotaur", March. Versión en línea: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634> (consultada el 15.5.2018)

Imágenes

fig. 1. George Frederic Watts, *The Minotaur*, 1885 (Óleo, 118 x 94 cm), Tate Britain, Londres.

En línea: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634> (consultado el 15 de mayo de 2018)

fig. 2. Moneda de plata, Cnossos, 190-100 antes de Cristo. BMC n° 41; PC, VI. B., n° 20, British Museum, Londres (Kern, 1982: 66-67).

fig. 3. Moneda de plata, Cnossos, 500-431 antes de Cristo. PC., I. B., n° 40, British Museum, Londres (Kern, 1982: 64-65).

fig. 4. Logotipo de la Academia Suiza de Ciencias Humanas, Schweizer Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW: <http://www.sagw.ch/sagw.html> (15.05.2018)

fig. 5. Primer laberinto de varias vías, dibujado por Giovanni Fontana y publicado en su libro *Bellicorum instrumentorum liber*, Venecia, 1420-1430 (Kern: 1982: 225).

fig. 6. Laberinto en el pavimento de la nave central de la catedral de Chartres (1260), con un diámetro de 12.5m (Kern, 1982: 225).

El tiempo circular en “Tema del traidor y del héroe”*

SRDJAN DRAGOJEVIC

Universität Zürich

Cuando hablamos del concepto de la circularidad del tiempo con relación a Jorge Luis Borges, es imprescindible tomar en cuenta dos de sus ensayos que fueron publicados en el libro *Historia de la eternidad*: “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”. La circularidad no se identifica únicamente en correlación con el tiempo, sino que atraviesa, como un hilo conductor, la creación literaria borgeana en general. Valga como ejemplo el poema “La noche cíclica”. En este, se hace alusión a las doctrinas de Pitágoras y se enumeran elementos que se van a repetir infinitamente, como por ejemplo los astros, los hombres, la mano que escribe los versos, etcétera¹. En la narrativa borgeana se pueden encontrar numerosos cuentos que conllevan elementos de las teorías de los ciclos². En nuestro caso, nos enfocaremos en el cuento “Tema del traidor y del héroe” (Borges, 2013: 147). Antes de analizar el cuento desde el punto de vista del tiempo circular, discutiremos los dos ensayos del propio Borges, ya que revelan gran cantidad de ideas que entraron en algunos de los cuentos de alguna u otra manera. El objetivo del artículo presente es la conexión entre el cuento y dos ensayos de Borges, para demostrar cómo el escritor argentino configura las mismas ideas que discute en los ensayos en el discurso literario, en este caso, en el relato.

1. LA DOCTRINA DE LOS CICLOS

El ensayo “La doctrina de los ciclos” está dividido en tres partes. En la primera, Borges parte de una doctrina de los ciclos, la cual atribuye al filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Dice la doctrina lo siguiente:

El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y solo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito,

* Esta contribución, así como las de Rita Catrina Imboden y Gilda Meclazcke, nacieron como proyecto común en la Universidad de Zúrich y se centran en uno de los aspectos de la obra borgeana: la circularidad. Esta se estudia con relación a la reflexión borgeana sobre el tiempo, a las propiedades de la poesía y al proceso de lectura, respectivamente.

¹ Véase Borges (2015: 171). Aunque en dicho poema el tiempo desempeña un papel importante, este no es el elemento central de la circularidad, como sí lo es, en cambio, en los dos ensayos mencionados. No obstante, es posible establecer una relación entre ambos ensayos y el poema.

² Unos ejemplos serían: “Tema del traidor y del héroe”, “Las ruinas circulares”, “La muerte y la brújula”, “El acercamiento a Almotasím”.

el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble. (Borges, 2016: 85)

La intención del autor es refutar esta doctrina. Sin embargo, antes de hacerlo, Borges discute las inmensas dimensiones que evocan estas consideraciones. En realidad, ya inicia con ello la refutación de la doctrina aunque él mismo lo niegue. Analizando los tamaños y el número de los átomos, de acuerdo con el químico Rutherford, y explicando que, con solo diez átomos diferentes, se podrían observar los diferentes estados de un *eterno retorno*, Borges (2016: 86) concluye que las cifras son enormes. Sin embargo, admite que según Nietzsche la dimensión de las permutaciones posibles antes de repetirse el universo no es inmensa, sino solamente finita. Pero la refutación de Borges no para en este punto sino que continúa recurriendo a Georg Cantor y a la teoría de los conjuntos (Borges, 2016: 86). Según Cantor, el número de puntos en el universo, o incluso en solo un metro del universo, es infinito, ya que la cantidad de números naturales es infinita y así también la intercalación de varios puntos lo es, puesto que siempre se pueden conectar distintos puntos con otros (Borges, 2016: 87-89).

El segundo paso de su argumentación inicia de nuevo con una cita del filósofo alemán. Según Borges, Nietzsche escribió en el otoño 1883 lo siguiente:

Esta lenta araña arrastrándose a la luz de la luna, y esta misma luz de la luna, y tú y yo cuchicheando en el portón, cuchicheando de eternas cosas, ¿no hemos coincidido ya en el pasado? ¿Y no recurriremos otra vez en el largo camino, en ese largo tembloroso camino, no recurriremos eternamente? Así hablaba yo, y siempre con voz menos alta, porque me daban miedo mis pensamientos y mis tras-pensamientos. (Borges, 2016: 90)

Aparte de la cita, Borges remite a la filosofía de los estoicos, que también sostenían que el universo se repetía cíclicamente y que todas las cosas habían pasado ya numerosas veces. Asimismo, los pitagóricos y San Agustín habían reflexionado de su propia manera sobre el *eterno retorno*. Este último, basándose en la religión cristiana, afirmó que Jesucristo ofrecía la salida a la repetición eterna (Borges, 2016: 91-92). Borges cree que Nietzsche, como helenista, no podía haber ignorado las doctrinas de los ciclos de los filósofos griegos. Al llamarlos sus “precursores”, sitúa a Nietzsche directamente en la tradición griega.

En la tercera parte del ensayo, Borges se dedica al fenómeno del *déjà vu*. Este fenómeno describe la sensación de haber vivido ya una vez una situación que experimentamos en la actualidad. Los partidarios del *eterno retorno* no dudan del hecho de que realmente hemos vivido ya aquel momento. La refutación de esta hipótesis, según Borges, se encuentra en el hecho de que el ser humano es capaz

de recordar, pues si realmente hubiéramos vivido ya alguna vez aquel momento, nos acordaríamos de ello cada vez más perfectamente, de manera que intentaríamos evitar errores o actuar de otro modo en el futuro (Borges, 2016: 95).

Volviendo a Nietzsche, Borges sostiene que el filósofo no solo habló de la finitud de los átomos, sino que incluso los negaba. Para Nietzsche, los átomos solamente eran un modelo que permitía observar el mundo empíricamente. En la terminología del filósofo, los átomos eran más bien una “fuerza limitada, desenvolviéndose en el tiempo infinito, pero incapaz de un número ilimitado de variaciones” (Borges, 2016: 95). La paradoja, según Borges, se encuentra en la idea de Nietzsche de que la fuerza sea limitada y de que las variaciones no sean ilimitadas. Sin embargo, el filósofo se basa en la idea de que el *tiempo* sea ilimitado. Por lo tanto, resulta lógico que el universo se hubiera repetido varias veces en la “Eternidad Anterior” (Borges, 2016: 97). La idea de la eternidad surge según Borges de la incapacidad humana de atribuirle un principio al tiempo: nos es imposible imaginar un primer segundo absoluto, ya que siempre pensamos en un predecesor, etcétera. Sucede algo semejante con el espacio, dado que los seres humanos son incapaces de imaginarse un límite en el espacio: “si el tiempo es infinito para la intuición, también lo es el espacio” (Borges, 2016: 97).

En este punto, el ensayo borgeano se refiere a las leyes de la termodinámica, a las que también recurrió Nietzsche. Según la segunda ley de la termodinámica, algunos procesos energéticos son irreversibles. Así, tanto la luz como el calor no serían nada más que distintas formas de energía, pero mientras que la luz puede convertirse en calor, en el momento en que es absorbida por la superficie, el proceso opuesto no es posible. Según Borges, este hecho prueba que el *eterno retorno* no es realizable, dado que la condición para la circularidad — la reversibilidad del proceso — no se cumple. Considerando que la primera ley de la termodinámica proclama la constancia de la energía del universo y la segunda que la luz puede transfigurarse en calor, pero no viceversa, Borges concluye que “[l]a luz se va perdiendo en calor; el universo, minuto por minuto, se hace invisible. Se hace más liviano, también. Alguna vez, ya no será más que calor: calor equilibrado, inmóvil, igual. Entonces habrá muerto.” (Borges, 2016: 98)

Los críticos concuerdan en que “La doctrina de los ciclos” es uno de los numerosos ensayos que exploran la naturaleza de la infinitud, tema que ocupó a Borges durante gran parte de su vida y que se encuentra igualmente presente en algunos de sus cuentos más emblemáticos, como por ejemplo “Las ruinas circulares” y “El jardín de senderos que se bifurcan” (Brown, 2004: 508). Además, el ensayo nos revela el gran conocimiento de Borges de las teorías de la física, por un lado, y de la filosofía nietzscheana, por otro, y muestra que el escritor argentino se movía entre la filosofía y la física y que, obviamente, ambas disciplinas le preocupaban. Pero a pesar de la relevancia del ensayo, no hay que tomar todo al pie de la letra, puesto que el tono irónico es omnipresente (Brown, 2004: 508). Borges contrapone a las reflexiones filosóficas de Nietzsche las voces de físicos

y de matemáticos. Esta metodología no es arbitraria: dejando hablar a los científicos, su propia voz desaparece y, de esta manera, el ensayo parece ser un trabajo científico objetivo (Brown, 2004: 509-510). Los hechos basados en las investigaciones de los físicos y matemáticos constituyen así un contrapunto sumamente valioso frente a las teorías nietzscheanas. Para que su argumentación resulte consecuente hasta el final, Borges añade al ensayo una bibliografía de los estudios que consultó para la elaboración del texto (Borges, 2016: 99-100).

El ensayo “La doctrina de los ciclos” es también un texto “literario” en el que Borges manifiesta su capacidad como escritor. Como suele ocurrir a menudo, los textos en que reflexiona sobre cierta temática están regidos por una racionalidad poética aunque muestren una estructura perfectamente ordenada. Para el autor argentino, las barreras entre literatura y texto ensayístico no suelen ser claras, sino fluyentes.

2. EL TIEMPO CIRCULAR

En *Historia de la eternidad*, el ensayo “El tiempo circular” sigue directamente a “La doctrina de los ciclos”. Ello no sorprende, dado que los dos ensayos tratan un tema parecido. Si en el primero, Borges habla del *eterno retorno*, en “El tiempo circular”, el tema se retoma con el término *eterno regreso*, que puede ser considerado un sinónimo. El escritor le atribuye tres modos a este fenómeno, sobre los que reflexiona ilustrándolos con ejemplos de la historia humana. El primero está relacionado con un texto del filósofo Platón. Según este, los siete planetas volverán, algún día, a la posición inicial de sus partidas; en ese momento se cumplirá el año perfecto. Más adelante, Cicerón había comentado esta idea postulando que, aunque parezca difícil computar el instante exacto de dicho acontecimiento, el plazo no podía ser ilimitado. Después de la muerte de Platón, la astrología judicaria todavía conservó su importancia en Grecia; según esta disciplina, cada destino humano está determinado por la posición de las estrellas. Afirma Borges que algún astrólogo desconocido, quien en la historia fue identificado como Platón, declaró que “si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino” (Borges, 2016: 103-104). No podemos saber con seguridad si aquí se trata de una cita real —tal y como Borges intenta hacernos creer— o si son sus propias palabras. Sin embargo, la cita resulta importante para la comprensión del cuento “Tema del traidor y del héroe”, puesto que —aparte de tematizar también la historiografía— aparece ahí un epígrafe relacionado con el año platónico. Para sintetizar el primer modo del *eterno regreso* en un término, se puede decir que nos encontramos con una argumentación astrológica (Borges, 2016: 104).

En el segundo modo, Borges vuelve, como en el ensayo anterior, al filósofo alemán Friedrich Nietzsche y a la temática de “La doctrina de los ciclos”, pero

introduciendo otros sujetos más. Lo que Nietzsche denomina “fuerzas”, Gustave Le Bon “átomos” y Louis Auguste Blanqui “cuerpos simples”, es una misma y sola cosa para el escritor argentino. Destaca aquí el hecho de que los tres teóricos afirman que no se pueden combinar variaciones de forma ilimitada. Borges encuentra las mismas consideraciones con respecto a la repetición de la historia en *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779) del filósofo escocés David Hume:

No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas trasposiciones; en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha sido elaborado y aniquilado, y será elaborado y aniquilado: infinitamente. (Borges, 2016: 105)

El filósofo británico Bertrand Russell añade una reflexión interesante a esta hipótesis, sostenida también por otros escritores y pensadores: si los estados se repiten idénticamente un número infinito de veces, los estados anteriores no se pueden nombrar con números absolutos, ya que, al decir que un estado ha ocurrido X veces, le atribuiríamos una característica cronológica, y de tal manera tendríamos una contradicción a la hipótesis inicial (Borges, 2016: 105). Por lo tanto, la hipótesis de la historia cíclica debería formularse, como propone Russell, de otra manera: “[...] formemos el conjunto de todas las circunstancias contemporáneas de una circunstancia determinada; en ciertos casos todo el conjunto se precede a sí mismo” (Borges, 2016: 106).

Según Borges, el tercer modo del *eterno regreso* es el más imaginable para un ser humano. Este implica que, si bien existen los ciclos, no son idénticamente iguales, sino “similares”. Borges establece una relación con la afirmación de Marco Aurelio según la cual lo único realmente existente es el presente. Negando la realidad del pasado y del futuro, éste sostiene que la muerte es la pérdida del presente. También Schopenhauer había reflexionado sobre esta idea:

La forma de aparición de la voluntad es solo el presente, no el pasado ni el porvenir: estos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro; el presente es la forma de toda vida. (Borges, 2016: 107)

La problemática de la *novedad* es otro aspecto que interviene en este tercer modo del *eterno regreso*. Siguiendo a Marco Aurelio, Borges refiere que los destinos de los hombres son análogos y, por lo tanto, se trata siempre de un mismo destino. La consecuencia de semejante afirmación es que la historia universal es la historia de un solo hombre (Borges, 2016: 107). A pesar de que parece posible imaginarse la idea de Marco Aurelio, Borges refuta su teoría para la aplicación

a fenómenos específicos, ya que “un sabor difiere de otro sabor, diez minutos de dolor físico no equivalen a diez minutos de álgebra.” (Borges, 2016: 108). Pero la reflexión le parece resultar más lógica aplicándola a largos plazos, como por ejemplo a una vida con una duración de setenta años, cuyo número de percepciones, emociones, pensamientos, etcétera es limitado (Borges, 2016: 108).

Como hemos podido observar en los dos ensayos, Borges intenta refutar la teoría de los ciclos idénticos y de una temporalidad circular estricta, dando preferencia a la idea de círculos “similares”, que incluirá en el cuento “Tema del traidor y del héroe”. De tal manera, llegamos a la conclusión de que Borges no rechazaba del todo la idea de la circularidad temporal, sino que integraba esta noción que le preocupaba en su producción literaria.

3. “TEMA DEL TRAIOR Y DEL HÉROE”

La temática del tiempo circular se configura de manera programática en el cuento “Tema del traidor y del héroe”, publicado en el libro *Ficciones*. Para empezar, recordaremos la trama compleja del cuento, en la que se entrelazan varias historias, sucedidas en lugares y épocas distintas. El inicio del cuento ya nos indica explícitamente que nos encontramos en un ámbito de ficción: “[...] he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles” (Borges, 2013: 149). El narrador, por lo tanto, es uno en primera persona que introduce después a otro narrador, Ryan; según el texto, lo hace “para comodidad narrativa” (Borges, 2013: 149). Se nos cuenta la historia de un líder de la rebelión irlandesa del año 1824. Este se llama Fergus Kilpatrick y es el bisabuelo del narrador Ryan. Se denomina a Kilpatrick como un conspirador que, al igual que Moisés, va a morir “en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado” (Borges, 2013: 150). El primer narrador nos explica que Ryan está intentando escribir la biografía de su bisabuelo por el centenario de su muerte que se está acercando, pero que muchos aspectos acerca de ésta resultan enigmáticos, lo cual complica la redacción. Fergus Kilpatrick murió en un teatro y la policía no fue capaz de identificar al asesino. Además, ocurrieron hechos que entrelazan la muerte de Kilpatrick con la de un personaje histórico: en algunos aspectos, ésta se parece a la muerte de Julio César. Ryan finalmente consigue (eso es lo que él cree) resolver el enigma.

Kilpatrick había encomendado al mayor de sus compañeros que encontrase al traidor de la rebelión y lo matase. James Alexander Nolan lo hizo y descubrió que el mismo Kilpatrick era el traidor. Pero, para no perjudicar la rebelión irlandesa, construyó un espectáculo ficticio —una obra de teatro—, en el cual iba a participar Kilpatrick y cuyo desenlace iba a ser la muerte de éste, cometida por alguien desconocido. Alexander Nolan se inspiró para la construcción en obras de Shakespeare —*Julius Caesar* y *Macbeth*— y en los *Festspiele* de Suiza, “vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron”

(Borges, 2013: 151-152). Finalmente, Kilpatrick muere y entra como héroe de la “cosa irlandesa” a los libros de la historia. Ryan se descubre a sí mismo como parte de esta construcción, pues se da cuenta de que Nolan había dejado a propósito pistas para que alguien revelara algún día el enigma. No obstante, decide silenciar el descubrimiento y publica en su lugar “un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto” (Borges, 2013: 154).

3.1. El epígrafe

La intertextualidad implicada en el cuento aparece ya al inicio del texto, en el epígrafe que cita unos versos del poeta irlandés William Butler Yeats. Los versos forman parte del poema “Nineteen Hundred and Nineteen”, publicado en el año 1928 en el libro *The Tower*. El epígrafe parece sintetizar —como sucede en otros textos borgeanos— el tema del relato:

So the Platonic Year
Whirls out new right and wrong,

Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gong.

¿Cómo se relaciona este epígrafe con el cuento “Tema del traidor y del héroe”? Ya con el primer verso se introduce la noción del tiempo circular, puesto que se menciona el año platónico, según el cual los siete planetas vuelven a la posición inicial después de cierto período. A partir de ahí, se reinicia el movimiento de los planetas, es decir, todo el proceso se repite. Por lo tanto, en el poema de Yeats encontramos una clara alusión a la circularidad del tiempo o, mejor dicho, de la historia, porque el relato borgeano cuenta la vida y muerte de unos individuos *históricamente* importantes, al menos así aparece en el marco ficticio de “Tema del traidor y del héroe”. En el epígrafe se insinúa la repetición de los hechos históricos en el segundo verso, donde leemos que el año “remolina de nuevo al año antiguo”. Por otro lado, se describen los hombres como “bailadores que actúan según el retintín bárbaro de un gong”. De acuerdo con Fiddian (2010: 756), Borges establece con esta referencia intertextual al poema de Yeats una relación con el pasado bárbaro de Argentina. Según Fiddian, “The Platonic Year whirls out new right and wrong” puede ser interpretado en el sentido de una alternancia de los valores éticos con el paso del tiempo que, sin embargo, nunca llegarían a cambiar fundamentalmente (“Whirls in the old instead”). Que estas repeticiones en la historia humana suceden frecuentemente está insinuado por Borges, pues en las primeras líneas del cuento, el narrador declara que la trama ha sido inventada por él y que sólo “para comodidad narrativa” escoge a Irlanda como lugar de los sucesos, pero que éstos hubieran podido haber transcurrido en cualquier otro lugar del mundo. Es decir, la historia que se cuenta en el “Tema del traidor y del héroe” es solo un ejemplo de lo que ocurre una

y otra vez en sitios y épocas distintas del mundo, esto es, que se repite cíclicamente. Sin embargo, como hemos mencionado más arriba, no se trata de ciclos idénticos: “si bien existen los ciclos, no son idénticamente iguales, sino más bien similares” (Borges, 2016: 108).

3.2. El tiempo circular en “Tema del traidor y del héroe”

Veamos ahora cómo se configura esta idea de la circularidad del tiempo en el relato. Se puede comprobar la existencia de dos modos en el cuento: uno, explícito, en que los personajes o el narrador verbalizan el tema, y otro, implícito, en la estructura textual que establece un paralelismo entre diferentes biografías históricas.

En el segundo párrafo del cuento, el narrador nos explica que la historia ocurre “en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún Estado sudamericano o balcánico...” (Borges, 2013: 149), pero luego decide que la historia transcurre en Irlanda. Además, el narrador nos indica que los hechos ocurrieron probablemente en 1824; sin embargo, confiesa que estos datos solamente los introduce “para comodidad narrativa”. No obstante, la idea del tiempo circular está presente, puesto que la acción descrita podría ser una mera repetición de algo sucedido en otros tiempos o lugares. En el párrafo siguiente, el protagonista Kilpatrick es comparado con un personaje bíblico: “a semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida” (Borges, 2013: 150). La muerte del protagonista cumple, según el cuento, un centenario cuando su bisnieto Ryan decide escribir un libro sobre el héroe. Cabe destacar el comentario del primer narrador respecto a las circunstancias de la muerte enigmática: “son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades” (Borges, 2013: 150). Aquí se confirma la idea de la circularidad, es decir, de la repetición del tiempo. Se dice, por ejemplo, que el muerto llevó consigo una carta en la que se le advertía el riesgo de morir, al igual que ocurrió con Julio César poco antes de ser asesinado (Borges, 2013: 150). Se enumeran otros rasgos parecidos entre las dos muertes, tan alejadas temporalmente. El narrador insiste en estos paralelismos, que parecen establecer un nexo entre las dos biografías:

Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. [...] piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César. (Borges, 2013: 151)

Borges retoma aquí los mismos pensamientos acerca de la concepción del tiempo desarrollados ya en sus dos ensayos. La crítica borgeana coincide en que este cuento es muy representativo para el tratamiento literario de la noción del tiempo circular (Pantoja Meléndez, 2012: 304). Pero hay más: la repetición —un

aspecto básico del tiempo cíclico — se da con respecto a este cuento también en la dimensión extraliteraria, esto es, entre el cuento publicado en 1944 en *Ficciones*, por un lado, y una nota manuscrita de Borges, hallada en 2013, por otro. De cierta manera, este hallazgo continúa el juego circular. Pero veamos primero el párrafo final de “Tema del traidor y del héroe”, donde leemos lo siguiente:

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto. (Borges, 2013: 153-154)

La reproducción exacta de este párrafo se halló hace pocos años en forma de un manuscrito inédito de Borges en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, entre las páginas del número 112 de la revista *Sur*, en la cual Borges solía publicar³. No podemos saber con certeza si en el caso de este hallazgo se trata de una casualidad o si Borges lo hizo a propósito, pero el paralelismo entre lo dicho en el párrafo final y el hecho del descubrimiento mismo es impresionante. Observemos las líneas “Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan.” Si sustituimos el nombre de “Ryan” por “el lector”, y “Nolan” por “Borges”, llegamos a la descripción exacta de lo que sucedió en la Biblioteca Nacional, donde “una persona” encontró el manuscrito inédito de Borges y, con ello, otro ciclo — no idéntico, pero muy similar — se abre.

4. CONCLUSIÓN

En este artículo nos hemos centrado en la noción del tiempo circular en “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges. El propio Borges nos guía por estas ideas filosóficas tan abstractas con la publicación de ensayos acerca del tema del tiempo. Por tal razón, en primer lugar, hemos discutido los textos “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”. En los dos ensayos, Borges reflexiona sobre conceptos filosóficos y científicos. Ya Nietzsche habló de la circularidad con los términos *eterno retorno*. Según el filósofo alemán, las cosas deben repetirse en un tiempo eterno, ya que el número de los átomos es limitado, por lo cual también las combinaciones y permutaciones de esos tienen que ser limitadas. Borges discute esta idea, pero la refuta finalmente, aplicando las leyes termodinámicas de la física. En el discurso ensayístico, Borges se muestra consciente de que las reglas físicas de la naturaleza impiden el *eterno retorno*. Sin embargo, el discurso

³ Véase “Aparece un final inédito para el cuento de Jorge Luis Borges «Tema del traidor y del héroe»”, *El País*, 5 de septiembre de 2013.

literario permite infringir las leyes físicas y crear ámbitos distintos a los *realísticamente* posibles (y la literatura fantástica aún más). La literatura, a diferencia de las ciencias naturales, no reivindica la verdad absoluta y no está sometida a las comprobaciones empíricas (Bunge, 1987: 51). Por esta razón, Borges en sus relatos integra las ideas filosóficas acerca del tiempo que postulan los filósofos idealistas Nietzsche, Hume y Berkeley. Aunque es consciente de la imposibilidad del tiempo circular, crea ámbitos ficcionales en los que existen los ciclos temporales, puesto que estas ideas le intrigarón y preocuparon durante toda su vida⁴.

En el caso del relato “Tema del traidor y del héroe”, hemos podido observar distintas manifestaciones de la noción del tiempo circular. Un ejemplo es el epígrafe, en el que se remite al año platónico, según el cual la historia se repite después de que los planetas vuelvan a su punto de partida. También a nivel diegético es observable la idea de los ciclos. El narrador indica que los acontecimientos descritos en el relato pudieron haber sucedido en otras regiones de la tierra y en todas las épocas. Además, el protagonista del relato, Fergus Kilpatrick, es sometido a la idea del tiempo circular. Recordemos para ello las siguientes frases del narrador: “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten” (Borges, 2013: 151). Abundan en este relato, pues, las referencias explícitas al tiempo circular. Por ello, y por la estructura circular misma del relato, consideramos “Tema del traidor y del héroe” como un cuento programático en el sentido de que introduce al lector a las principales ideas borgeanas sobre el tiempo circular.

La idea de un carácter circular del tiempo no es la única acerca de la temporalidad en la obra de Borges. Así, el escritor publicó otros ensayos con respecto al tiempo; uno de los más importantes es “Nueva refutación del tiempo”, incluido en *Otras inquisiciones* (1952), en el que refuta el tiempo sucesivo. Además, reflexiona sobre otras formas del tiempo, como la de los tiempos paralelos, por ejemplo en “El jardín de senderos que se bifurcan”. Para cerrar el círculo de este artículo, se puede afirmar que la forma circular del tiempo está relacionada con la refutación del tiempo sucesivo, ya que la idea de un tiempo cíclico impide la posibilidad de una temporalidad eternamente progresiva y sucesiva. De todas formas, la preocupación que el escritor argentino tenía por esta temática no tiene límites. Por lo tanto, no es sorprendente que sea omnipresente en toda su creación literaria, pues en la mayoría de sus textos el tiempo desempeña un papel esencial.

⁴ Recordemos el hecho de que la noción del tiempo circular aparece tanto en relatos publicados en *Ficciones* en los años 40 como en *El libro de arena* en los años 70.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (2013) *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo.
- (2015) *Poesía completa*, Barcelona, Debolsillo.
- (2016) *Historia de la eternidad*, Barcelona, Debolsillo.
- BROWN, Andrew J. (2004) "Borges's scientific discipline", *Hispanic Review*, 72, 4, pp. 505-522.
- BUNGE, Mario (1987) "Borges y Einstein, o la fantasía en arte y en ciencia", *Revista de Occidente* 73, pp. 45-62.
- EL PAÍS [redacción] (2013) "Aparece un final inédito para el cuento de Jorge Luis Borges «Tema del traidor y del héroe»", *El País*, 5 de septiembre de 2013
https://elpais.com/cultura/2013/09/05/actualidad/1378387806_156839.html (03/09/2017)
- FIDDIAN, Robin (2010) "Borges on location: Duplicitous narration and historical truths in 'Tema del traidor y del héroe'", *The Modern Language Review*, 105, 3, pp. 743-760.
- PANTOJA MELÉNDEZ, Josefina (2012) "El tiempo en un cuento de Borges: «El jardín de senderos que se bifurcan»", *Thémata. Revista de Filosofía*, 45, pp. 303-318.

“La noche cíclica”: una lectura intratextual*

GILDA AÍDA MECLAZCKE
Universität Zürich

Este artículo parte de la premisa de que los ensayos borgeanos anticipan en muchos casos —aunque a veces esto no sea evidente— los temas y contenidos de su obra poética y ficcional, con la cual interactúan. Tal es el caso de “Historia de la eternidad”, “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”, tres ensayos publicados por primera vez en el año 1936 en el libro *Historia de la eternidad* (Borges, 1993). Se puede decir que un hilo de pensamiento consciente une estos ensayos con el poema “La noche cíclica” —publicado por primera vez en el diario *La Nación* el 6 de octubre de 1940 (Borges, 1996: 241-42)— y el cuento “La casa de Asterión”, de 1947¹. En tanto que los ensayos son un intento de racionalizar un sentimiento sobre el tiempo y su circularidad, el poema presenta una *similitud* particular con el cuento, pero basa su construcción en las oposiciones y conclusiones planteadas en los ensayos. Accederemos a estas *intratextualidades* a través del análisis del poema “La noche cíclica”, el cual parece hablarnos de la circularidad del tiempo... o no. Es un poema que nos ofrece una suma de *perplejidades*, si se me permite usar una palabra afín al autor². Personalmente me

* Esta contribución, así como las de Rita Catrina Imboden y Srdjan Dragojevic, nacieron como proyecto común en la Universidad de Zúrich y se centran en uno de los aspectos de la obra borgeana: la circularidad. Esta se estudia con relación a la reflexión borgeana sobre el tiempo, a las propiedades de la poesía y al proceso de lectura, respectivamente.

¹ “La casa de Asterión” fue publicado por primera vez en *Los Anales de Buenos Aires*, año 2, n° 15-16, mayo-junio, 1947, pp. 47-49.

² En la conferencia titulada “El enigma de la poesía”, pronunciada en la Universidad de Harvard en 1967, Borges dijo: “[En el título de esta conferencia] el énfasis cae sobre la palabra enigma. Así que ustedes podrían pensar que el enigma es lo más importante [...] La verdad que no tengo ninguna revelación que ofrecer [...] sólo puedo ofrecerles mis *perplejidades* [...]. Siempre que he ojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado las estrellas. Quiero decir que sus autores escribían como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer [...] Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras —o, mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos— surgen a la vida y asistimos a una resurrección del mundo [...] *el arte sucede cada vez que leemos un poema* [...]. Porque todo el mundo sabe donde encontrar la poesía. Y cuando aparece, uno siente el roce de la poesía, ese especial estremecimiento”. (Borges, 2001: 15-17). Los subrayados en la cita son míos.

motivaron dos: una estructural, proveniente del plano de la expresión, otra temática proveniente del plano del contenido. He aquí el poema³:

- Segmento A: **Lo supieron** los arduos alumnos de Pitágoras:
los astros y los hombres vuelven cíclicamente; I
los átomos fatales repetirán la urgente
Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras.
- 5 En edades futuras oprimirá el centauro
con el casco solípedo el pecho del lapita; II
cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita
noche de su palacio fétido el minotauro.
- 10 Volverá toda noche de insomnio: minuciosa
la mano que esto escribe renacerá del mismo III
vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo.
(David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa).
- Segmento B: **No sé** si volveremos en un ciclo segundo
como vuelven las cifras de una fracción periódica; IV
- 15 **pero sé** que una oscura rotación pitagórica
noche a noche me deja en un lugar del mundo
- que es de los arrabales. Una esquina remota
que puede ser del Norte, del Sur o del Oeste, V
pero que tiene siempre una tapia celeste,
- 20 una higuera sombría y una vereda rota.
- Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
trae el amor o el oro, a mí apenas me deja VI
esta rosa apagada, esta vana madeja
de calles que repiten los pretéritos nombres
- 25 de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez...
Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, VII
las repúblicas, los caballos y las mañanas,
las felices victorias, las muertes militares.
- 30 Las plazas agravadas por la noche sin dueño
son los patios profundos de un árido palacio VIII
y las calles unánimes que engendran el espacio
son corredores de vago miedo y de sueño.
- Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras;
vuelve a mi carne humana la eternidad constante IX
- 35 y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante:
“Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...”

³ El poema está dedicado a Sylvia Bullrich. Forma parte del libro *El otro, el mismo* (Borges, 1996: 241-242).

Un breve análisis formal del poema permite observar que está conformado por nueve cuartetos alejandrinos con rima consonante. En su totalidad, el poema cuenta con 36 versos. La crítica Graciela Ricci, en su interesante análisis del cuento "La casa de Asterión" observa, citando a Hermann Kern, que el número nueve "es el signo de la circunferencia puesto que su valor en grados es igual a nueve, esto es, 3+6+0" (Ricci, 2002: 103). Una circunferencia equivale a un ciclo, no se puede decir donde comienza ni donde termina, en tanto que el verso 36 del poema es una repetición, en forma de cita, del verso inicial. Esto configura un discurso incesante, circular, ya que el poema se cita a sí mismo en clara alusión metaliteraria

Desde su título "La noche cíclica", el poema apela a lo sensorial y nos enfrenta a la fatalidad posible de retorno de la oscuridad histórica. La cadencia antigua de los versos alejandrinos, que requieren pausas y aspiraciones profundas para ser leídos, son todas estrategias de demora, de indicio del paso del tiempo. Con minuciosa paciencia vamos siendo llevados hábilmente a través de enumeraciones hacia una *mise en abyme*, pautada por una serie de oposiciones que a su vez actúan como metáforas.

Para dilucidar mi segunda perplejidad necesitaremos el concurso de algunas premisas previas. En primer lugar podemos seguir a Alfonso de Toro, quien opina que Borges practica una literatura "rizomática [y] autorreferencial [...] como reescritura de lecturas/relecturas, que podemos denominar 'transversal', de la 'postergación infinita' o de la 'paradoja infinita'" (De Toro, 2007: 26). De aquí podemos deducir que el poeta construye el espacio del poema con su escritura, utilizando la reiteración y la *intratextualidad*, esto es, haciendo referencia, en muchos casos, a los mundos ficticios creados por él mismo. Hablo de construcción porque el poeta a través de su habilidad retórica nos presenta una obra perfectamente objetivada, un espacio donde la isotopía temporal se entrelaza con la espacial. A modo de ejemplo, podemos deducir que la carga semántica de periodicidad recae en los elementos temporales de repetición tales como los verbos *volver* (vv. 3, 13, 14, 33, 34), *renacer* (v. 10) y *repetir* (vv. 3, 24), en sustantivos como *ciclo* (v. 13) o *rotación* (v.15), en adjetivos como *incesante* (v. 35) o en adverbios como *cíclicamente* (v. 2). Afectadas por éstas se hallan las indicaciones espacio-temporales de carácter histórico y mitológico, como por ejemplo los *alumnos de Pitágoras*, la *Afrodita de oro*, el *lapita*, los *centauros*⁴. Tanto los elementos histórico-míticos como los espacio-temporales se asocian con la isotopía de la oscuridad,

⁴ Buenos Aires constituye una isotopía espacial particular que conforma en el presente un espacio ineludible; sin embargo, lo que cambia desde nuestra perspectiva es el aspecto temporal: aunque ocupa el mismo espacio que en los tiempos de la escritura del poema, nosotros no lo podemos leer en el momento de su creación, lo recreamos. Podríamos especular, siguiendo esta misma línea de razonamiento, que la Roma mencionada, al ser polvo, es la Roma Imperial y no la moderna, y que Edimburgo figura en el poema simplemente por ser el hogar de Hume, filósofo que creía que nuestra noción de causalidad tiene una raigambre *instintiva* y no *racional* y que, por lo tanto, abrazaba a su manera la teoría del cíclico retorno.

representada por los vocablos *noche*, *oprimir*, *oscuridad*, *vientre*, *abismo*, *árido*, etc. Baste decir que para cada hecho histórico, para cada mito enunciado cuya repetición es predicha, se encuentra un adjetivo o un verbo que remite a la oscuridad, al miedo o a lo sombrío.

En cuanto a la *isotopía* que habla del laberinto nos prefigura nuestra siguiente premisa. Sabemos que la figura del laberinto es uno de los temas recurrentes borgeanos. Como arquetipo éste se asocia en toda la tradición occidental a la figura de la red, la trenza, la tela de araña, al tejido que es el principio de la actividad de escribir, de urdir y entramar con las palabras. Borges dota al laberinto de una riqueza semántica que supera al antiguo mito clásico. Para el autor el laberinto es una representación del infinito y, por lo tanto, es un símbolo polivalente que comparte su morfología espacial con una cualidad temporal de infinitud. Otro de los mitos personales borgeanos son los espejos que tienen una connotación reflejante de la inconsistencia del mundo, equiparado a los millares de imágenes que han reflejado en su superficie. Para Borges los espejos tienen un poder generativo ya que duplican la realidad, reproduciendo el horror al otro desconocido (en Huici, 1998).

Una manifestación simbólica igualmente importante es la de los arquetipos que, como símbolos universales, conllevan el carácter *junguiano* de colectivo porque llegan de la tradición ancestral humana y parecen haber sido creados por un autor colectivo. Entre ellos y a efectos del ejercicio que aquí propongo, se encuentra el arquetipo del eterno retorno o *tiempo circular*, que sirve al autor como “instrumento de refutación del tiempo y como demostración del carácter circular del lenguaje” porque las palabras, dice Borges, acaban siempre remitiendo a otras palabras⁵. Por otra parte sabemos que el texto lírico en general demuestra una gran capacidad de compactación producida por “la proliferación de contextos simultáneos” que permiten una multiplicación proporcional de las hipótesis de lectura (Reisz de Rivarola, 1989: 60). Esta cualidad del texto lírico manifiesta su función catalizadora a través de la cual concentra “el mayor volumen de información en la menor superficie textual” (Reisz de Rivarola, 1989: 60).

En el nivel de la enunciación, o sea, desde el punto de vista discursivo, destacan en el poema dos partes perfectamente diferenciadas, que podríamos llamar segmentos A y B. El segmento A abarca las estrofas I a III, mientras que el segmento B comprende las seis estrofas siguientes. El verbo *saber*, que se repite en tres versos, es aquí una palabra clave puesto que funciona como demarcador discursivo que nos permite esta segmentación. El verbo aparece al comienzo del

⁵ Según Ricci (2002: 37-43), “esto se condice con las nuevas interpretaciones que se hacen de la metáfora, la cual es considerada un tipo de construcción de elaboración continúa que la humanidad utiliza como factor elemental de cambio cultural, porque el pensamiento es anterior a la acción, y la metáfora actúa como generadora de sentido y puede ser vehículo de transformaciones en épocas de crisis”.

segmento A, en el verso inicial del poema, en tiempo pasado (*supieron*) para acercarnos a la idea pitagórica del retorno cíclico del tiempo. Al pasar al segmento B, que inicia con la cuarta estrofa, viajamos con el mismo verbo *saber* del pasado al presente, y de la afirmación de un saber, a la negación del mismo: *No sé*. Además, el verbo cambia de la tercera persona plural (*los alumnos de Pitágoras*) a la primera persona del singular (*yo*). Es aquí, al inicio del segmento B, que el yo-poético se encarga de desechar las propuestas de las estrofas precedentes, que constituyen el segmento A. Podemos por lo tanto hablar de una oposición semántica entre los segmentos A y B. Esta oposición la encontramos también en los tres ensayos mencionados arriba, con los cuales el poema genera un diálogo intratextual. "Historia de la eternidad", "La doctrina de los ciclos" y "El tiempo circular" fueron publicados por primera vez en el año 1936, en el libro *Historia de la eternidad* (Borges, 1993); son, pues, anteriores al poema⁶.

En "La doctrina de los ciclos" Borges destruye la teoría nietzscheana del eterno retorno y, por lo tanto, la teoría platónica del retorno cíclico, aplicándole las reglas de la termodinámica. En cambio, en el poema "La noche cíclica", las noches del yo-poético son cíclicas, sucesivas, obsesivas por repetidas y responden de alguna manera al eterno retorno. Esto se observa claramente en los calificativos que se utilizan en el poema para la palabra *noche*: *cíclica, infinita, de insomnio, minuciosa, sin dueño, cóncava*. Hacia el final del ensayo titulado "Historia de la Eternidad", luego de enumerar diversas teorías tanto filosóficas como religiosas que refieren a este tópico, se encuentra un texto que ofrece una suerte de definición descriptiva de la eternidad por el autor. En este pequeño poema en prosa, Borges reseña una vivencia tenida en 1928, una noche en que vagando por Buenos Aires había llegado a un espacio de barrio lejano y humilde, donde brillaba una tapia rosada. Es un momento de epifanía que produce en el autor una enorme emoción. Su recuerdo lo lleva a concluir que

[e]l tiempo, si podemos *intuir* esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo [...] Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que *el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual*, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. (Borges, 1993: 394-95; las cursivas de este y otros pasajes son míos)

Ese momento de epifanía es vivido en un ambiente nocturno, caminando por calles conocidas —aunque remotas— y encuentra su equivalente en el ensayo

⁶ Resultaría interesante integrar en este contexto algunos aspectos del cuento "La casa de Asterión", publicado en 1947, ya que trata la historia del laberinto desde la perspectiva del vencido, esto es, del yo-narrador Minotauro.

“El tiempo circular”, donde el autor, luego de desechar las teorías del tiempo cíclico o *eterno retorno*, concluye:

Arribo al tercer modo de interpretar las eternas repeticiones: el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable. Quiero decir la concepción de *ciclos similares, no idénticos* [...]. (Borges, 1993: 365-67)

Aquí la oposición entre intelecto y sentimiento encaja en una solución pragmática: si hay ciclos, estos nunca son idénticos pero sí similares; la vida, entonces, es inmortal *a través de* nosotros y no *en* nosotros, de ahí la aparente “pobreza” de este concepto de inmortalidad. Ricci (2002: 27-34) opina, acercándose a Lotman, que “lo especular, comprende *similitud* y diferencia [...] *similitud* que refleja ficciones anteriores y/o interiores y que adquiere una nueva dimensión literaria a través de un modo diferente de contar lo mismo”. Se constata en el poema “La noche cíclica” una *similitud* casi ideal con respecto a los ensayos brevemente comentados, si no fuera por una pequeña trampa que los diferencia del poema. En el segmento B, en la estrofa VI, observamos una oposición interna extrema, relacionada con la metáfora del laberinto:

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que *a los hombres*
trae el amor o el oro, *a mí* apenas me deja
esta rosa apagada, esta vana *madeja*
de calles que repiten los pretéritos nombres

La oposición entre “El tiempo que *a los hombres* trae el amor...” (v. 21) y “*a mí* apenas me deja esta rosa apagada” (vv. 22-23) apunta a que el yo-poético — la voz que habla — *no* es un ser humano, sino un ser encerrado en una *madeja de calles*, esto es, en un laberinto. Tal hipótesis se ve confirmada por la estrofa octava, que describe al *árido palacio* formado por calles y plazas, donde el miedo y el sueño señorean. Esta repetición nocturna, este yo-poético convertido en *Asterión*, es un Minotauro cíclico, habitante extraviado de calles laberínticas a través de la metáfora. Dada esta similitud de contenido no sería errado asumir que “La noche cíclica” es el antecedente poético directo del cuento “La casa de Asterión”. Como dijimos anteriormente, entre los mitos personales de Borges se halla el tema del *doble* o el *otro* que se relaciona con el espejo o la temática de la identidad (Huici, 1998: 67). Aquí vemos a los dos Asteriones, uno en su palaciego laberinto cretense, otro en su laberinto porteño. Separados por el tiempo, cumplen la *similitud* cíclica anunciada, tal y como queda expuesto en el ensayo “El tiempo circular”.

Al comienzo de esta exposición hablaba de *mise en abyme*: esta se confirma por la acción del tiempo circular que incluye al tiempo sucesivo, al laberinto y, por lo tanto, al infinito. Y, cada vez, ese laberinto le sopla al yo-poético el primer verso de un poema “Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras”, repetición en forma de cita, verso metaliterario, que provoca la circularidad deseada, que

eterniza la paradoja, que nos lleva a leer el poema tantas veces, por su belleza, que no se acaba.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis (1993) *Obras completas 1923-1949*, Emecé Editores, São Paulo.
- (1996) "La esfera de Pascal", en *Otras inquisiciones. Obras completas 1952-1972*, tomo II, Emecé Editores, Barcelona, pp. 14-16.
- (1996) *Obras Completas*, Tomo II, 1952-1972, Emecé Editores, Barcelona.
- (2001) *Arte poética. Seis Conferencias*, Editorial Crítica, Barcelona.
- DE TORO, Alfonso (2007) "Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: descen-tración-simulación del canon y Estrategias postmodernas", en Alfonso de Toro, ed., *Literatura del deseo: El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Goerg Olms Verlag, Hildesheim/Zürich/New York.
- HELFT, Nicolás (1998) *Jorge Luis Borges. Bibliografía Completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- HUICI, Adrián (1998) *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El Laberinto*, Ediciones Alfar, Sevilla.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989) *Teoría y análisis del texto literario*, Librería Hachette, Buenos Aires.
- RICCI, Graciela (2002) *Las redes invisibles del lenguaje. La lengua en y a través de Borges*, Ediciones Alfar, Sevilla.

La memoria de Borges

Caminos y contratiempos hacia una memoria literaria desmemoriada

ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE
Universität Bern

Profesores de olvido anhelaba Butler para que no se convirtiera el planeta en un interminable museo, sin otra perspectiva que un porvenir derivado a conservar el pasado [...]. Lo innegable es que todas las disciplinas están contaminadas de historia. Básteme citar dos: la literatura y la metafísica. Quienes estudian metafísica se ven forzados a encarar la repulsiva tesis platónica de las formas universales, cuando ignoran aún el límpido sistema de Berkeley, que (lógica, no cronológicamente) la precede; quienes ensayan con alguna esperanza las letras tienen que digerir fragmentos salvajes (pero no pintorescos) del remoto *Cantar de Mio Cid* o boberías de Valera y Miguel Cané... Quizá una enciclopedia sin nombres propios, dedicada a exponer y a discutir, sea el instrumento que requerimos.

(Jorge Luis Borges, "H. G. Wells, Travel of a Republican Radical in Search of Hot Water")

1. LA MEMORIA DE ~~SHAKESPEARE~~ BORGES

Conscientemente he escogido para este ensayo un título ambiguo, casi borgeano. Por un lado, "La memoria de Borges" se refiere a lo que "queda" y recordamos de Borges hoy en día. Un archivo de textos, imágenes y comentarios que fuimos activando en las jornadas ginebrinas. Por otro lado, el título alude a lo que Borges, el gran memorioso defensor del olvido, recordaba o pretendía recordar. Partamos de esta ambigüedad que nos convierte al mismo tiempo en guardianes del archivo borgeano y en activadores de su memoria, en "trabajadores" de la memoria de Borges. Como guardianes o arcontes, somos portadores de un poder topo-nomológico sobre el archivo borgeano y estamos encargados de la consignación y reunión de sus signos¹. Como activadores de su memoria, asumimos

¹ Cuando hablo de archivo, me refiero no tanto a un lugar de acumulación de documentos, sino más bien a un dispositivo de gestión de discursos y sentidos. Parto de las nociones de archivo propuestas por Michel Foucault (2002) y Jacques Derrida (1997). Para Foucault (2002: 218) el

la tarea de convocar a Borges, de hacerlo presente y darle vida, sugerentemente, en una ciudad a la que Borges regresó para morir.

A dicha ambigüedad, tan en línea con los textos borgeanos, podríamos sumarle la idea de un guiño, de una alusión lúdica y a la vez grave a “La memoria de Shakespeare”, uno de los cuentos más certeros y sutiles acerca de la relación entre literatura, memoria y la amplia gama de procesos de valoración/canonización que la maquinaria literaria lleva adelante.

El relato, aparecido por primera vez el 15 de mayo de 1980 en el diario *Clarín*, constituye el último cuento de Borges o el que —siguiendo a Ricardo Piglia (1996: 9)— “imaginamos (sorprendidos por la perfección de ese fin) como último cuento de Borges”. Pese a esto, y comparado con otros cuentos, este permanece un poco en la sombra, *olvidado*.

El título del cuento da nombre además a un libro, incluido en el volumen II de las *Obras completas*, publicado póstumamente por Emecé en 1989. De los diez libros incluidos en dicho volumen², el único que no había sido publicado hasta ese momento era, precisamente, *La memoria de Shakespeare*. Si el volumen II de Emecé ya de por sí estaba “haciendo memoria”, el cuento —único texto inédito, además, de todas las obras completas de 1989— parecería proyectar futuros lectores, archivos textuales y activadores de memoria, que figuraban toda una compleja escena de una memoria por venir.

Zunilda Gertel (1999: 85-100) ha querido ver en el personaje principal el alter-ego de Borges, el lector que íntimamente busca ser otro, que busca ser Shakespeare. Según dicha interpretación, el lector vivo lee y venera al autor ausente y muerto.

Borges, autor devoto de Shakespeare, veladamente se complace en entretejer algún rasgo autobiográfico en el carácter del narrador Soergel, quien siendo también parcialmente ciego, recrea, como en *shifting mirrors*, uno de los múltiples rostros de Borges. (Gertel, 1999: 95)

archivo está constituido por “sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización)”. Derrida agrega a la idea *foucaultiana* la noción de consignación y sus guardianes: los arcontes. El archivo, entrecruce topo-nomológico, es custodiado por arcontes encargados de unificar, identificar y clasificar, pero también de consignar. Y dicha consignación “tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal”, evitando la dispersión de los signos y los sentidos (Derrida, 1997: 11).

² El volumen, que en la edición de las obras completas de 1996, pasará a ser el volumen III, incluye, además de *La memoria de Shakespeare*, *El libro de arena* (1975), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *Siete noches* (1980), *La cifra* (1981), *Nueve ensayos dantescos* (1982), *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985).

Otra lectura, sin embargo, se nos presenta al partir de ese tiempo dislocado que nos impone la publicación póstuma del cuento. Nosotros, críticos y custodios de un archivo literario compartido, leemos —y veneramos— a un autor ausente y muerto. Para nuestra memoria borgeana, Borges nos deja entre sus papeles un cuento de simple y perfecta arquitectura que mira y hace mirar los mecanismos de la memoria literaria.

Los confusos caminos del texto mismo³ parecerían invitarnos a trazar paralelismos entre “La memoria de Shakespeare” y la “La memoria de Borges”, incluso a intercambiar al Borges lector de Shakespeare con nosotros, lectores de Borges. No solo la creación de este, su último libro, que lleva el nombre del cuento y cierra sus obras completas, sugiere borronear el título del cuento, tachar a Shakespeare (sin hacerlo desaparecer) y poner a Borges. Igualmente la memoria póstuma como creación y re-creación que el libro sugiere, los sutiles equívocos en fechas y editoriales de publicación de los cuentos que lo componen, e incluso las ricas ambigüedades en torno al origen del cuento, parecerían una insinuación a la tachadura ~~Shakespeare~~ Borges.

2. REENCARNACIONES DE LA MEMORIA

“Hay devotos de Goethe, de las Eddas y del tardío cantar de los Nibelungos. Shakespeare ha sido mi destino” (Borges, 1996c: 391).

Hermann Soergel, un experto en la obra del dramaturgo inglés, abre con estas palabras el cuento “La memoria de Shakespeare”. Muy en la línea de “Pierre Menard, autor del Quijote”, el apasionado biógrafo y hermeneuta, narrador-protagonista, da cuenta de sus publicaciones, del efecto de sus lecturas y de la novedad de sus acercamientos. Su vida académica es la historia de una devoción; su resultado, una crítica literaria basada en la figura del autor. Y con este pensar la literatura desde la autoría, Soergel, de alguna manera, da cuerpo a las corrientes críticas centradas en el autor. En cierta manera entonces, Soergel nos prefigura. También nosotros, los ponentes convocados a las jornadas borgeanas de Ginebra, estábamos —incluso sin quererlo— encarnando a ese crítico literario que, encantado por un autor al que considera fuera de lo común y de valores fehacientes, se enfrasca en lecturas innovadoras, con miras a la canonización o confirmación de su autor elegido.

³ María Esther Vázquez (1996: 306-308) afirma que el cuento fue publicado el 15 de mayo de 1980, también la edición de 2004 así lo atestigua. En una de las entrevistas de Antonio Carrizo (1982: 58), agrupadas en el volumen *Borges, el memorioso*, el autor argentino comenta que acaba de terminar el cuento “La memoria de Shakespeare”, que había comenzado dos años antes, cuando, en Michigan, soñó la frase “te vendo la memoria de Shakespeare”. Otros autores dan fechas y lugares diferentes: María Kodama (1989: s.p.), en la nota al volumen II de las *Obras completas* (1989), afirma que no se había incluido en el libro, cuando al parecer ya había salido en una *plquette*, con una tirada de 36 ejemplares, editada por Ediciones Dos Amigos en Buenos Aires y con ilustraciones de Mirta Ripoll.

En el cuento, durante una velada nocturna en el marco de “cierto congreso shakespeareano” y tras haber reflexionado sobre la figura del don en la literatura, Soergel recibe de la boca de Daniel Thorpe, otro crítico literario, la ansiada memoria de Shakespeare.

“Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616”, declara Daniel Thorpe en una oscura taberna. Soergel, ante el ofrecimiento, piensa esperanzado:

Shakespeare sería mío, como nadie lo fue de nadie, ni en el amor, ni en la amistad, ni siquiera en el odio. De algún modo yo sería Shakespeare. No escribiría las tragedias ni los intrincados sonetos, pero *recordaría* el instante en que me fueron reveladas las brujas, que también son las parcas, y aquel otro en que me fueron dadas las vastas líneas. (Borges, 1996c: 393; las cursivas son mías)

Lo que al principio pareciera ser la realización de un sueño de todo estudioso de la literatura —que nos sean revelados los secretos mecanismos de la creación— va convirtiéndose, cada vez con mayor radicalidad, en una “memoria excesiva”, paralizante:

A medida que transcurren los años, todo hombre está obligado a sobrellevar la creciente carga de su memoria. Dos me agobiaban, confundiendo a veces: la mía y la del otro, incomunicable. (Borges, 1996c: 396)

Pronto se le revelará a Soergel el horror de perder la propia memoria, la propia identidad, incluso aquella que le permitiría seguir siendo Soergel y seguir siendo un crítico literario dedicado a escribir las memorias de grandes autores. “Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal” (Borges, 1996c: 396). La metáfora de la inundación permite pensar ese momento en que los límites de la escritura y la lectura caen, pero no como pensaron los defensores de la muerte del autor o como desborde de la lectura, sino, justo lo contrario, como apropiación del espacio lectivo y crítico por parte del autor. De esta suerte, se lleva hasta el delirio la identificación entre el sujeto de la crítica y ese autor que lo ocupa y lo justifica.

Memoria excesiva, desconectada incluso del presente mismo del relato y del presente de la lectura, la memoria de Shakespeare vampiriza la identidad de Soergel y hace sucumbir el marco que da sentido y activa los relatos en torno a la obra del dramaturgo inglés. Soergel deviene archivo de memoria, medio sin mediación, pura acumulación. “La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas”. Ese cuerpo habitado por una memoria *autorial* ajena hace desaparecer al intérprete, al lector atento que es quien, en última instancia, genera el relato.

El cuento, como era de esperar, termina recobrando a ese lector perdido bajo el peso de la memoria *autorial*. Soergel, desesperado, marca en su teléfono números al azar hasta que da con una “voz culta de hombre” y entrega la memoria, aliviado. Su propia vida, sin embargo, está atravesada por la vida de otro, que sueña y recuerda la vida de Shakespeare.

3. “EL FUTURO ES CIERTO; ES EL PASADO EL QUE ES IMPRESCINDIBLE”⁴

Con este lema, la Fundación Calvert 22, en Londres, promocionaba un encuentro de escritores jóvenes. La frase, que apenas se presenta como consigna, unívoca e irrevocable. Dicha “condición de verdad” se estructura sobre la inversión de valores entre presente y futuro, y llama la atención sobre dicha inversión. Sin embargo, la frase permanece en una irresolución que resulta, en última instancia, en un territorio tensionado y altamente productivo, que es donde los jóvenes escritores se mueven. El pasado —la memoria de ese pasado— emerge al mismo tiempo como línea de amenaza y como promesa, como horizonte utópico pero inescrutable. El *Angelus Novus* de Paul Klee, en el que Benjamin viera la imposibilidad de enfrentar el futuro, se entrega de lleno al escrutinio del mañana, y proyecta en el mañana la recuperación de algo perdido ayer.

En efecto, uno de los fenómenos sociales, culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el resurgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades contemporáneas. Un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, característica de la primera mitad del siglo XX. En las páginas de *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (Huyssen, 2002), un lúcido estudio sobre los devaneos de una cultura profundamente mnemotécnica, Andreas Huyssen ve en este desplazamiento el paso de una era de “futuros presentes” a una de “pretéritos presentes”. Allí donde la

⁴ Resulta sumamente sugerente la forma en que la exposición “The Future is Certain”, que acompaña al encuentro de escritores, es presentada y el marco en que se inserta. El subtítulo “A group show on writing and rewriting history” sugiere un acercamiento a la escritura (artística) en tensión con la historiografía. Curiosamente, la idea de pasado que asoma en la descripción corresponde precisamente a aquello que se resiste a pasar, a *ser* pasado. Esta paradoja, que constituye uno de los rasgos más productivos de los procesos de memoria, queda, sin embargo, sin reflexión. “This exhibition reflects on the ways history is written and the inevitability with which the past reasserts itself in the future. Bringing together works from nine artists and collectives, «The Future is Certain» is an economy of ideas and artworks as well as historical facts and records *that refuse to disappear on their own*. The past is a force that needs work —cultural, social, political, psychological— otherwise it tends to reaffirm itself in the future. History itself is the central subject of the show: It is a research material, a source of imagery, a producer of revolutions, wars, inventions, and prophecies, and an object for thought (las cursivas son mías).” El texto procede de la página web de Calvert 22 Foundation (<http://calvert22.org/future-is-certain/>).

modernidad había sido articulada sobre un eje cronológico que avanzaba inexorablemente hacia el futuro, como proyecto civilizador y desarrollista, a partir de los años ochenta el foco de atención se dirigió hacia el pasado y hacia la memoria. Un giro temporal venía a suspender ese consenso general acerca del espacio como matriz primera para la comprensión de nuestras sociedades.

En este marco, la industria cultural ha convertido el pasado en mercancía productiva —desde la moda retro hasta las series históricas de TV— generando un amplio mercado mnemónico. El afán *memorialístico* de nuestros días ha generado una suerte de carrera en pos de una ascendente acumulación de información, en la que el *total recall* emerge como meta. Al mismo tiempo, los trabajos de memoria (Jelin, 2001) insertados en esos pasados presentes han tomado un cariz marcadamente político, y han sido cruciales para las luchas reivindicativas de grupos silenciados y marginados. Cruciales también dentro de los procesos de recuperación de la memoria (post)traumática y dentro de las negociaciones que acompañan los periodos de transiciones y pacificaciones. Revisando el mapa mnemónico de nuestros tiempos, veremos que nos movemos entre la politización de la memoria y su creciente trivialización. Vivimos no solo en tiempos de choques culturales, sino igualmente en tiempos de choques mnemónicos.

Frente a esta pulsión *memorialística* se hace urgente repensar los modos, usos, actores, “claves de activación” o dispositivos de memoria que están en la base de las memorias en disputa. En este marco, no pocos han cuestionado y siguen cuestionando la idea de una memoria total, de un archivo infinito. En estos acercamientos hay un énfasis en reposicionar el olvido como parte constitutiva de todo proceso o dispositivo de memoria. En esta línea, por ejemplo, Todorov, en *Los abusos de la memoria*, propone recordar “[...] que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos” (Todorov, 2000: 16).

La obra de Borges, sugiero, nos ofrece un sugerente espacio de indagación mnemónico, en el que emergen no solo las paradojas de la memoria en términos generales, sino igualmente, sus implicaciones para el campo de la literatura y la memoria literaria. Gran parte de su producción narrativa, recordemos, gira precisamente alrededor del tema de la memoria. Su narrativa abre y cierra con la memoria. De la *Historia universal de la infamia* a *La memoria de Shakespeare* son pocos los textos borgeanos que no tocan directa o indirectamente el tema. En estos textos, el olvido se presenta como eje que soporta la memoria, como narración —no recuperativa— de la memoria.

4. CANON LITERARIO Y MEMORIA

He comentado “La memoria de Shakespeare”, uno de los textos de Borges menos visitado por la crítica literaria, un texto —como decía— *semi-olvidado*. Voy a “olvidar” conscientemente “Funes el memorioso”, que, por el contrario, y no sin

razón, ha ocupado un lugar ineludible en la “Memoria de Borges” y no menos importante al interior de los estudios *memorialísticos*. Hago este salto no solo por una cuestión de enfoque hacia lo olvidado, sino también porque me gustaría seguir un camino particularmente sugestivo para el marco en el que de las jornadas ginebrinas en homenaje a Borges —reafirmar a Borges como uno de los grandes escritores de nuestro tiempo— y para uno de los objetivos que nos había convocado —recordar a Borges—: se trata de la memoria relacionada con la literatura, la memoria *de* la literatura.

También en este campo, la voluntad *memorialística* de la que hablaban Andreas Huyssen, o más recientemente Zygmunt Bauman, ha tenido fuertes ecos. La desbordante cantidad de textos que nos rodean, la caída de los grandes relatos que parecían organizar el mundo —y también nuestras lecturas—, así como el cuestionamiento profundo de los modos y las instancias de valoración y perpetuación de lo que llamamos cultura, desencadenaron un acalorado debate en torno al canon literario⁵. El enfrentamiento entre defensores y detractores del canon cobró, como era de esperar, matices claramente ideológicos que en no pocas ocasiones llegaron a ocultar las verdaderas dimensiones de la discusión. Los defensores del canon —y de un concepto de cultura basado en el tronco estable y resistente de la alta cultura— lo consideraban un archivo de textos y autores al que se vuelve una y otra vez para ratificar su vigencia y su valor. Para ellos, nuestra cultura depende de ese dispositivo; conservar el canon es nuestra tarea, y la única forma de evitar la caída de todos y de todo. Los detractores, por el contrario, lo entienden como máquina de exclusiones y negaciones, como dispositivo de un saber/poder que legitima precisamente la idea de la alta cultura como exclusivo tronco de nuestras sociedades. Si debemos volver a él, nos alerta esta posición crítica, es solo para denunciar su injusticia, sus mecanismos hegemónicos y excluyentes. Sintomáticamente, tanto un extremo como el otro de la discusión apelan a una indivisibilidad entre canon literario, valor literario y memoria literaria. Desde aquí, transformar el canon constituye igualmente nuestra tarea, la única vía para construir una cultura más justa. Pese a sus enormes diferencias, para ambos grupos el canon es *el* dispositivo paradigmático de la memoria literaria⁶.

Pero más allá de estos dos polos de la discusión, lo que estaba en juego no era solamente qué autores y qué textos debían ser considerados memorables, en el sentido doble de valiosos y dignos de recordar. También se cuestionaba la idea misma del canon como dispositivo estable e imprescindible en la producción,

⁵ Remito aquí a López-Labourdete (2008), donde se desarrolla un análisis detallado de la polémica en torno al canon y de los discursos que la acompañaron.

⁶ Véase Boka (2004): “The study of the canon, though, as cultural memory could reveal important motifs for understanding literature itself. I will try to focus here on some elements of the vocabulary of the canon-theories and their views on literary history, which necessitates the reexamination of certain blind spots involving things like institutional promotion or suppression of literature”.

recepción y transmisión de la literatura. Al reconocer su condición elitista, selectiva y excluyente, insertada en un modelo de cultura –y de memoria cultural– estrecho, se llamaba la atención sobre el carácter institucional del canon. De modo que, si entendemos el canon como memoria literaria institucionalizada, repensarlo implicaría una reflexión crítica en torno a aquellas instancias (universidades, bibliotecas, revistas y reseñas literarias, crítica, etc.) sobre las que descansa su existencia. No se trata, como han querido ver algunas voces alarmadas, de ignorar el hecho de que el canon constituye un saber compartido, una guía y un baremo con que medir lo escrito y lo leído, sino más bien de identificar y cuestionar los modos en que dicho saber está siempre imbricado con poderes y quehaceres institucionales, ajenos en verdad al hecho estético.

La principal función del canon, afirma Harold Bloom, uno de sus defensores más acérrimos, es

the remembering and ordering of a lifetime's reading. The greatest authors take over the role of places in the Canon's theater of memory, and their masterworks occupy the position filled by images in the art of memory. Shakespeare and Hamlet, central author and universal drama, compel us to remember not only what happens in Hamlet, but more crucially what happens in literature that makes it memorable and thus prolongs the life of the author. (2014: 39)

El canon se define, entonces, como sistema mnemotécnico, como dispositivo de memoria, que conserva las obras maestras y controla sus sentidos. Indirectamente dicho canon se define como archivo que salva del cisma del tiempo; de ese tiempo que condenaría, si se perdiera, al abismo del olvido. Salvación entonces de un flujo temporal, que corrompe y arruina, provocando la pérdida definitiva de seres y documentos. En contraposición, la memoria es el vehículo de conservación, pero también la evidencia de los valores intrínsecos a un texto. Canon y memoria se desprenden entonces del autor/texto mismo. El olvido cifra la falla en la memoria, en el autor, en el texto. Shakespeare y Hamlet, parecería afirmar Bloom, son autor central y drama universal, respectivamente, por sus valores inmanentes, y no, como afirmarían otros, por las continuadas lecturas que suscitan. Allí donde los defensores del canon lo imaginan atemporal y permanente, como una suerte de repositorio *autoconservado* de obras maestras, otros –Borges inclusive– ven la institucionalización (la domesticación) de la literatura como su fin, y proponen deshacerse del aparato “mnemotécnico” del canon para volver al placer de la lectura.

5. EL VALOR DEL OLVIDO, LA GRANDEZA DE LO MENOR

El poema de Borges “A un poeta menor de la antología” del volumen *El otro, el mismo* de 1964, ofrece una reflexión en torno a la noción del canon en tanto archivo, que fija sentidos y eterniza valores. Por el contrario, el horizonte aquí delineado es un horizonte de olvido en el que los textos literarios se liberan y en

ese liberarse —de la crítica, de las listas de lectura o, en definitiva, del canon— pueden ser leídos y disfrutados.

¿Dónde está la memoria de los días
que fueron tuyos en la tierra, y tejieron
dicha y dolor y fueron para ti el universo?

El río numerable de los años
los ha perdido; eres una palabra en un índice.

Dieron a otros gloria interminable los dioses,
inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores;
de ti sólo sabemos, oscuro amigo,
que oíste al ruiseñor, una tarde.

Entre los asfódelos de la sombra, tu vana sombra
pensará que los dioses han sido avaros.

Pero los días son una red de triviales miserias,
¿y habrá suerte mejor que la ceniza
de que está hecho el olvido?

Sobre otros arrojaron los dioses
la inexorable luz de la gloria, que mira las entrañas y enumera las grietas,
de la gloria, que acaba por ajar la rosa que venera;
contigo fueron más piadosos, hermano.

En el éxtasis de un atardecer que no será una noche,
oyes la voz del ruiseñor de Teócrito. (Borges, 1996b: 249)

El poema se articula como una suerte de antítesis al canon tradicional, figurado a través de “inscripciones y exergos y monumentos y puntuales historiadores”. La idea del anquilosamiento a través de la elegía y el canon, que tenemos aquí, reaparece además una y otra vez en los comentarios de Borges sobre otros autores. En una conversación con Antonio Carrizo, Borges vuelve sobre su caracterización de Mujica Láinez como gran escritor y apunta:

Y ¿por qué un gran escritor? Un gran escritor no es nada. Tengo la seguridad de que es “un escritor”. Como tengo la seguridad de que es “un poeta” porque un gran poeta ya parece algo un poco falso [...] Un gran poeta ya parece una estatua. Un aniversario. (Borges y Carrizo, 1982: 73)

En consonancia con este comentario, el poema pone en jaque al canon a través de dos modos de desestabilización de la dicotomía memoria *versus* olvido, basados en la reflexión sobre las correspondientes nociones de valor literario y placer estético. Al quedar asimilada la memoria a la gloria literaria (el escritor mayor) y esta a un proceso que irrevocablemente concluye en la fijación, la exposición y la petrificación del texto (la estatua), esa memoria conlleva a la desaparición del hecho estético como tal. La literatura deviene entonces luto, sepelio, triste acto

de “husmear en corrupciones”⁷. Desde el otro extremo, el olvido y la exclusión del gran canon (“esa minoridad” del poeta menor) aparecen como única vía para que ni la repetición ni la automatización del trino o del verso hagan declinar su fuerza y el placer de escucharlos. Con la ayuda del olvido –del nombre, del sentido, de las circunstancias– el canon del poder habrá de convertirse en canon del placer.

Como se ha afirmado repetidamente, para Borges el gran valor de la literatura no se encuentra ni en la escritura ni en el texto, sino en el proceso de lectura. Y el proceso de lectura es, de por sí, un proceso efímero, que tiene que ver con el placer (también efímero por su propia naturaleza). De esta lógica se desprende que todo canto panegírico, todo homenaje, no hace más que fijar los textos y cerrar la posibilidad del placer y la lectura infinita. Borges ve en la memoria, entendida como archivo de “lo mejor”, un proceso museístico o de domiciliación de la literatura, un proceso de desgaste, que termina por convertirse en ese “universo ideal a que nos convida Plotino, [...] el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos” (Borges, 1996a: 355).

Leídos desde este horizonte, muchos de los poemas a menudo interpretados como falsa coquetería con el olvido adquieren un nuevo matiz. Así, por ejemplo, los últimos versos de “El despertar”:

¡Ah, si aquel otro despertar, la muerte,
me deparara un tiempo sin memoria
de mi nombre y de todo lo que he sido!

¡Ah, si en esa mañana hubiera olvidado! (Borges, 1996b: 482)

Versos que pertenecen a *El otro, el mismo* de 1964 y que pudieran sugerir un anhelo de librarse de una eternidad, “quieta, monstruosa y clasificada” (Borges, 1995a: 355), como ya había propuesto en *Historia de la eternidad*, de 1936. La idea de un archivo como prótesis degradada de un pasado, que cifran estos dos textos, aparece de forma similar en el poema “El pasado” de *El oro de los tigres*, de 1972:

El ilusorio ayer es un recinto
de figuras inmóviles de cera
o de reminiscencias literarias
que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.
Enrico el Rojo, Carlos Doce, Breno
y esa tarde inasible que fue tuya
son en su eternidad, no en la memoria. (Borges, 1996b: 462)

⁷ Cfr. Borges en “Paul Groussac” (1995, *OCL*: 234): “No hay muerte de un escritor sin el inmediato planteo de un problema ficticio, que reside en indagar –o profetizar– qué parte quedará de su obra. Ese problema es generoso, ya que postula la existencia posible de hechos intelectuales eternos, fuera de la persona o circunstancia que los produjeron; pero también es ruin, porque parece husmear corrupciones”.

6. UN FUTURO SIN CANON, UN FUTURO SIN ESTATUAS

Para cerrar me gustaría detenerme en un último texto, “Utopía de un hombre que está cansado”, aún más radical en este sentido. El cuento apareció incluido en el volumen *El libro de arena* en 1975. El protagonista, un desorientado profesor argentino de nombre Eudoro Acevedo, nacido en 1897, profesor de literatura inglesa y americana, y, además, autor de relatos fantásticos, camina por una inmensa llanura y llega al universo de “los hombres del porvenir”. Constata que han regresado al latín, y establece un futuro vinculado al pasado tanto del narrador como de todo posible lector. Sin embargo, al mismo tiempo se han eliminado los archivos, los museos y las bibliotecas, formas de conservación del pasado, pero también dispositivos de retención de memoria. El universo del cuento renuncia con ello al poder sobre el documento, a la vez que renuncia a una arquitectura del saber basada precisamente en dicha retención, y en sus correspondientes mecanismos de clasificación y consignación. Un habitante de ese mañana sin archivos explica al recién llegado el particular proyecto que los guía hacia el futuro: “Queremos olvidar el ayer, salvo para la composición de elegías. [...] Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita”, a lo que el visitante añade: “[...] cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes” (Borges, 1996c: 53).

No se trata entonces de la desaparición de la literatura, como se ha sugerido alguna vez (Barrenechea, 1957: 83). Tampoco estamos ante una distopía armada sobre la monotonía⁸. Más que de una derrota, se trata de una liberación de los mecanismos que, al querer retener la obra, la conducen al agotamiento y a la clausura.

El propio Borges afirma al comentar “Utopía de un hombre que está cansado”:

Y no hay clásicos, y no hay bibliotecas. Porque todo hombre puede producir una biblioteca, puede producir una galería, o puede elevar una estatua o construir una casa. [...] Y entonces ya se borrarían esas molestias: las historias de la literatura, la biblioteca, los museos, colecciones. [...] La obra artística debería perecer con quien la ha hecho. Porque si no... ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que ahora no podemos repetir los libros antiguos. [...] ¿Para qué vivir de la Edad Media? [...] ¿Para qué vivir de obras de arte ajenas y antiguas? Que cada hombre construya su propia catedral. (Borges y Carrizo, 1982: 125)

⁸ Véase Sánchez Rojel (2005: 26): “Borges escribe una distopía porque anticipa algo posible: La uniformidad, el aislamiento y el sin sentido de la vida. En un mundo donde ya no pasa nada, la vida es sublime, pero aburrida. En esta sociedad perfecta, de seguridad, abundancia y paz, reina el tedio, la monotonía”.

Hay implícito en estas palabras un rechazo a las cronologías; un rechazo que conocemos de otros cuentos y ensayos borgeanos. Vale la pena, quizá, tener en cuenta también la relación de Borges con las utopías en general y con las literarias, en particular. Como sabemos, la defensa de aquellas fueron la base de estas. Tanto en una como en otra, la ruptura con el pasado, su anulación, su desintegración, constituyen el punto de partida para un programa futuro que se presenta como solución a un pasado improductivo y errado. Las vanguardias literarias, esos “futuros presentes” que según Huyssen (2002) caracterizaban a la modernidad, proponían suprimir el pasado artístico con miras a establecer nuevas y renovadoras formas de creación. Negar el canon establecido y “quemar las bibliotecas” constituía un gesto emancipador, una ideología de la libertad, inherente al discurso iconoclasta vanguardista (Schmidt, 1987: 336).

En sus primeras publicaciones, el joven Borges, inmerso de lleno en la defensa y promoción de la corriente ultraísta, muestra una clara tendencia a cortar con el pasado y establecer normativas poéticas negativas, articuladas en su mayoría dentro del marco de los manifiestos⁹. De esta suerte, el rechazo al canon de la época —personalizado en la figura de Lugones y sus acaloradas defensas de las tradicionales formas de creación literaria— da pie a su sustitución por un “contracanon”, cuyas normas serán definidas en varios ensayos de dicha etapa (“Ultraísmo”, 1921, “A quien leyere”, 1923, o en la reseña a *Telarañas* de Nydia Lamarque, 1925). No fueron pocas las declaraciones que, avaladas por la idea de una poética definitiva y novedosa, respondían a la tendencia vanguardista de anulación-refundación. Sin embargo, sería un error pasar por alto la reflexión y el escepticismo que va articulándose paralelamente a estos pronunciamientos más radicales. Considero que en ese posicionamiento defensor y a la vez polémico de una cronología literaria está el germen de su crítica posterior del canon.

El cuestionamiento de la tendencia rupturista de la vanguardia culmina, como sabemos, con la exclusión en 1923 —la primera de las tantas censuras posteriores de su lírica ultraísta— de casi todos los poemas ultraístas del volumen *Fervor de Buenos Aires* (1923)¹⁰. La causa de ello puede estar, como afirma de Torre, en esa “actitud de desconfianza innata hacia todo lo afirmativo y una inclinación contraria hacia las dudas y las perplejidades, tanto de índole estética

⁹ En “Réplica”, por ejemplo, Borges (1997: 70) afirma: “Despreciamos el lenocinio espiritual de aquellos poetas que ostentan su melancolía como un pordiosero ostenta una llaga, y la ecolalia de aquellos que trafican con las sempiternas baratijas de luna pálida, suspiros, *ayes* lastimeros, risa cristalina, dolor amargo”.

¹⁰ Guillermo de Torre comenta su sorpresa, y la de algunos de los ultraístas, cuando Borges saca a la luz *Fervor de Buenos Aires*: “Contrariamente, cuando Borges publica en la misma fecha [de publicación de la antología ultraísta confeccionada por de Torre] su primer libro poético (*Fervor de Buenos Aires*), excluye, salvo una, todas las composiciones de estilo ultraísta, acogiendo únicamente otras más recientes, de signo opuesto o distinto. De ahí mi asombro, y el de otros compañeros de aquellos días, al recibir tal libro, y no tanto por lo que incluía como por lo que omitía” (Torre, 1975: 82).

como filosófica” (Torre, 1975: 81). Lo que para nosotros resulta relevante no es tanto el hecho de una negación de la idea del futuro como promesa, inherente a la vanguardia, sino la crítica a la idea de autenticación de lo literario establecida sobre un eje estrictamente cronológico. No se trata de romper con el pasado, pues la promesa de futuro se mantiene solo en su no-realización, en su aún-no. En el momento en que ese aún-no se hace presente, se convierte inmediatamente en pasado de un nuevo futuro¹¹.

El posicionamiento de Borges frente al canon transita así dos momentos: el primero cuestiona la anulación del pasado como garante de la calidad literaria del porvenir; el segundo pone en solfa la idealización del pasado como garante de una “gran” literatura en el futuro.

7. EL PHARMAKON DE LA MEMORIA LITERARIA

Concluyendo, la mirada de Borges sobre el canon apunta a una memoria desmemoriada que, en su condición paradójica, recupera el olvido. Desde aquí podemos pensar el canon literario borgeano como un *pharmakon* para la literatura. Este concepto, originario del *Fedro* de Platón y retomado más tarde por Jacques Derrida en “La farmacia de Platón”, supone un efecto doble: cura y veneno¹². Si, por un lado, la literatura viene a ser transmitida a través del archivo canónico o el monumento (formas exteriores o prótesis de la memoria), dicha transmisión arrastra consigo el agotamiento y la automatización, precisamente aquello que termina por anular las causas por las que algo pasa a ser parte del grupo selecto. Lo que Borges en este cuento y en otros propone es deshacerse de la tradición *hipomnémica* de la memoria, contaminándola con las formas de la anamnesis, o sea, con la memoria viva, con la experiencia estética frente a un texto o acto de lectura que incluye constantes olvidos. Es, por lo tanto, en una lectura libre de prescripciones —ni críticas, ni autoriales, ni de conservación de un sentido primero— donde aparece el momento exclusivo del placer y, por ende, de la literatura.

¹¹ Declara Borges (1997: 210-211): “Primeramente, quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán molesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido a mi idioma (con evidente riesgo de sofisticarlo y cambiarlo) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes; ustedes rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, “ergo”, valemos más que ustedes ... A lo cual cabe replicar: ¿Y cuando viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes? También podemos retrucarle con su propio argumento y señalarle que esa primacía del viernes sobre el jueves, de hoy sobre el ayer, ya es achaque del jueves, quiero decir del siglo pasado”.

¹² El análisis de Jacques Derrida parte de un pasaje de *Fedro* en el que Sócrates evoca la historia del dios-inventor Theus al presentar sus nuevos descubrimientos: los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, los dados y la escritura. Al argumentar la validez de la escritura ante Thamus, Theus la presenta como salvación de la memoria. Para ello utiliza el término *pharmakon* que como acentuaría más tarde Derrida se dirige no solamente hacia la retención de la memoria, sino también hacia su borradura en el plano vivencial. *Pharmakon* debe ser entendido, entonces, como remedio y veneno a la vez.

Al trastocar las disposiciones más comunes de memoria y olvido, Borges rescata, por un lado, las ventajas de lo profano, la salvación que puede producir el olvido, la libertad de lo omitido, la productividad de las supuestas implacables marcas del tiempo; por otro lado, Borges nos advierte de las catástrofes que puede traer la memoria y el canon, cuando ellos conllevan la petrificación, el agotamiento en elegías, la pobreza e inmutabilidad de lo sagrado.

En esta propuesta de contaminación y movilización de la memoria y los archivos, se enuncia la clave de una productividad futura: único garante real del éxito de un texto. ¿Qué caminos traza, entonces, esa memoria de Borges que hemos querido seguir? Solo una memoria que lleve consigo el olvido, del mismo modo que el olvido carga en su seno mucho de memoria, conseguirá atenuar la inexorable luz que cae sobre el poeta mayor, sobre el autor canónico, aquella que “acaba por ajar la rosa que venera”.

Bibliografía

- BARRENECHEA, Ana María (1957) *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, México, Colegio de México.
- BLOOM, Harold (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt.
- BOKA, Laszlo (2004). “Memory vs. Text, Culture vs. Canon. Constructing, Storing and Retrieving Literature Through Literary History”, *Trans* 15: 5.12 Narration in Literature and Writing History, http://www.inst.at/trans/15Nr/05_12/boka15.htm.
- BORGES, Jorge Luis (1997) *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1996a) *Obras completas. Tomo II*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1996b) *Obras completas. Tomo II*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1996c) *Obras completas. Tomo III*, Barcelona, Emecé.
- _____ (1989) *Obras completas. Tomo II*, Buenos Aires, Emecé.
- _____ (1940) “H. G. Wells, Travel of a Republican Radical in Search of Hot Water”, *Sur*, 64, pp. 16-19.
- _____ y Antonio CARRIZO (1982) *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- FOUCAULT, Michel (2002) *Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- GERTEL, Zunilda (1999) "Paradojas de la identidad y la memoria de «El acercamiento a Almotásim» a «La memoria de Shakespeare»", en Alfonso de Toro, coord., *El siglo de Borges: homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, Madrid, Vervuert, vol. 2, pp. 85-100.
- HUYSEN, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, FCE.
- JELIN, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana (2008) *Esa moneda que no es nunca la misma. Jorge Luis Borges y el canon literario*, Hildesheim, Olms Verlag.
- PIGLIA, Ricardo (1996) "La memoria ajena. Shakespeare y el último relato", *Clarín, Cultura y Nación*, 13 de junio de 1996, p. 9. <http://edant.clarin.com/diario/especiales/Borges/html/Piglia.html> (fecha de consulta 03/08/2018).
- SÁNCHEZ ROJEL, Marcelo (2005) "Borges y el cansancio de lo mismo", *Acta Literaria*, 31, pp. 23-51.
- SCHMIDT, Siegfried (1987) "Abschied vom Kanon? Thesen zur Situation der gegenwärtigen Kunst", en Aleida Assmann y Jan Assmann, eds., *Kanon und Zensur, Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, Wilhelm Fink, pp. 336-347.
- TODOROV, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- TORRE, Guillermo de (1975) *Historia de las literaturas de vanguardias*, Madrid, Guadarrama.
- VÁZQUEZ, María Esther (1996) *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.

Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca*

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari di Venezia

Si a veces los caminos de la intertextualidad son tan inescrutables —y recónditos— como los del Señor, en otros las cosas están claras como el agua: así ocurre con Borges y Luis Alberto de Cuenca, ya que, por mucho que siempre se destaque la influencia clásica, la poesía cuenquista es una fiesta libresca que —entre otros— presenta muchos guiños borgianos. Es más: frente a la ansiedad de algunos (*the anxiety of influence* de Bloom, 1973), se trata de un verdadero ejemplo de felicidad de la influencia, ya que Luis Alberto de Cuenca se jacta con gusto de seguir el modelo poético de Borges.

En verdad, pretendo hacer todo un ejercicio borgiano: aprovecharme de Borges para tratar de otra cosa, que en este caso es la poesía cuenquista. Tampoco es nada gratuito, porque Luis Alberto de Cuenca es un borgiano “convicto y confeso” (Letrán, 2007: 19). Por ello, en este trabajo se pretende trazar un panorama de las relaciones entre ambos escritores como marco para examinar la presencia (alcance, función y sentido) de Borges en la poesía luisalbertiana.

1. UN CIEGO CON UNA PISTOLA: BORGES EN LUIS ALBERTO DE CUENCA¹

Es verdad que en vida y *esprit* hay más diferencias que otra cosa, más allá de su amor libresco y sus respectivas encomiendas en bibliotecas (con lo que va de bibliotecario de medio pelo en la Biblioteca municipal Miguel Cané frente al director de la BNE). Y todavía más: Borges es el mago de la prosa *par excellence* y se tienen sus poemas por algo más secundario (“naderías” de juventud, dice alguna vez), mientras que Luis Alberto de Cuenca es un poeta con todas las de la ley. Y, sin embargo, la poesía borgiana vale su peso en oro, porque —entre

* Para la elaboración de este trabajo, se agradecen los comentarios de Rodrigo Olay Valdés (Universidad de Oviedo).

¹ El epígrafe procede de una afirmación de Luis Alberto de Cuenca: “Seguro que al maestro le leyeron *Blind Man with a Pistol* (*Un ciego con una pistola*), la estupenda novela de Chester Himes publicada en 1969. El título de la misma no puede ser más borgiano. Ciegos, con la pistola ardiendo del desamor y la desesperanza quemándonos el alma, pero con la pomada de la literatura aliviando nuestras heridas, eso somos nosotros, los lectores de Borges, “sueños de una sombra” (como definió al hombre el viejo Píndaro), fieles discípulos de un maestro que cuenta sílabas (¡nada menos que cuenta sílabas!) en la noche oscura del mundo” (Cuenca, 2011a y 2011b: 169).

otras cosas — está fuertemente ligada a sus cuentos y ensayos, y tiene un notable impacto en la poética cuenquista.

Además de los poemas cosidos con trazas borgianas, se pueden deslindar tres variantes:

1. Unos pocos ensayos borgianos, en los que examina algunas cuestiones sobre Borges (relación con el mundo clásico y el *Quijote*, 1999a y 1999b) y sobre todo se da fe tanto de la admiración y conocimiento de la obra de Borges como de la visión cuenquista, al tiempo que — con su poco de ironía — le devuelve su propia medicina al retomar expresiones borgianas (“una vasta literatura”) y combinarlo con algunos más (Heráclito, Píndaro, Quevedo, etc.).
2. Otras labores críticas, como la recopilación de algún poema borgiano (“El amenazado”) en antologías (*Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, 2017a: 362-363), el prólogo sobre la risa en una monografía sobre el humor borgiano (2016b) o las traducciones de textos queridos por Borges (*Le convive des dernières fêtes* de Auguste Villiers de l’Isle-Adam y *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte, 1984b y 1985)².
3. Comentarios espigados aquí y allá en entrevistas que testimonian una vez más el aprecio y el conocimiento de la obra borgiana: como botón, en una dice que Borges “es una referencia continua” (en Montes, 2011), de lo que da buena muestra en las mil y una menciones en *Bazar* (1995: 13), *Nombres propios* (2011c: 36, 41, 55, 129) y más, que parecen caérsele de la boca a Luis Alberto de Cuenca como una *auctoritas* de las grandes³.

Por de pronto, hay que recordar que Luis Alberto de Cuenca tiene un conocimiento de primera mano, ya que puede presumir de haber conocido personalmente a Borges y hasta recuerda sus peregrinaciones a su casa en Buenos Aires: con todo, varias veces repite que el recuerdo principal de Borges es la entrevista de Soler Serrano en TVE (1980) (Cuenca, 1999 y 2016).

Especialmente interesantes son los articulitos “Borges, veinticinco años después” (Cuenca, 2011a), “Borgianos” (*Nombres propios*, Cuenca, 2011c: 165-169), “Leer a Borges” (Cuenca, 2016a) y otro de *Etcétera* (Cuenca, 1993), que son versiones — reescritura mediante — de las mismas ideas y permiten conocer la cartografía *in progress* de un amor de los buenos⁴: según parece, Luis Alberto de

² La selección de un poema amoroso pretende responder a esos “imbéciles de turno” que “dicen que el viejo no sabía lo que era el amor” (Cuenca 2017a: 362).

³ Basta ver la catarata de menciones de *Libros contra el aburrimiento* (2011) sobre temas orientales (36, 41) y nórdicos (188, 579), literatura fantástica (309) y “erudición ficticia” (451), y de *Libros para pasártelo bien* (2016) acerca de poesía (“El Gólem”, 52), anécdotas (68) y traducciones (323), entre otras muchas cuestiones.

⁴ Se puede sumar el comentario “El Borges de Bioy” (*Palabras con alas*, 2012b: 125-128), donde lo define como el “autor más genial, junto a Cervantes, de la literatura escrita en castellano”.

Cuenca se lanza a la lectura borgiana durante el servicio militar en 1970 (con 19 años), después de una primera etapa dominada por la literatura comprometida. Dice que es tarde, cierto, pero juzga que fue una suerte de purificación espiritual que divide en “dos fases bien diferenciadas” su biografía lectora:

Puedo decir sin temor a equivocarme que en mi vida de lector hay dos fases bien diferenciadas: la previa al conocimiento de Borges y la posterior a su lectura. Nada es lo mismo que antes cuando se ha discurrido por la literatura de Borges con los ojos y con el alma. Hay una especie de subversión íntima que trastorna tu comprensión del mundo, haciéndola a la vez infinitamente más rica e infinitamente más liviana. Leer a Borges es soltar el lastre necesario para que el globo en el que viajas gane altura y no acabe estrellándose contra la montaña vecina. Si eso no es ser un maestro, un maestro de los de verdad, de los que odian que los periodistas los llamen maestros, que venga Dios y me contradiga. (Cuenca, 2011a, 2011c: 165-166 y 2016a)⁵

Desde entonces y por siempre, Luis Alberto de Cuenca se considera “borgiano”, que es una forma de ganarse el paraíso *sub specie bibliothecae*, porque Borges destaca por una estupenda intertextualidad, pues —retomando palabras suyas— “no es solo un escritor, sino una vasta y laboriosa literatura, un libro de arena inagotable, un universo tan plural y diverso (al menos) como el de las compañías de cómics norteamericanas Marvel o DC”⁶.

En este sentido, ambos ingenios comparten “otras aficiones secretas que crean vínculo de clan, como los poemas homéricos, las letras fantásticas o los cantares de gesta de los antiguos germanos” (Cuenca, 2016a), que se puede ampliar al gusto común por la novela policíaca, la ciencia-ficción y algunos escritores (con Schwob a la cabeza) que tal vez Luis Alberto de Cuenca haya llegado a conocer vía Borges (desde *Historia universal de la infamia*, 1935)⁷: la escritura de uno y otro es una biblioteca infinita que les permite hacer de puentes de sus lecturas para nuevas generaciones de lectores, según una *joie de livre* que es también *joie de vivre*, en feliz expresión de Olay Valdés (2017: 19)⁸.

Luis Alberto de Cuenca es consciente de que la marca “Borges” está tanto en su obra como en la gran galería libresca que recomienda un poco por todas partes (Cuenca, 2011a, 2011c y 2014), pero de entrada parece fijarse más en el

⁵ En la conversación con Eire (2005: 93) repite que “[l]a huella de Borges está muy presente en toda la poesía española”.

⁶ La imagen de la biblioteca se repite en otros lugares, como el “Abecedario de Luis Alberto de Cuenca” en *Nombres propios* (Cuenca, 2011c: 21, 134-135). Otros paragones de la experiencia son el tropiezo “en una librería de viejo con dos *éditiones principes*” de las buenas (Cuenca, 2011) y una sesión de cine doble con algunas de sus películas predilectas (Cuenca, 1993: 79, 2011a y 2016).

⁷ Además, en otro lugar (“Biografías imaginarias”, Cuenca, 2001: 73-78), cuenta que posee una edición prologada por Borges de las *Vies imaginaires*, aunque no fue la primera que tuvo.

⁸ En este orden de cosas, Lanz (2013: 159) aproxima la ensayística borgiana y luisalbertiana como sendas “maneras de estar en ese mundo *sub specie artis*”.

Borges prosista y cuentista, porque saca a pasear *El Aleph*, *Elogio de la sombra* y *Ficciones* (este por dos veces) frente a “Otro poema de los dones” (en tres ocasiones, recogido en *El otro, el mismo*, 1964), *El oro de los tigres* (1972) y dos poesías de esta colección (“El amenazado” y la tanka sexta), de los que cita algunos fragmentos (Cuenca, 2011a, 2011c: 165-169 y 2014), “Al triste” (*El oro de los tigres*, que recuerda al paso en “Lecturas de agosto”, en *Etcétera*, Cuenca, 1993: 33), “El Gólem” (*El otro, el mismo*) (Cuenca, 2016c: 52), y en otro lugar también cuenta que “Le regret d’Héraclite” (*El hacedor*, 1960) de Borges es uno de esos “poemas que sé prácticamente de memoria” (Cuenca, 2013a: 15). En este sentido, Luis Alberto de Cuenca reconoce que su generación descubre primero al Borges narrador (con *Ficciones* a la cabeza) y luego lo admira como poeta, al que considera “un poeta formidable, incalculable, incluso un poeta en prosa” (en Eire, 2005: 93)⁹.

Parece poca cosa, pero estos signos mínimos ya descubren una profunda cercanía con la poesía borgiana: baste ver que, guiado por su afición bibliófila, Luis Alberto de Cuenca se da cuenta de que el poema “El amenazado” no pasa de la entrega tigresca a las ediciones sucesivas de la obra completa de Borges, y en otro momento proclama el magisterio borgiano sobre la buena poesía española, que —aunque no lo diga— es hermana de la poética cuenquista de línea clara (*La caja de plata*, 1985):

Por lo demás, aquella poesía española de las últimas décadas que no se propone fastidiar al lector como principal objetivo, es deudora del maestro Borges. De él proceden la ironía, el humor, el uso del endecasílabo, la presencia de un fuerte elemento narrativo, la estructura cerrada del poema, el rigor en la construcción. Los mejores poetas españoles son borgianos. Sin Borges, la literatura del siglo XX se hubiera limitado a ser lo que ha sido casi siempre a lo largo de estos últimos cien años: o un caos ininteligible para uso de “intelectuales” elitistas, o simplemente un juego inane y aburrido (con gratas excepciones, eso sí [...]). (Cuenca, 2011a y 2011c: 167-168)¹⁰

De todos los rasgos, Luis Alberto de Cuenca se queda con el humor (Cuenca, 1993: 79 y 2011) y sitúa a Borges en el parnaso de sus autores favoritos, junto a Cervantes, Homero, Lope de Vega, Rabelais y Shakespeare (Cuenca, 1993: 79, 2011a, 2011b: 262 y 2011c: 129), entre otros.

⁹ De hecho, considera que Borges es una de las influencias mayores de la Generación del 68 a la que pertenece, junto a “los hermanos Marx, Bogart y Tolkien, del siglo de Malraux y de Dalí, de Kafka y del Teatro del Absurdo” (“La Generación del 68”, en *Etcétera*, Cuenca, 1993: 91), porque especialmente *Ficciones* es junto a la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán un “libro mágico y celeste” por su “belleza literaria” (*Bazar*, Cuenca, 1995: 189).

¹⁰ Con mínimas variantes, ya se encuentra el pasaje previamente (Cuenca, 1993: 80).

2. ARTES Y MAGIAS: POEMAS BORGIANOS

De buenas a primeras, hay que diferenciar entre 1) las referencias y los ecos frente a 2) los poemas borgianos. Para comenzar, Borges aparece con nombre y apellido en varios poemas, que en ocasiones dan pistas de algunas de las bazas más queridas por Luis Alberto de Cuenca:

1. En la cita galante de "Recaída" (*Por fuertes y fronteras*, Cuenca, 1996) presenta la lectura "en voz alta" de Cirlot, Pessoa y Borges como una de las actividades perfectas para ponerse "ciegos de amor y de futuro" (vv. 5-6) antes de que llegue "la triste realidad a quitarnos / el velo de la dicha" (vv. 7-8), lo nombra como uno de sus maestros en "Me acuerdo de Bram Stoker" (v. 9, en *El reino blanco*, Cuenca, 2010) y considera que el tiempo del nacimiento de Borges era una "época feliz" (vv. 15-16, en *Cuaderno de vacaciones*, Cuenca, 2014), por lo que vive en el cielo junto a "Tolkien, / y Shakespeare, y Alex Raymond, y Hawks y Milton Caniff, / y Stevenson y Ariosto, y Potocki y Cazotte, / y chicas como Mae West y Hedy Lamarr" ("El cuervo", vv. 96-100, en *El reino blanco*, Cuenca, 2010).
2. Los "cuentos de Borges" forman parte de "los cinco momentos memorables / de la literatura universal" ("Debajo de la piel", vv. 14-16, en *Por fuertes y fronteras*, Cuenca, 1996), y valora en mucho los endecasílabos de "Borges y sus mágicos sonetos" ("Endecasílabos", v. 13, en *Sin miedo ni esperanza*, Cuenca, 2002) o su "sentido mágico del idioma" (*Libros contra el aburrimiento*, Cuenca, 2011: 262).
3. Asimismo, en un ejercicio de memoria poético-biográfica menciona "los aurea dicta de Borges" que le "contaba Marcos Barnatán" ("Me acuerdo de...", vv. 1-2) junto a otros lances grabados a fuego en la mente del poeta como "el pelmazo de Proust" (v. 10), el simbólico encuentro con *Macbeth* y Víctor Hugo (vv. 17-19), etc. (en *Cuaderno de vacaciones*, Cuenca, 2014)¹¹; asimismo, en "Sueño turco" (*El reino blanco*) trata de entablar un diálogo poético con Borges, pero queda sin respuesta, y "[u]nos futbolistas muy velludos" acaban cubriendo de besos al maestro.

También se han detectado otros ecos, en una cadena de intertextualidad que tiene otros eslabones por el medio: así, el sentencioso inicio "Ya no seré feliz. Tal vez no importa" de Borges ("1964 II", v. 1, en *El otro, el mismo*, 1964) se refleja trágicamente en Martínez Mesanza como "No soy feliz, ni lo seré venciendo" ("Nínive", v. 1, en *Europa*, Martínez Mesanza, 1983) y Luis Alberto de Cuenca le da un giro positivo final como "No quiero ser feliz. Estoy enfermo / de haberlo

¹¹ En la versión en prosa previa con el mismo marbete (*Señales de humo*, Cuenca, 1999: 11-12), hay pequeñas variantes ("los chistes de Borges") y algunos detalles más ("sobre todo uno que me contó una noche de junio de 1970 en Velázquez esquina a Goya y que trataba de los hermanos Machado", 11, repetido en *Nombres propios*, Cuenca, 2011c: 31-32). En otro lugar Cuenca (2011b: 31) recuerda otro "chiste apócrifo de Borges" sobre Manuel Machado.

sido tanto” (“Sobre un tema de J. M. M.”, vv. 1-2, en *La caja de plata*, Cuenca, 1985) (ver Dadson, 2005: 206-207).

En otro orden de cosas, la poesía borgiana y la cuenquista comparten varios lazos comunes, y, quizá como primera espada de todas las influencias poéticas, Borges aparece tanto en el contenido como en la forma: tiene mucho que ver en la claridad, el rigor, la afición por la enumeración caótica —con su poco de orden—, el amor a la intertextualidad y el “culturalismo vívido y vivido”, la inteligencia de la lectura, la óptica heroica y moral, algo de la comicidad con su punto de ironía, el canon personal a contracorriente y la mirada optimista y luminosa¹².

Si bien se mira, todos estos rasgos y hasta el paso de una primera estética de la oscuridad más culta a la posterior poética de línea clara (“línea clara desconcertante”, en verdad, Eire, 2005: 93) se pueden relacionar con la poesía de Borges, de modo parejo al salto de la poesía de gusto exuberante a la estética clásica de madurez: respectivamente se da en *Elogio de la sombra* (y ya en el primer “Poema de los dones”) y *La caja de plata*, de acuerdo con un parejo esfuerzo de distinción en el contexto artístico (*vs.* poesía ultraísta y los novísimos).

A más de cuestiones de poética de altos vuelos, hay un pequeño manojito de poemas con una fuerte impronta borgiana:

1. La pareja de poemas sobre un grabado de Durero (“El caballero, la muerte y el diablo”, en *Elsinore y Por fuertes y fronteras*, 1972 y 1996) de Luis Alberto de Cuenca se hace eco —reescritura mediante— de las “Dos versiones de Ritter, *Tod und Teufel*” (*Elogio de la sombra*, 1969) de Borges (Lanz, 2016 [2006]: 416; Martínez Fernández, 2007), que refuerza un especial gusto personal del poeta. (Cuenca, 2013b: 155)¹³
2. “Agag de Amaleq” (*Scholia*, 1978) está inspirado en “Einar Tambarskel-ver” (*La moneda de hierro*, 1976) (como advierte de pasada Letrán, 2005: 276-277, n. 76 y 2008: 116)¹⁴.
3. “Brindis” e “Irlanda” (*Por fuertes y fronteras* y *Sin miedo ni esperanza*, 1996 y 2002) son ejemplos de pastiche lúdico en los que “la voz poética de Borges resuena con evidente nitidez” en diálogo con “Otro poema de los dones”

¹² Olay Valdés (2017: 20 y 26) apunta muchos de estos rasgos, mientras Letrán (2006: 20 y 2013: 20) incide en la enumeración caótica, que sigue el precepto borgiano de “Aquél” (*La cifra*, 1981), un aspecto que Siles (2013: 49) ve en “Evocación de Francisco de Salas, cosmógrafo”.

¹³ El contacto procede del padre, que de un viaje por Alemania trajo copias de esta imagen y de otra más (*Melancolía*). La segunda redacción se adelantaba en la revista *El Acordeón* (7, 1994) y en una selección publicada en *Los Cuadernos del Sornabique* (1994) (Lanz, 2016: 416, n. 84). Ver también el comentario de Ponce Cárdenas (2017: 92-96) sobre el poema, junto con la perspectiva de Barrajón (1997).

¹⁴ Suárez Martínez (2011: 296) anota que este caso apenas presenta una levisima corrección en la constante reescritura luisalbertiana entre edición y edición. Dentro de sus labores filológicas, Luis Alberto de Cuenca (1984a) recuerda el poema en su traducción de la *Historia de los reyes de Britania* (VI, n. 110) de Geoffrey de Monmouth.

(*El otro, el mismo*, 1964) (Letrán, 2005: 106 y 160-163), un engarce que se puede completar con “Evocación de Francisco de Salas, cosmógrafo” (*Elsinore*, 1972) (Siles, 2013: 49) y los poemas que cada uno dedica al “Insomnio” (*El otro, el mismo* y *El hacha y la rosa*, 1964 y 1993)¹⁵.

4. Y “Matilde Urbach” (*Cuaderno de vacaciones*, Cuenca, 2014) descubre desde el título el parentesco con el dístico “Le regret d’Héraclite” con el que Borges cierra tanto *El hacedor* (1960, con atribución a Camerarius, *Deliciae poetarum Borussiae*, VII, 16) como varias tandas de sus *Obras poéticas* y que comentaré en detalle¹⁶.

Todo comienza con un ejercicio picto-poético parejo sobre uno de los grabados más famosos de Dürero¹⁷:



A. Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513.

© National Gallery of Art, Washington D. C.

¹⁵ Los dos aparecieron inicialmente en (*El bosque y otros poemas*, 1988) y el primero también en *LMYLD* (1998), *Fiebre alta* (1999) y la antología *Doble filo* (2001) (Lanz, 2016 [2006]: 452).

¹⁶ Anteriormente, se había publicado en *Los Anales de Buenos Aires* (junio de 1946).

¹⁷ Para la pintura en la poesía luisalbertiana, ver Sáez (2018).

"Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*"

I	II
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.	Los caminos son dos. El de aquel hombre de hierro y de soberbia, y que cabalga, firme en su fe, por la dudosa selva del mundo, entre las befas y la danza inmóvil del Demonio y de la Muerte, y el otro, el breve, el mío. ¿En qué borrada noche o mañana antigua descubrieron mis ojos la fantástica epopeya, el perdurable sueño de Durero, el héroe y la caterva de sus sombras que me buscan, me acechan y me encuentran? A mí, no al paladín, exhorta el blanco anciano coronado de sinuosas serpientes. La clepsidra sucesiva mide mi tiempo, no su eterno ahora. Yo seré la ceniza y la tiniebla; yo, que partí después, habré alcanzado mi término mortal; tú, que no eres, tú, caballero de la recta espada y de la selva rígida, tu paso proseguirás mientras los hombres duren. Imperturbable, imaginario, eterno.

"El caballero, la muerte y el diablo" (Albrecht Dürer)	"El caballero, la muerte y el diablo" (Alberto Durero)
He aquí el antiguo caballero de la rosa y el [triunfo, príncipe de los labios que sugieren la duda [o la sonrisa. He aquí el irreprochable señor de las [victorias, caudillo en las batallas más azules, portador del emblema sagrado de la raza, conductor de los pueblos en el palor de [brumas, en la brasa del odio y la conquista. He aquí los laberintos de carcoma, la sed de los atletas derrotados, el cuervo de las simas inferiores, la Discordia sangrienta, los <i>carmina</i> volubles que doblégan las alas [del Misterio, convirtiendo en ceniza su pecho adoles- [cente,	Aquí está el caballero de la cruz y la rosa, señor de la esperanza, príncipe de la fe, rey sin cetro, monarca sin corona, caudillo que conduce a sus hombres al triunfo en la [batalla, portador del emblema sagrado de la [estirpe en el palor de brumas y en la brasa del sol. Aquí también los laberintos silenciosos, la sed de los guerreros moribundos, el [cuervo que grazne en el abismo, la siniestra [corneja, el áspid del orgullo en el árbol confuso de la sabiduría, la muerte y el diablo flanqueando la cuna de los recién nacidos. Allí dentro la imagen de tu madre en el [alma,

la enfebrecida sierpe del Imperio en el árbol [maldito de la Sabiduría (nunca más, para siempre, mañana, tal vez, [desde, sí, hacia dónde), los ángeles de Pacher, Konrad Witz. El recuerdo, como un hacha de fuego, ilumina la estancia, débilmente, del trono, [fugazmente Oscurece. El tránsito del viento por los patios [helados, detener con escudos nobiliarios los pasos [enjoyados de la Muerte, con poderosas lanzas abatir el Infierno, sepultarlo en el mar. Mas he aquí la tiniebla de las enredaderas [y los magos, el sepulcro, tu espada, las mujeres que amaron la seda de tus ojos, la furia incontenible de tus noches, la cruel impostura de tus besos, las doncellas germánicas de nombres [infinitos, todo lo que conjura o desvanece la dorada [zozobra de tu cuerpo y mezcla —bien lo saben las palomas de [Nürnberg— desnudo palabra con dolor, dulcísimo veneno en la copa esmaltada de los dioses. (<i>Scholia</i>)	la paloma al acecho del halcón, el veneno de aquel primer abrazo cuando el mundo [era joven, las doncellas germánicas que hilaron en tu [alcoba, la mujer que te quiso y aquella a quien [quisiste, el dolor del amor que mueve las estrellas. (<i>Por fuertes y fronteras</i>)
---	--

Bien es verdad que Borges cuenta con un díptico frente a la doble versión de un poema en Luis Alberto de Cuenca, pero con la reescritura se logran dos redacciones que merecen considerarse por separado. De hecho, en la nota explicativa de *Elsinore* declara tanto su punto de partida como sus intenciones: “De Alberto de Nuremberga es el grabado *Ritter, Tod und Teufel*, ya glosado por Borges; mi versión carece de perfiles metafísicos y, en cierto modo, recuerda los distritos medievales de Paul Wegener” (Cuenca, 2017b [1972]: 345).

Así, el doble poema borgiano redondea el interés por una imagen familiar para el poeta, que juntaba en una tres de sus temas predilectos (la caballería, el héroe y la pintura) y que Luis Alberto de Cuenca reelabora una y otra vez en un largo proceso con versiones intermedias (en las colectáneas *Joven poesía española*

y 77 poemas, 1979 y 1992) examinadas al dedillo por Martínez Fernández (2007) como un ejemplo de *retractatio*¹⁸.

Luis Alberto de Cuenca parece querer distanciarse directamente de la apuesta de Borges (nada de “perfiles metafísicos”) para apostar por un diseño que quiere ser —y es— mucho más cercano a la disposición canónica de la poesía de écfrasis, pues la estructura en tres reproduce los elementos de la escena (caballero en el centro, Muerte y otras figuras) con una coda interpretativa (con algo de personal) y se conforma mediante la fórmula deíctica. Y es que los poemas borgianos hacen buena pareja porque el primero es una écfrasis *comme il faut* y el segundo es un ejemplo de *Bildgedicht* (inspirado por una obra de arte) (Martínez Fernández, 2007: 268), mientras que Luis Alberto de Cuenca aúna en un texto las dos opciones artístico-poéticas, con dos secciones ecfrásticas (vv. 1-13) que describen la imagen y otra para-ecfrástica (vv. 14-18) con un ejercicio de exégesis¹⁹: si se quiere, las dos versiones cuenquistas de Durero son más pictóricas (más xilográficas) que el díptico de Borges.

En otro orden de cosas, la reescritura cuenquista supone un esfuerzo de síntesis por la que se reduce el poema casi a la mitad (de 35 a 18 vv.) y se busca la claridad en todos los órdenes, dentro del giro hacia la nueva poética y la radical reelaboración de *Elsinore*²⁰. Desde el lema (con la castellanización del nombre del artista), la reelaboración toca a la forma y al contenido: hay un mínimo cambio del arranque anafórico (“He aquí” *vs.* “Aquí”) y la revolucionaria libertad métrica se convierte en tres sextetos alejandrinos blancos (a juego con “La amazona de Mordor”), al tiempo que se perfecciona y simplifica el discurso poético, se reduce significativamente tanto el armazón retórico como la biblioteca cultural (desaparecen “los *carmina* volubles”, “los ángeles de Pacher, Konrad Witz”, vv. 12 y 16, etc.) y se elimina todo elemento autobiográfico (las palomas como símbolo de la juventud pasada, Martínez Fernández, 2007: 272), entre otros retoques grandes y pequeños.

Así, se pasa de la mitificación de la materia poética a la humanización del mito, en palabras de Martínez Fernández (2007: 279)²¹. En general, en la secuencia en tres movimientos del caballero-tentaciones-muerte se cambia la ambigüedad inicial por una visión más consoladora que se marca desde la apertura (el “príncipe de los labios que sugieren la duda o la sonrisa” pasa a ser “señor de la esperanza”, v. 2) y sobre todo se aprecia en el final con la sentencia del cierre de

¹⁸ Martínez Fernández (2007: 267-268 y n. 9) también recuerda otros poemas al respecto y la posible influencia del Modernismo.

¹⁹ Ver los comentarios teóricos de Ponce Cárdenas (2014: 13-38), que distingue entre dos formas para-ecfrásticas: poemas de autor (elogios del artista y/o reflexiones de estilo) y poemas-museo (un recorrido poético por una pinacoteca).

²⁰ Sobre los profundos cambios en los primeros poemarios, ver Siles (2013). Martínez Fernández (2007: 274-275) considera que actúa por supresión, siendo el segundo poema un caso de reescritura doble (del grabado y de la primera versión poética, 271).

²¹ Se puede ver igualmente el comentario de Lanz (2016 [2006]:129-131).

la *Divina Commedia* (“l’amor che move il sole e l’altre stelle”, “Paradiso”, XXXIII, v. 145). Esto es: la influencia de Borges sobre estos dos poemas durenianos no parece ir más allá de ser un posible capotazo para la composición y acaso un modelo poético de sencillez para la reescritura.

Más clara es la sombra borgiana en un poemita bíblico, uno de los pocos de Luis Alberto de Cuenca²²:

“Einar Tambarskelver”	“Agag de Amaleq”
Heimskringla, I, 117	<i>I Samuel</i> , 15, 1-35
Odín o el rojo Thor o el Cristo Blanco... Poco importan los nombres y sus dioses; no hay otra obligación que ser valiente y Einar lo fue, duro caudillo de hombres. Era el primer arquero de Noruega y diestro en el gobierno de la espada azul y de las naves. De su paso por el tiempo, nos queda una sentencia que resplandece en las crestomatías. La dijo en el clamor de una batalla en el mar. Ya perdida la jornada, ya abierto el estribor al abordaje, un flechazo final quebró su arco. El rey le preguntó qué se había roto a sus espaldas y Einar Tambarskelver dijo: “Noruega, rey, entre tus manos”. Siglos después, alguien salvó la historia en Islandia. Yo ahora la traslado, tan lejos de esos mares y de ese ánimo.	Agag, rey de Amaleq, fuerte guerrero, recién venido, y perdonado, dijo para sí, arrodillando las palabras, como quien rinde culto a la derrota: “Se alejó la amargura de la muerte”. Poco tiempo después, la daga curva de Samuel trazaría en sus costados el signo de la cólera divina, profuso manantial de sangre noble. Y del brillo inmortal de aquella frase, solemne funeral de la esperanza y de la fe, no quedarán destellos en las antologías. Todo es humo.

La clave erudita declarada alegremente desde el epígrafe está en el origen de ambos poemillas, con el cambio de la mitología nórdica a un lance del Antiguo Testamento²³: con todo, ambas son historias de derrota protagonizadas por sentencias (“Noruega, rey, entre tus manos”, v. 16; “Se alejó la amargura de la muerte”, v. 5) espigadas y potenciadas a partir del hipotexto (*Heimskringla*, VII, “The History of Olav Tryvågson”, núm. 118, 213; y *I Samuel*, 15, 32)²⁴.

²² Ver el panorama de Núñez Díaz (2018). No hay nada más de mitología y literatura fantástica, pese a que quiera Marc (2010: 535).

²³ Borges cuenta la misma historieta en *Literaturas germánicas medievales* (1966) (Costa Picazo, 2010-2011: III, 263).

²⁴ La centralidad de las máximas se establece en el cuerpo del texto (“una sentencia / que resplandece en las crestomatías”, vv. 8-9; el “brillo inmortal de aquella frase, / solemne funeral de la esperanza”, vv. 10-11).

Las apuestas son radicalmente diferentes: la poesía de Borges es una versión poética del relato nórdico que funciona por *amplificatio*, ya que arranca de más atrás (vv. 1-9), mantiene el tono narrativo del episodio (vv. 10-16) y remata con la confesión del rescate de este “bocado de oro” tomado de una “historia” mencionada a la carrera (vv. 17-19), mientras por su parte el poema luisalbertiano presenta una mayor elaboración, con un comienzo *in medias res* que se centra resueltamente en el *memorable dictum* y su inmediato contexto (vv. 1-9, que en realidad toma solo *I Samuel*, 15, 32-35), para acabar con un cierto desengaño final (vv. 10-13). Si en la anterior comparación parecía ganarse en esperanza, en este careo prima el desencanto porque se niega la presencia en las antologías (vv. 10-13) mantenida en el poema borgiano (vv. 8-9).

A su vez, “Brindis” e “Irlanda” son “un homenaje estilístico” a Borges por el manejo de “la enumeración sostenida sobre la repetición *paralelística* del mismo esquema sintáctico”, para Letrán (2005: 163)²⁵:

“Brindis”	“Irlanda”
Por los cuadros de William Bouguereau, nuestro hasta las [lágrimas.	Por Edward, Lord Dunsany, que cantara las gestas de un caballo de madera
Por María de Zayas, que tejó sus relatos con las hebras [del sueño.	en un cuento muy bello; por el libro de Kells, iluminado por los ángeles;
Por la cena que Antonio de Eslava ofreció a Shakespeare en las <i>Noches de invierno</i> .	por nuestra fe católica, basada en la benevolencia de María
Por Miguel de Unamuno.	y no en la crueldad del dios hebreo;
Por Caspar David Friedrich, que vio a su hermano [muerto	por san Patricio, que te dio las cruces de piedra que jalonan tus caminos;
de espaldas en lo alto de un glaciar de los Alpes y lo reprodujo en un lienzo.	por el héroe Cuchulainn y por Molly Bloom, que lo atrajo hacia sus senos
Por las notas que a diario me dejabas en los lugares más secretos.	y le dijo que sí, que lo quería, en la última frase del <i>Ulysses</i> ,
Por el fuego que ardía en tus ojos miopes cuando el mundo era fuego.	yo te saludo, Irlanda, esta mañana de septiembre en que todo está borroso
Por las brasas de nuestro amor.	menos la geografía de tu isla,
¡Larga vida al fantasma del recuerdo! (<i>Por fuertes y fronteras</i>)	desde donde me envías a la cárcel un mensaje cargado de futuro. (<i>Sin miedo ni esperanza</i>)

Con “Otro poema de los dones”, los dos textos luisalbertianos comparten tanto la actitud de admiración como la disposición en enumeración de una serie de maravillas de la vida (casi todas culturales), con algunas diferencias de interés²⁶: frente a las “Gracias” (v. 1) iniciales de Borges, en los otros dos el agradecimiento está implícito en el brindis que explota al final del soneto (“¡Larga vida al fantasma del recuerdo!”, v. 14) y en el saludo esperanzador (“un mensaje cargado de

²⁵ También se ha destacado en este sentido “La película” (*La caja de plata*) (Muñoz, 2001: 25).

²⁶ El poema borgiano es hermano directo del “Poema de los dones” que abre *El hacedor*.

futuro”, v. 18); asimismo, en la galería de elementos, Luis Alberto de Cuenca se centra en referencias pictóricas (Bouguerau, Friedrich,) y librescas (Zayas, Unamuno, Dunsany, el *Book of Kells* y el *Ulysses* de Joyce), más otras culturales (san Patricio, Cuchulainn, cierta visión de la religión) y personales (el amor y otros detalles cotidianos), de acuerdo con un nuevo –y normal– ejercicio de síntesis en el que se descarta todo guiño filosófico (Schopenhauer, Swedenborg, vv. 13-14 y 34), musical (“misteriosa forma del tiempo”, v. 80) y contextual (“ciertas vísperas y días de 1952”, v. 21), etc. Los tres son una suerte de acto de gracias poético que se distinguen por la perspectiva metafísica (Borges) y la mirada más íntima (Luis Alberto de Cuenca), respectivamente.

Ambos dan forma poética al “Insomnio” en sendos poemas que no presentan ecos directos, pero se estructuran en *enumeratio* y acaban con un remate epigramático:

De fierro, de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la [noche, para que no la revienten y la desfonden las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto, las duras cosas que insoportablemente la pueblan. Mi cuerpo ha fatigado los niveles, las temperaturas, las [luces: en vagones de largo ferrocarril, en un banquete de hombres que se aborrecen, en el filo mellado de los suburbios, en una quinta calurosa de estatuas húmedas, en la noche repleta donde abundan el caballo y el hombre. El universo de esta noche tiene la vastedad del olvido y la precisión de la fiebre. En vano quiero distraerme del cuerpo y del desvelo de un espejo incesante que lo prodiga y que lo acecha y de la casa que repite sus patios y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal de callejones donde el viento se cansa y del barro torpe. En vano espero las desintegraciones y los símbolos que preceden al sueño. Sigue la historia universal: los rumbos minuciosos de la muerte en las caries dentales, la circulación de mi sangre y de los planetas. (He odiado el agua crapulosa de un charco, he aborrecido en el atardecer el canto del pájaro.)	La vida dura demasiado poco. No da tiempo a hacer nada. No hay [manera de reunir los suficientes días para enterarte de algo. Te levantas, abrazas a tu novia, desayunas, trabajas, comes, duermes, vas al cine, y ni siquiera tienes un momento para leer a Séneca y creerte que todo tiene arreglo en este mundo. La vida es un instante. No me explico por qué esta noche no se acaba nunca.
--	--

Las fatigadas leguas incesantes del suburbio del Sur, leguas de pampa basurera y obscena, leguas de execración, no se quieren ir del recuerdo. Lotes anegadizos, ranchos en montón como perros, [charcos de plata fétida: soy el aborrecible centinela de esas colocaciones inmóviles. Alambre, terraplenes, papeles muertos, sobras de Buenos [Aires. Creo esta noche en la terrible inmortalidad: ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, [ningún muerto, porque esta inevitable realidad de fierro y de barro tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén [dormidos o muertos —aunque se oculten en la corrupción y en los siglos— y condenarlos a vigilia espantosa. Toscas nubes color borra de vino infamarán el cielo; amanecerá en mis párpados apretados.	
---	--

Está bien recordar que hay muchos guiños “insomnes” en otros lugares de Borges (López-Cabrales, 2009) que quizá —solo quizá— hayan podido favorecer la composición de la poesía luisalbertiana, pero acaso la disposición a manera de catálogo con el cierre sentencioso se pueda poner igualmente en relación, a partir de un nuevo ejemplo de reescritura personal y sintética por el que las tres largas series de enumeración y conclusión se reducen a una que, además, posee una orientación más vitalista.

Mucho más juego da la reelaboración del mágico dístico “Le regret d’Héraclite”, que se recrea *in extenso* en el poema “Matilde Urbach”:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.	Dios que vives y reinas en el cielo, que manejas el rayo y, a la vez, la piedad infinita, presta ayuda a mi amigo, pues desde que se hizo de noche no lo he visto y ya muy pronto se hará de día. Buen amigo, álzate, suavemente del lecho, pues la estrella que anuncia el día asoma por oriente. Te lo digo cantando, como el pájaro que va en busca del día por el bosque. Una y mil veces te lo digo: tengo miedo de que el celoso te sorprenda. Desde que te dejé, no ha transcurrido un solo instante sin que, de rodillas,
--	--

	haya rogado al Dios de mis mayores que vuelvas sano y salvo, pues se acerca, irremediablemente, la mañana. -No insistas, compañero. Con Matilde Urbach desfalleciendo entre mis brazos, no me importan ni Borges, ni Giraut de Bornelh, ni esas luces implacables con que se anuncia el alba de mi muerte.
--	--

El lamento (o pesar) *heraclitiano* es una de las bromas que tanto gustaban a Borges, aunque se ha querido ver una *innamorata* apócrifa dentro de su creativo enamoramiento permanente (Costa Picazo, 2010-2011: II, 403-404) y hasta un guiño a la novela *Man with Four Lives* (1934) de William Joyce Cowen, reseñada en alguna ocasión por Borges (*El Hogar*, 14 de octubre de 1938), que en realidad es una teoría *fake* y juguetona de Bonilla (1996 y 2014)²⁷. Sea como fuere, el poemita casa bien con el estilo fragmentario del sabio griego e inaugura la serie de apariciones de Heráclito, un personaje que fascinaba a Borges y sobre el que vuelve en un manojo poético (“Heráclito” en *Elogio de la sombra* y *La moneda de hierro*, “El hacedor” en *La cifra* y “Son los ríos” en *Los conjurados*, 1985) y otros textos a vueltas con “el río de Heráclito” (Yudin, 1999) y su cifra de sentidos filosóficos, que en este caso aprovecha en sentido amoroso.

A modo de glosa, el poema “Matilde Urbach” de Luis Alberto de Cuenca es la reescritura feliz de una pequeña historia poética, desarrollada en tres movimientos: 1) una invocación y petición a Dios del locutor poético por su camarada (vv. 1-6), un apóstrofe al “buen amigo” (vv. 7-18) con avisos y preocupaciones, y 3) la respuesta del compadre (vv. 19-23), que ha logrado el imposible amor de Matilde Urbach. Todo es un desafío intertextual: el cañamazo de la cosa viene de la enigmática amada borgiana, que se construye a modo de reescritura de las albas (con el fin de la noche de pasión y el temor por el acercamiento de la mañana) y un final vital y juguetón con el triunfo amoroso del amigo, que desmonta de un golpe a Borges, la poesía trovadoresca de Giraut de Bornelh (que tiene muchas *aubas*) y las presiones del género de la albada (vv. 21-23).

De hecho, la reescritura cuenquista se vale de la albada “Reis glorios, verais lums e clartatz”, que comienza con una invocación a Dios (estrofa I), consta de tres pasajes en boca del vigía (II, III y V) y la respuesta del enamorado (VII) que sirven de modelo directo para el poema luisalbertiano: en concreto, del inicio se

²⁷ Sobre este y otros ecos, ver Kunz (2004). La nota de lectura borgiana se recoge en *Textos cautivos* (Borges, 1986: 274-275). Costa Picazo (2010-2011: II, 404) añade que el ficticio Camerarius se inspira con mucho sentido en un botánico alemán (Rudolph Jakob Camerarius) que trató sobre la sexualidad de las plantas, en perfecta lógica con una viñeta sobre el amor no correspondido. Primo hermano de este poemita es “El aprendiz”, igualmente ahijado a Camerarius (Ferrer, 1971: 97 y 101-103).

toma la invocación y la petición de ayuda (“al meuo companh siatz fizels ajuda; / qu’eu no lo vi, pos la nochs fo venguda”, I, para vv. 1-6), la invitación a despertarse ante la llegada de “la estrella” de “oriente” (“Bel companho, [...] / [...] suau vos ressidatz; qu’en orien vei l’estela creguda / c’amena l jorn”, II, para vv. 7-9), la condición de canto del aviso en comparación con un pájaro y el temor de ser sorprendido por el celoso (“en chantan vos apel; / [...] qu’eu auch chantar l’auzel / que vai queren lo jorn per lo boschatge / et ai paor que l gilos vos assatge”, III, para vv. 10-13), la buena solicitud del amigo guardián (“pos me parti de vos, / eu no m dormi ni m moc de genolhos, / ans preiei Deu, [...] / que us me rendes per leial companhia”, V, para vv. 14-18) y el final con la respuesta del amante feliz (VII, para vv. 19-23)²⁸:

— Bel dous companh, tan sui en ric sojorn, qu’eu no volgra mais fos alba ni jorn, car la gensor que anc nasques de maire tenc et abras, per qu’eu non prezi gaire lo fol gilos ni l’alba.	Dulce buen compañero, estoy en tan deliciosa compañía, que quisiera que nunca más hubiera alba ni día, pues poseo y abrazo a la más gentil que nació de madre, por lo que no me importan nada ni el necio celoso ni el alba.
---	--

De esta manera, el poema cuenquista se organiza como una reescritura “albadisca” para dar un *tour de force* ficcional al nudo gordiano del estupendo dístico borgiano: de hecho, se puede decir que Luis Alberto de Cuenca emplea las armas de la ironía y la erudición (un *alaba* de Bornelh) para dar una respuesta al enigma amoroso²⁹. En otras palabras: la filología se vuelve vida en el poema y se convierte en su única razón de ser.

3. FAREWELL: “NO ME IMPORTA BORGES”

Más allá de la perogrullada que es buscar a Borges en la poesía cuenquista en tanto se trata de una clave mayor que se declara con alegría, interesa ver el manejo y el sentido de esta relación, porque Luis Alberto de Cuenca aprecia los poemas borgianos tanto por el fondo como por la forma: así, la genialidad defendida en articulitos y ensayos se refiere especialmente al Borges más clásico y principia con un similar gusto por la erudición más estupenda (con mucho de grecolatino y nórdico), para traducirse en el manejo de ciertos recursos estilísticos (la enumeración caótica), la evolución hacia una cierta *sprezzatura* general y sobre todo dos ejemplos de *rifacimenti* (“Einar Tambarskelver” y “Agag de Amaleq”, “Le regret d’Héraclite” y “Matilde Urbach”) en los que Luis Alberto de Cuenca compite directamente con su modelo. En breve: puede decir las veces

²⁸ Cito por la edición bilingüe de Riquer y Riquer (2002: 114-117), que seguramente conocía Luis Alberto de Cuenca, ya que aparece en una colección (la “Biblioteca de Literatura Universal”) de cuyo consejo asesor formaba parte.

²⁹ En este sentido, el esquema de los poemas de albadisca reaparece en “Sueño del alba milagrosa”, dentro de la misma sección (“¡Ah de la vida!”) de *Cuaderno de vacaciones* (Cuenca, 2014).

que quiera que no le importa, porque verdaderamente Borges está en el centro de la poesía cuenquista. De la misma manera que en la obra borgiana se jugaba con todo el arte con una tupida red intertextual, Luis Alberto de Cuenca tiene siempre muy cerca a Borges: así son las afinidades electivas (y afectivas).

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante (2016) *Divina Commedia*, ed. A. M.^a Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 vols.
- BARRAJÓN, Jesús María (1997) “La poesía de Luis Alberto de Cuenca: diversa y semejante”, *Revista de Literatura*, 59.117, pp. 113-125.
- BLOOM, Harold (1973) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- BONILLA, Juan (1996) “Matilde Urbach”, en *El arte del yo-yo*, Barcelona, Pre-Textos, pp. 113-117.
- (2014) “Matilde Urbach revisited”, *Biblioteca en Llamas, El mundo*, 18 de junio de 2014, http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/biblioteca_etc (08/01/2018).
- BORGES, Jorge Luis (2016) *Poesía completa*, Barcelona, DeBolsillo.
- (1986) *Textos cautivos*, ed. E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets.
- COSTA PICAZO, Rolando, ed. (2010-2011) J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2010-2011, vols. 2-3.
- CUENCA, Luis Alberto de, ed. y trad. (1984a) G. de Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*, Madrid, Editora Nacional.
- trad. junto a Jorge Luis BORGES y Matías SICILIA (1984b) A. Villiers de l’Isle-Adam, *El convidado de las últimas fiestas*, selección y prólogo J. L. Borges, Madrid, Siruela.
- trad. (1985) J. Cazotte, *El diablo enamorado*, selección y prólogo J. L. Borges, Madrid, Siruela.
- CUENCA, Luis Alberto de (1993) *Etcétera (1990-1992)*, Sevilla, Renacimiento.
- (1995) *Bazar: estudios literarios*, Madrid, Lola Editorial.
- (1999a) “Borges y el mundo clásico”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 65, pp. 153-161.

- CUENCA, Luis Alberto de (1999b) “Borges y el Quijote”, en *Borges, Argentina y España, Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/actcult/borges/espaarge/03e2.htm> (03/08/2018).
- (2001) *Baldosas amarillas*, Madrid, Celeste. [Después *Nombres propios*, ed. D. Valverde Villena, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011b, pp. 169-170.]
- (2010) *El reino blanco*, Madrid, Visor.
- (2011a) “Borges, veinticinco años después”, *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 136.
- (2011b) *Libros contra el aburrimiento*, Madrid, Reino de Cordelia.
- (2011c) *Nombres propios*, ed. D. Valverde Villena, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2012a) *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*, 4.^a ed. corregida y ampliada, Madrid, Visor.
- (2012b) *Palabras con alas*, Madrid, La Isla de Siltolá.
- (2013a) “La alegre brisa de la literatura”, en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, pp. 9-17.
- (2013b) “Cinco cuadros del Prado”, en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, pp. 152-157.
- (2016a) “Leer a Borges”, *Libertad digital*, 14 de junio de 2016, <http://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2016-06-14/luis-alberto-de-cuenca-leer-a-borges-79254/> (08/01/2018).
- (2016b) “Presentación”, en R. Alifano, *El humor de Borges*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-9.
- (2016c) *Libros para pasártelo bien*, ed. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia.
- (2017a) *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Sevilla, Renacimiento.
- (2017b) *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia.
- DADSON, Trevor J. (2005) “El otro, el mismo: reflexiones sobre *Europa* de Julio Martínez Mesanza”, en “Breve esplendor de mal distinta lumbre”: estudios sobre poesía española contemporánea, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 181-211. [Previamente en *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham Press, 1998, pp. 79-101.]

- EIRE, Ana (2005) "Conversación con Luis Alberto de Cuenca", en *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento, pp. 77-95.
- FERRER, Manuel (1971) *Borges y la nada*, London, Tamesis.
- KUNZ, Marco (2004) "Quién: Cañeque, Borges y las paradojas de la metaficción", *Iberoamericana*, 4.15, pp. 61-77.
- LANZ, Juan José (2013) "La melancolía del héroe o cómo divertirse leyendo: la obra ensayística de Luis Alberto de Cuenca", en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, pp. 158-161.
- LANZ, Juan José, ed. (2016) L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, 4.^a ed., Madrid, Cátedra. [1^a ed., 2006.]
- LETRÁN, Javier (2005) *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- (2006) "La reconstrucción de la identidad en *La caja de plata*", en L. A. de Cuenca, *La caja de plata*, ed. J. Letrán, Madrid, FCE, pp. 9-27.
- (2007) "La poesía de madurez de Luis Alberto de Cuenca", *Ínsula*, 62.726, pp. 19-20.
- (2013) "El temblor inútil y hermoso: en torno a la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 2013, pp. 18-24.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2009) "El sueño y el insomnio en Borges: dos caras de una misma moneda", *Revista del CESLA*, 12, pp. 63-72.
- MARC, Isabelle (2010) "Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de Cuenca", en J. M. Losada Goya, coord., *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, Levante Editori, pp. 529-540.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2007) "Reescrituras: "El caballero, la muerte y el diablo" de Luis Alberto de Cuenca", *Itinerarios*, 6, pp. 263-281.
- MONTES, Andrés (2011) "Luis Alberto De Cuenca: «Soy mal lector de poesía, leo mucha novela de aventuras y policiaca»", *La Opinión*, 21 de noviembre de 2011, <http://www.laopinioncoruna.es/cultura/2011/11/21/luis-alberto-cuenca-etc> (08/02/2018).
- MUÑOZ, Luis (2001) "La línea continua", en L. A. de Cuenca, *Doble filo (antología)*, ed. L. Muñoz, Madrid, Hiperión, pp. 9-30.
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo. (2018) "La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, pp. 187-236.

- OLAY VALDÉS, Rodrigo (2017) “«Volveremos a vernos»: una lectura de la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños: poemas escogidos (1970-2016)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 15-35.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014) *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- (2017) “Tríptico de tinieblas”, en L. A. de Cuenca, *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-123.
- RIQUER, Martín de e Isabel de RIQUER (2002) *La poesía de los trovadores*, Madrid, Espasa Calpe.
- SÁEZ, Adrián J. (2018) “«Conmigo vais y moriréis conmigo»: la pintura en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, pp. 264-296.
- SILES, Jaime (2013) “El culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca: 1968-1983”, en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, pp. 42-52.
- STURLUSON, Snorri (1932) *Heimskringla or the Lives of the Norse Kings*, Cambridge, Heffer & Sons.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel (2011) “El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días: Poesía 1970-2002*”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, pp. 289-299.
- YUDIN, Florence L. (1999) “«Somos el río»: Borges y Heráclito”, *Variaciones Borges*, 7, pp. 258-271.

***Interstellar*: un homenaje de Christopher Nolan a Jorge Luis Borges**

BELINDA PALACIOS
Université de Genève

1. NOLAN, UN CINEASTA BORGIANO

Jorge Luis Borges fue un gran amante del séptimo arte: escribió guiones, habló sobre cine y lo disfrutó mientras pudo, antes de que la ceguera le arrebatara el placer de sentarse a mirar una buena película¹. No es de extrañar, por lo tanto, que sean tan numerosos los cineastas que hayan intentado llevar sus textos a la gran pantalla, ni que sean también copiosos los directores en los que detectamos una clara influencia de los temas predilectos de nuestro escritor argentino (Herrera, 2007: 17).

Entre ellos se puede incluir al director británico-estadounidense Christopher Edward Nolan (Londres, 1970), un cineasta, productor y guionista de cine relativamente joven pero ya reconocido oficialmente en el medio, pues sus películas han sido nominadas cinco veces al Oscar y cuatro a los Globos de Oro. Lo que es menos conocido, sin embargo, es que, antes de debutar como cineasta, Nolan estudió literatura inglesa en la University College of London, donde fue presidente de la Sociedad Fílmica de la UCL (Tempest, 2011: web), y que muchas de sus historias contienen un buen número de guiños y referencias al universo borgiano.

Una de ellas es *Memento* (2000), una película que comienza por el final, narrando de manera fragmentada una pesquisa imposible: un hombre que sufre de una severa amnesia intenta reconstruir el pasado para encontrar al asesino de su esposa, sirviéndose para ello de un puñado de fotografías, marcas grabadas en su propia piel y una serie de notas tomadas por él mismo. La película se sustenta además en una especie de universo onírico e inestable (producto de la enfermedad del protagonista) y, más allá del conocido gusto de Borges por los relatos policiales, el propio Nolan reivindicó su propuesta como borgiana al afirmar que “*Memento* es como un primo extraño de *Funes el memorioso*, una suerte de inversión del cuento” (Zavaleta, 2016: 9). Los guiños al universo borgiano son

¹ Como es bien sabido, el propio Borges escribió algunos guiones fílmicos con Adolfo Bioy Casares (*Los Orilleros* y *El paraíso de los creyentes*), que por cierto fueron rechazados por las casas cinematográficas argentinas en su momento, y luego escribirá otros más, como *Invasión* y *Los Otros*, ambos dirigidos por el cineasta Hugo Santiago. Borges publicó asimismo numerosas reseñas fílmicas y diversos escritos sobre el tema en la revista *Sur* entre 1931 y 1944 (Cozarinsky, 1981).

también patentes en otras de las películas de Nolan como *Following* (1998), *In-somnia* (2002) o *The Prestige* (2006), pero definitivamente la cinta que más ha sido analizada desde esta perspectiva —y basta con echar un breve vistazo en el motor de búsqueda de Google para comprobarlo— es *Inception* (2010), protagonizada brillantemente por Leonardo Di Caprio y Ellen Page. En ella encontramos reunidos los motivos del sueño dentro del sueño, del doble y del laberinto, respecto al que cabe destacar, a manera de brevísimo ejemplo, que uno de los personajes centrales, la “creadora” del laberinto onírico en el que se desarrolla la historia, lleva el nombre de Ariadne (Page)².

Este artículo se centrará, sin embargo, en otra de las películas de Nolan: *Interstellar* (2014), un filme de ciencia ficción que constituye, a nuestro modo de ver, el mayor homenaje que le ofrece este director al pensamiento borgiano.

2. INTERSTELLAR Y LA FÍSICA

Comenzaremos con un breve resumen del argumento. *Interstellar* es un largometraje de ciencia ficción, producido en Estados Unidos en el año 2014, que se sitúa en un futuro no tan lejano en el que la vida en la tierra comienza a volverse inviable por la contaminación ambiental. Un organismo equivalente a la NASA planea entonces un viaje espacial que tiene como misión ir a buscar en cierta galaxia lejana algún planeta al que puedan emigrar los seres humanos. Este viaje (que cobrará por momentos rasgos de *western* espacial —y no hay que olvidar que Borges se sintió muy atraído por este género en particular) será liderado por Cooper (Matthew McConaughey) y Amelia Brand (Anne Hathaway).

La historia se abre con la hija de Cooper, Murphy (una niña brillante y física en potencia), quien observa un extraño fenómeno en su habitación: los libros de su estantería parecen ser manipulados por una fuerza extraña que ella denomina su “fantasma”. Cooper, antiguo astronauta, se da cuenta de que no se trata de un fantasma sino de un fenómeno físico complejo: algo parece estar perturbando la gravedad en la habitación de su hija. Esto lo lleva a entrar en contacto con la NASA y a ser reclutado por la agencia estadounidense para ir en busca de un nuevo planeta al que la raza humana podría migrar. Paralelamente, en la tierra, un grupo de científicos intentaría resolver la famosa “Teoría del todo” (también conocida como la “Teoría cuántica de la gravedad”³), con la esperanza de que,

² La relación que se establecen entre *Inception* y el universo borgiano ha sido incluso objeto de un libro reciente de Javier Campo, titulado *De Borges a Nolan: Inception como representación posmoderna*, publicado en el 2016.

³ Como dice el propio Hawking (1988: 18): “Los científicos actuales describen el universo a través de dos teorías parciales fundamentales: la teoría de la relatividad general y la mecánica cuántica [...]. Desafortunadamente, sin embargo, se sabe que estas dos teorías son inconsistentes entre sí: ambas no pueden ser correctas a la vez. Uno de los mayores esfuerzos de la física actual, y el tema principal de este libro, es la búsqueda de una nueva teoría que incorpore a las dos anteriores: una teoría cuántica de la gravedad”.

al completarla, la humanidad fuera capaz de manipular la gravedad y el espacio-tiempo, y realizar así un éxodo en masa hacia el planeta que haya descubierto Cooper. Esta ecuación será resuelta finalmente, en la película, por la hija de Cooper.

Si bien se trata de un filme de ciencia ficción, cabe resaltar aquí que *Interstellar* tuvo como asesor científico a Kip Thorne, astrofísico especialista en agujeros negros, que trabaja intentando resolver, él también, la esquivada “Teoría del todo”⁴. Parte de la propuesta de Thorne se sustenta así en la convicción de que los valores necesarios para completar la ecuación de la “Teoría del todo” deberían encontrarse, justamente, al interior de un agujero negro, en una región muy pequeña del mismo llamada “singularidad”, un punto en el que la curvatura del espacio-tiempo se vuelve infinita y las leyes físicas tal y como las conocemos dejan de funcionar (García del Valle, 2015a: web)⁵.

El escenario que nos presenta la película es entonces el siguiente: tras una serie de eventos bastante épicos, la nave espacial de Cooper se queda sin combustible cerca de un agujero negro masivo. Un agujero negro se forma como parte de la etapa final de la vida de estrellas masivas, que explotan al envejecer. Si lo que queda tras la explosión tiene más de tres veces la masa del Sol, la gravedad crece hasta tal punto que colapsa y se queda atrapada en una región cuya superficie y volumen se ven reducidos con el tiempo al tamaño cero, generando una densidad de materia tan fuerte que se produce una infinita curvatura en el espacio-tiempo, también conocida como “singularidad”, es decir, el punto en el que se diluyen el espacio y el tiempo (Hawking, 1988: 52). Así, al darse cuenta de que no le quedan muchas opciones viables, Cooper decide sacrificarse lanzándose al interior del agujero negro, al tiempo que le da la orden a TARS (un robot dotado de una enorme inteligencia artificial) de recoger los datos de la “singularidad” y transmitirlos a la tierra para, al menos, contribuir a completar la “Teoría del todo”.

Cooper, entonces, cae al interior del agujero negro y, al acercarse a la singularidad, aterriza dentro de una especie de cubo de cuatro dimensiones, lo que en geometría se conoce como un *teseracto* o *hipercubo*⁶. *Interstellar* postula que el

⁴ Kip Thorne escribió asimismo un libro titulado *The Science of Interstellar* (2014), en el que desarrolla y expone con cuidado las teorías físicas sobre las que se basó para construir la trama de la película. En él establece también la diferencia entre lo que pertenece al campo de la física establecida y lo que aún se halla más bien en el campo de la especulación, pero, como señala Javier Santaolalla, una de las principales preocupaciones del experto fue “que la película no violara ningún principio que la comunidad científica pudiera considerar, al menos, como razonable” (Santaolalla, 2016: 1’38-1’45).

⁵ Esta teoría fue compartida por físicos tan importantes como Roger Penrose y Stephen Hawking (Hawking, 1988).

⁶ Un *hipercubo* de cuatro dimensiones transitables presupone la existencia de, por lo menos, cinco de ellas. Simplificando muchísimo, podríamos decir que la idea de “dimensión” en física equivale a la noción de “libertad”, de manera que el mundo físico tal y como lo conocemos se nos presenta

teseracto habría sido construido y colocado dentro del agujero negro por una civilización superior, capaz de manipular más dimensiones de las que nosotros hasta ahora conocemos. En su interior, el tiempo y el espacio se convierten en dimensiones tan transitables como lo son, para el ser humano, el arriba y el abajo. Así, al entender dónde está y cómo es que funciona el *hipercubo*, Cooper consigue comunicarse con su hija (que se encuentra en la tierra, a años luz de él) y transmitirle los datos de la singularidad obtenidos por TARS. El espectador entiende en ese momento que el supuesto “fantasma” del que se nos hablaba al principio no era otro que el propio Cooper del futuro, tratando de comunicarse con su hija Murphy desde el *teseracto*, en el interior del agujero negro. Con estos datos, Murphy consigue finalmente resolver la ecuación y salvar a la humanidad de la extinción en la tierra. La película se cierra entonces dejando abierta una paradoja temporal (que habría sido muy del gusto de Borges, amante de las paradojas), pues entendemos que quien “impulsa” el viaje de Cooper en el inicio del filme al producir “perturbaciones gravitatorias” en el cuarto de Murphy es el mismo Cooper, en el futuro, desde el *teseracto*. Esto nos lleva a concluir, asimismo, que el *hipercubo* no fue construido por “una civilización superior”, sino por los propios seres humanos del futuro que han migrado a otro planeta después de haber recibido la información sobre la singularidad desde el interior del agujero negro, dejándonos con la clásica pregunta de ¿qué vino primero, el huevo o la gallina?

Por supuesto, las soluciones físicas que se plantean en la película de Nolan y Thorne se adentran en el ámbito de la más pura especulación científica, pues hasta el día de hoy no se ha conseguido aún comprobar del todo que vivamos realmente en un mundo con más dimensiones de las que experimentamos — un requisito primordial para poder construir un *teseracto* (Santaolalla, 2016: 8’02”-8’20”). Tampoco nadie ha entrado todavía en un agujero negro ni puede hacerse realmente una idea “científica” de cómo se vería (en la pantalla) un “hipercubo” de cuatro dimensiones colocado dentro de un agujero negro que represente, de forma visual, un lugar donde no exista ni el tiempo ni el espacio o, mejor dicho, que contenga en su interior todo el tiempo y el espacio colocado como si fuese una dimensión espacial en la que uno pueda desplazarse a voluntad.

O quizás alguien sí lo hizo —y así lo entendió también Christopher Nolan— y este fue Borges: el *teseracto* de *Interstellar* es una inmensa biblioteca, como uno puede apreciar en la secuencia 2’20”07 – 2’24”00 (Nolan, 2014), o en la imagen siguiente (fig. 1).

en tres dimensiones en las que nos podemos mover: alto, ancho y largo, y una dimensión temporal que no sabemos manipular. Sin embargo, Einstein, gracias a la teoría de la relatividad (y de nuevo, simplificando), se da cuenta de que el tiempo está constituido de las mismas características que las otras dimensiones por las que sí podemos movernos, así que postula la existencia de una “cuarta dimensión”.

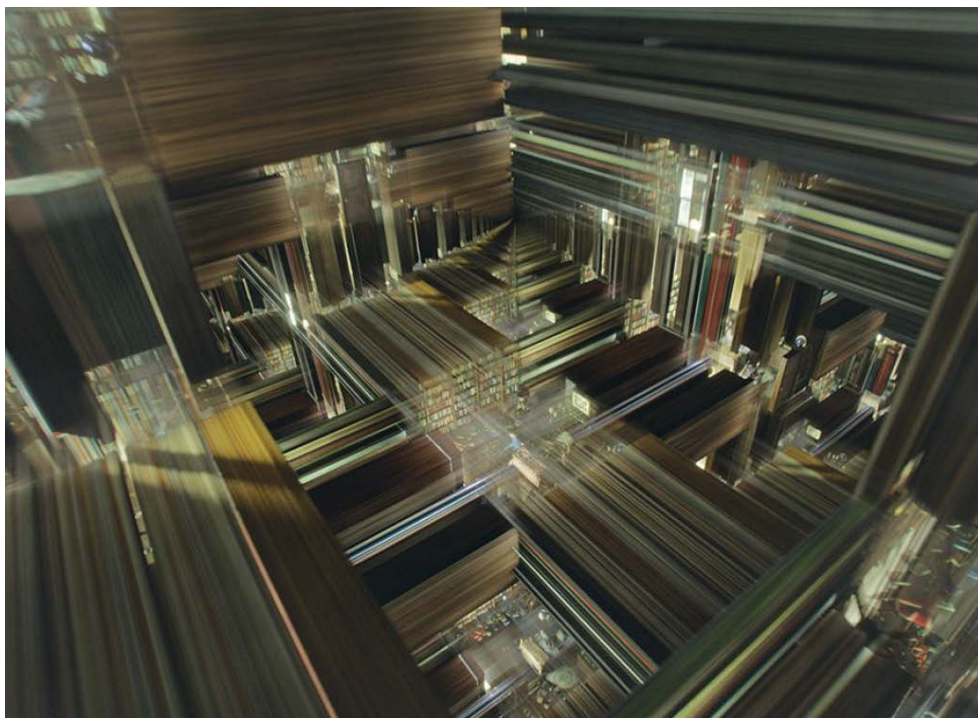


Fig. 1 (Interstellar Fan Art, 2014)

3. UNA INMENSA BIBLIOTECA

En efecto, lo primero que se nos viene a la mente al observar el *teseracto* que construye Nolan es el conocido cuento borgiano *La Biblioteca de Babel*, y su célebre comienzo “El universo (que otros llaman Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales...” (Borges, 1987: 465). Y la relación entre ambas historias se hace aún más patente si recordamos que Borges asegura que, en el interior de su Biblioteca, los hombres esperaron “la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo” (Borges, 1987: 468). Como vemos, tanto en la Biblioteca de Borges, por lo tanto, como en la de Nolan, se esconde la clave para comprender los misterios del universo.

Alguien podría decir que ambas Bibliotecas no son iguales, puesto que la segunda es “hexagonal” (lo dice varias veces el texto), mientras que la de Nolan se asemejaría más bien a un “cubo”. Y, sin embargo, como demuestra la siguiente imagen, si uno plasma un cubo de cuatro dimensiones en dos, el resultado es bastante revelador (fig. 2). Esto explica, a su vez, el efecto óptico que se genera mientras Cooper atraviesa el *teseracto* (y que se aprecia hasta cierto punto en la

fig. 1), en el que las diversas galerías de libros parecen adoptar también una forma hexagonal.

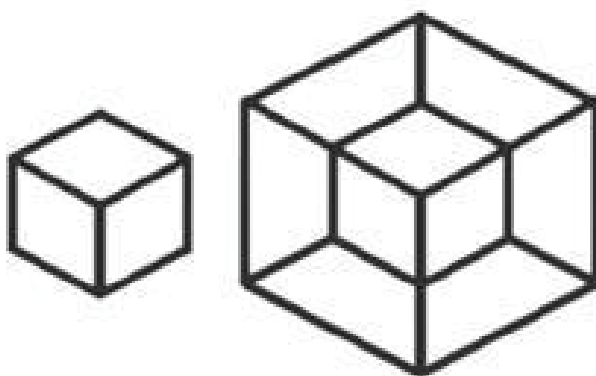


Fig. 2 (Méndez, 2013: web)

Ahora bien, como señala Claudia Cavallín, “los hexágonos son la figura geométrica que permite aprovechar, en mayor medida, el espacio disponible”, por lo que su función en el cuento de Borges debe entenderse como una metáfora del infinito (Cavallín, 2008: 52-53). Esto se afirma en el propio cuento cuando leemos que “las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio” (Borges, 1987: 465). No obstante, dice Borges (1987: 465) que “los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?)”.

Algo similar se podría uno cuestionar sobre la biblioteca de *Interstellar*: si partimos de que el *teseracto* de Nolan es un *hipercubo* dentro de un agujero negro, podríamos pensar que, en teoría, ésta debería tener “límites espaciales”. ¿Cómo es posible que sea infinita? La respuesta, por supuesto, puede sustentarse desde los postulados de la física cuántica. Y, sin embargo, podemos encontrarla también en el universo borgiano.

Si leemos atentamente el cuento, nos damos cuenta de que parte de su mensaje más importante se resume en reivindicar la existencia de “un libro total”, que sea “la cifra y compendio perfecto de todos los demás” (Borges, 1987: 469); es decir, un libro que contenga en su interior todas aquellas combinaciones posibles de los “ventitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) de todo lo que se puede expresar” (Borges, 1987: 467). Y esta es una idea que se repite a lo largo del cuento, y en la que se hace énfasis en dos de las cuatro notas a pie de página que acompañan el relato, en las que leemos tanto “lo repito: basta que un libro sea posible para que exista [La Biblioteca]” (Borges, 1987: 469); como:

Letizia Álvarez Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría *un solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavalieri, a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese vademécum sedoso no sería cómodo: cada hoja aparentemente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés. (Borges, 1987: 471)

Esta última “nota a pie de página” es la que cierra el cuento, y la que desvela una información muy valiosa que nos sirve tanto para entender cómo funcionaría —para Borges— la realidad en cuatro dimensiones transitables, como para reflexionar en torno a lo que puede considerarse como el “infinito”. Lo que subyace debajo de estas supuestas notas parece provenir de la misma fuente de donde emanarán, más adelante, sus cavilaciones en torno a la aporía de Zenón de Aquiles y la tortuga, motivo que veremos aparecer de manera recurrente en varios de sus escritos. Así, leemos en *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*⁷:

Pero un ilimitado número de subdivisiones puede efectuarse con lo que es limitado. El argumento no prueba otra infinitud de duración que la contenible en cinco minutos. Mientras los cinco minutos no hayan pasado, lo que falta puede ser dividido por diez, y otra vez por diez, cuantas veces se nos antoje, lo cual es compatible con el hecho de que la duración total sea cinco minutos. Prueba, en resumen, que atravesar ese espacio finito requiere un tiempo infinitamente divisible, pero no infinito. (Borges, 1987: 245)

Dicho de otra manera: para que algo sea infinito no es necesario que sea infinitamente extenso, sino que sea infinitamente divisible, como el tiempo, o como ese número infinito de líneas que componen una superficie⁸, y que juntas conforman la materia de ese infinito número de hojas delgadas que constituyen el Libro-universo.

Es exactamente esto lo que descubre Cooper al encontrarse en el interior del *teseracto* y entender cómo funciona el mundo en cuatro dimensiones. Así, en 2'29"30, el personaje reconoce que “Todo esto [el espacio con el que ha sido construido el *hipercubo*] es el cuarto de una niña. Cada momento. Es infinitamente complejo. Tienen acceso al tiempo infinito y al espacio infinito, pero no

⁷ Recordemos que *La Biblioteca de Babel* apareció publicado por primera vez en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), mientras que *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga* apareció en *Discusión* (1964).

⁸ El ejemplo completo proviene del *El tiempo*, una de las cinco clases que dictó Borges en la Universidad de Belgrano en 1978: “Podemos buscar un ejemplo de la geometría. Se imagina un punto. Se supone que el punto no ocupa extensión alguna. Si tomamos luego una sucesión infinita de puntos, tendremos una línea. Y luego, tomando un número infinito de líneas, la superficie. Y un número infinito de superficies, tenemos el volumen” (Borges, 1979: 89).

están limitados por nada” (Nolan, 2014). ¿Qué quiere decir esto? Nada menos que el *teseracto* está compuesto por todos los instantes que componen un instante hacia el infinito. Al igual que Borges en *La Biblioteca de Babel*, el infinito que plantea Nolan se expande hacia adentro, hacia el interior, en vez de hacia fuera.

Asimismo, resulta interesante resaltar que quien resuelve “la ecuación” que salva a la humanidad en *Interstellar* es la hija de Cooper (mientras que sus predecesores —supuestos físicos brillantes de género masculino— dejan en el film mucho que desear). Algo similar ocurre en el cuento de Borges, pues quien descubre que en realidad el infinito se expande hacia adentro es también una mujer, Letizia Álvarez Toledo, mientras que sabios, peregrinos, bibliotecarios, etc., se disputan, enloquecen y pierden las esperanzas.

Finalmente, Nolan planificó la analogía hasta en el más mínimo detalle, pues encontramos un eco más en la composición de su propia “biblioteca infinita” y la que propone Borges, quien dice: “*La biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)” (Borges, 1987: 471). Nuestro director parece haber tomado en cuenta esta frase, pues construyó visualmente el *teseracto* con una repetición al infinito de las mismas estanterías. Y, entre los libros que las pueblan, encontramos una versión de *Labyrinths* (1962)⁹, que no es otra cosa que una antología que reúne una serie de cuentos y ensayos de Borges traducidos al inglés por Donald Yates y James Irby, y que contiene historias como, por supuesto, *La Biblioteca de Babel*, pero también otras afines como *El Aleph* o *El jardín de los senderos que se bifurcan*; historias que plantean cuestiones de las que hoy en día se ocupa no ya la metafísica, sino la física cuántica.

4. BORGES Y LA FÍSICA

Y es que, pese a que Borges dijo alguna vez que lo único que sabía de física era cómo funcionaba el barómetro (Rojo, 1999: web), también declararía más de una vez que él, “como ultraísta y como kantiano” cree en la cuarta dimensión que probaban las últimas teorías de Einstein (Kodama, 2004: 7). De hecho, en 1934 publica en el suplemento del diario *Crítica* un texto breve titulado “La cuarta dimensión”, donde dice:

Rehusar la cuarta dimensión es limitar el mundo; afirmarla es enriquecerlo. Mediante la tercera dimensión, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia; mediante la cuarta

⁹ La mayoría de los libros escogidos por Christopher Nolan para armar las estanterías del *hipercubo* se relacionan de alguna u otra manera con el argumento de la película. Además de la antología de Borges, podemos mencionar también títulos como *Flatland: A Romance of Many Dimensions* de Edwin Abbott, *A Wrinkle in Time* de Madeleine L’Engle o *The Stand*, de Stephen King (Eilenberg, 2014: web).

dimensión, la no imaginable, un hombre encarcelado en un calabozo podría salir, sin atravesar el techo, el piso o los muros. (Borges, 1995: 31)

Como nos muestra esta cita, lo cierto es que Borges —pese a pretender no entender nada de física— reflexionó a lo largo de su vida sobre estas cuestiones, leyó sobre la relatividad general y se interesó por estas teorías que, incluso hoy, se asemejan muchísimo a la ciencia ficción. Teniendo esto en cuenta, no debe de asombrarnos que se interesara por aquella nueva teoría de Einstein que afirmaba la posibilidad de que existiera un punto (por más que este fuese abstracto) en el que converjan todos los puntos, donde las leyes físicas se rompen concentrando todos los instantes en el mismo sitio, y que a partir de él fuera posible desvelar los secretos del cosmos.

Sin embargo, sí resulta sorprendente lo lejos que llevó Borges su reflexión, pues, de alguna manera, termina por adelantarse a los postulados científicos de su época a través de sus ficciones. Pensemos, por ejemplo, en el Aleph y la descripción que hace de él Carlos Argentino en el cuento homónimo, donde explica que en el sótano de su casa, un lugar de absoluta oscuridad [como un agujero negro], está el Aleph, “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges, 1987: 623). “El lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”; un lugar donde todos los actos y todo lo ocurrido en el universo “ocupara el mismo punto, sin superposición y sin transparencia” (Borges, 1987: 623-625). Como bien propone Héctor Vucetich, Borges pareciera estar describiendo, en *El Aleph*, la singularidad mucho antes de que esta fuera postulada (Vucetich, 2004: 97-98). No a nivel de estructura, por supuesto, sino a nivel de planteamiento teórico: un punto en el que, al unificarse todas las teorías físicas, el contenido del mundo aparece cifrado y fusionado en ese mismo punto: “ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (Borges, 1987: 626).

Es exactamente esta misma idea la que termina por reflejar Nolan en su versión del hiperespacio/biblioteca-universo que concentra todos los instantes en un mismo sitio, pues como dice Rafael García del Valle, “una de las características del hiperespacio es que sus objetos se muestran en todas las formas que han adquirido a lo largo del tiempo ‘a un mismo tiempo’” (García del Valle, 2015b: web).

Esta superposición de diferentes planos espaciales y temporales es la que se esconde asimismo detrás de muchos cuentos borgeanos, como *El libro de arena* o *El jardín de los senderos que se bifurcan*, por dar algunos ejemplos en los que es

posible concebir la perspectiva del tiempo como cuarta dimensión transitable en el análisis de los mismos¹⁰.

5. CONCLUSIÓN

Por supuesto, con esto no queremos proponer que Borges haya sido un precursor de la física cuántica, ni mucho menos — como tampoco lo es, huelga decirlo, el propio Christopher Nolan. Ambos son hombres de letras que, sin embargo, se servirán de los avances científicos de su época para enriquecer sus propias historias. A fin de cuentas, resulta comprensible que una persona como Borges se plantease en su literatura — a manera casi de un juego filosófico — diversas formas de representar de forma visual un concepto tan complejo y abstracto como el de la cuarta dimensión; o la posibilidad de manipular el tiempo y desplazarse en su interior; planteamientos que facilitaron (al menos a nivel teórico) los descubrimientos de Einstein. Como dice Bagnat Lascaray (2013: 71),

El núcleo de la obra borgiana se prefigura como un metatexto de la gran aventura intelectual, ya que se apropia de los esfuerzos de los hombres por descifrar la incógnita del universo y de su propia existencia para crear obras maestras de la Literatura.

Nolan rinde un homenaje a Borges, apropiándose de dichas imágenes y colocándolas en la pantalla grande. Y si bien su decisión fue criticada por más de un científico (y por muchos internautas furiosos que sienten que Nolan “malogró la película” colocando estanterías de libros en un agujero negro), los que hemos leído a Borges no podemos más que estar de acuerdo con esta elección: si existe un punto en el que confluyen todos los puntos, que contiene la clave para desentrañar los misterios más profundos del universo, este no podría ser, por supuesto, nada más que una inmensa biblioteca.

Bibliografía

BAGNAT LASCARAY, Daniel Alfredo (2013) “Alteridad, espacio-tiempo y universos paralelos en la obra de Jorge Luis Borges, *Logos*, 24, pp. 67-84.

¹⁰ En efecto, este asunto ha llamado la atención de diversos críticos en los últimos años. Por ejemplo, Alberto Rojo, en un artículo titulado “El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica” explica la forma en la que “*El jardín*, publicado en 1941, se anticipa de manera prácticamente literal a la tesis doctoral de Hugh Everett III, publicada en 1957, con el título *Relative State Formulation of Quantum Mechanics*, y que Bryce DeWitt habría de popularizar como «La interpretación de los muchos mundos de la mecánica cuántica» (*The Many-Worlds interpretation of Quantum Mechanics*)” (Rojo, 1999: web). Sobre este tema puede consultarse también *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*, del mismo autor; y el conjunto de artículos que reúne el volumen *Borges y la Ciencia*, reseñado en la bibliografía.

- BORGES, Jorge Luis (1979) *Borges, oral*, Buenos Aires, Emecé Editores/Editorial de Belgrano.
- (1987) *Obras completas 1932-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (1995) “La cuarta dimensión”, *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento del diario *Crítica*, Buenos Aires, 40, 5 de diciembre de 1934, recogido en Irma Zangara (invest. y recop.), *Borges en Revista Multicolor*, Atlántida, Buenos Aires, pp. 29-32.
- CAVALLÍN, Claudia (2008) “Posibilidades de la metáfora en Borges”, *Atenea*, 498, pp. 45-54.
- CAMPO, Javier (2016) *De Borges a Nolan: Inception como representación posmoderna*, Buenos Aires, Universidad del Cine.
- COZARINSKY, Edgardo (1981) *Borges en/y/sobre cine*, Madrid, Espiral/Fundamentos.
- EILENBERG, Jon (2014) “9 Easter Eggs From the Bookshelf in Interstellar”, *Wired*, <https://www.wired.com/2014/11/interstellar-murphys-library/#slide-6> (25/03/2018).
- KODAMA, María (2004) “Prólogo”, en Sara Slapak (coord.), *Borges y la Ciencia*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 7-9.
- GARCÍA DEL VALLE, Rafael (2015a) “La ciencia de Interstellar (I)”, *Thesauro Cultural* (TheCult.es), <http://www.thecult.es/tercera-cultura/la-ciencia-de-interstellar-i.html> (25/03/2018).
- (2015b) “La ciencia de Interstellar (II)”. *Thesauro Cultural* (TheCult.es), <http://www.thecult.es/tercera-cultura/la-ciencia-de-interstellar-ii.html> (25/03/2018).
- HAWKING, Stephen (1988) *Historia del tiempo. Del Bing bang a los agujeros negros*, [http://antroposmoderno.com/word/Stephen_Hawking_Historia del Tiempo.pdf](http://antroposmoderno.com/word/Stephen_Hawking_Historia_del_Tiempo.pdf) (25/03/2018).
- HERRERA, Javier (2006-2007) “La obra literaria de Borges en el cine Versiones / adaptaciones / transposiciones”, *Turia: Revista cultural*, 80, pp. 17-30.
- ROJO, Alberto (1999) “El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 1, http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_06.htm (25.03.2018).
- (2015) *Borges y la física cuántica. Un científico en la biblioteca infinita*, México D. F., Siglo XXI editores.

- SANTAOLALLA, Javier (2016) “¿Sabes qué hay de verdad en la historia de *Interstellar*?”, *¿Date un vlog?*, <https://www.youtube.com/watch?v=68173wT7vkk&t=98s> (25/03/2018).
- TEMPEST, Matthew (2011) “I was there at the Inception of Christopher Nolan’s film career”, *The Guardian. International edition*, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/feb/24/inception-christopher-nolan-film-oscar-director> (25/03/2018).
- VUCETICH, Héctor (2004) “Espacio y tiempo en Borges”, en Sara Slapak (coord.), *Borges y la Ciencia*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 93-112.
- ZAVALETA BALAREZO, Jorge (2016) “Influencia y legado de Borges en el cine de Christopher Nolan”, *Laboratoria*, 14, <http://revistalaboratorio.udp.cl/category/investigacion-nro-14/> (25/03/2018).

Filmografía

- NOLAN, Christopher, dir. (2014) *Interstellar*, prod. Legendary Pictures y Syncopy Films, Estados Unidos / Reino Unido / Canadá.

RESÚMENES



Oknos el memorioso: Borges responde a Ortega y Gasset *Oknos el memorioso: Borges responds to Ortega y Gasset*

JOSÉ RAMÓN CARRIAZO
Universidad de Educación a Distancia
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Resumen: En este artículo se relaciona el personaje de Ireneo Funes con José Ortega y Gasset, de manera que la incapacidad para pensar del protagonista de “Funes el memorioso” puede considerarse, tal y como se documenta en la primera parte del trabajo, una pulla más de las que Borges dirigió al filósofo español.

Abstract: This article links the character of Ireneo Funes with José Ortega y Gasset. In “Funes el memorioso,” the protagonist’s inability to think can be considered, as noted in the first part of this article, another example of Borges criticising the Spanish philosopher.

Palabras clave: Borges, José Ortega y Gasset, “Funes el memorioso”, Ireneo Funes.

Keywords: Borges, José Ortega y Gasset, “Funes el memorioso”, Ireneo Funes.



Círculos de lectura en “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges **Reading in circles: “La casa de Asterión” by Jorge Luis Borges**

RITA CATRINA IMBODEN
Universität Zürich

Resumen: La noción de circularidad es un principio de construcción característico de la obra de Borges y cuyo análisis resulta muy significativo en “La casa de Asterión”, puesto que las seis partes en las que se puede dividir el relato muestran la estructura circular y perfectamente calculada del cuento.

Abstract: The notion of circularity is a principle of construction characteristic in the work of Borges and whose analysis is particularly significant in “La casa de Asterión”, as the six parts into which the story can be divided show the perfectly calculated and circular structure of the story.

Palabras clave: Borges, “La casa de Asterión”, circularidad, mito, Teseo, Ariadna.

Keywords: Borges, “La casa de Asterión”, circularity, myth, Teseo, Ariadna.



El tiempo circular en “Tema del traidor y del héroe” Circular time in “Tema del traidor y del héroe”

SRDJAN DRAGOJEVIC
Universität Zürich

Resumen: El tiempo es uno de los temas centrales a los que se dedica Jorge Luis Borges, tanto en sus ensayos como en su creación literaria. Por tal razón, hemos relacionado algunos textos ensayísticos del propio autor con el cuento “Tema del traidor y del héroe”, publicado en *Ficciones*. Los ensayos “El tiempo circular” y “La doctrina de los ciclos” son textos clave para entender mejor algunos aspectos de dicho relato. Ya en el epígrafe se introduce la noción del tiempo circular, es decir de los ciclos de la historia humana, con la mención del año platónico. Esta circularidad histórica se muestra también en el nivel diegético, puesto que Fergus Kilpatrick se identifica como Julio César. Otro aspecto más que refleja la circularidad temporal es observable en el nivel extraliterario, en forma de un hallazgo de un manuscrito del propio Borges en el año 2013.

Abstract: Time is one of the central topics that Jorge Luis Borges treats in his essays and literary creations. Thus, we have related some of his essays with the short story “Tema del traidor y del héroe”, which was published in *Ficciones*. The essays “El tiempo circular” and “La doctrina de los ciclos” are key texts which provide a better understanding of some aspects of the short story in question. The notion of circular time, in other words, the cycles of the human history with the mention of the platonic year, is already introduced through the epigraph. This historical circularity manifests itself also on a diegetic level since Fergus Kilpatrick is identified as Julius Caesar. Another aspect which reflects the temporal circularity can be observed on a extraliterary level, in form of a finding of Borges’ own manuscript in 2013.

Palabras clave: Borges, “Tema del traidor y del héroe”, ensayos, “El tiempo circular”, “La doctrina de los ciclos”, circularidad.

Keywords: Borges, “Tema del traidor y del héroe”, essays, “El tiempo circular”, “La doctrina de los ciclos”, circularity.



“La noche cíclica”: una lectura *intratextual* “La noche cíclica”: intratextual reading. The circularity in Borges’ work

GILDA ÁIDA MECLAZCKE
Universität Zürich

Resumen: Este artículo parte de la premisa de que los ensayos borgeanos anticipan en muchos casos los temas y contenidos de su obra poética y ficcional, con la cual interactúan. Tal es el caso de “Historia de la eternidad”, “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”, tres ensayos publicados por primera vez en el año 1936 en el libro *Historia de la eternidad*, el poema “La noche cíclica” publicado por primera vez en 1940 y el cuento “La casa de Asterión”, de 1947. En tanto que los ensayos son un intento de racionalizar un sentimiento sobre el tiempo y su circularidad, el poema presenta una *similitud* particular con el cuento, pero basa su construcción en las oposiciones y conclusiones

planteadas en los ensayos. En el artículo se accede a estas *intratextualidades* a través del análisis del poema "La noche cíclica".

Abstract: This article is based on the premise that the Borgean essays often anticipate the themes and contents of his poetic and fictional work, with which they interact. Such are the cases of "A History of Eternity", "The Doctrine of Cycles" and "Circular Time", three essays published for the first time in 1936 in the book *A History of Eternity*, the poem "The Cyclical Night" published for the first time in 1940 and the story "The House of Asterion", of 1947. Whereas the essays are an attempt to rationalize a feeling about time and its circularity, the poem presents a particular similarity with the story, but basing its construction on the oppositions and conclusions raised in the essays. These *intratextualities* shall be approached in this work through the analysis of the poem "The Cyclical Night".

Palabras clave: Borges, noche, ciclo, tiempo, circular, eternidad, Asterión, *similitud*, *intratextualidad*.

Keywords: Borges, night, cycle, time, circularity, eternity, Asterión, similarity, intratextuality.



La memoria de Borges. Caminos y contratiempos hacia una memoria literaria desmemoriada

Borges' memory. Pathways and obstacles to a literary memory without memory

ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE

Universität Bern

Resumen: Partiendo de la pulsión de la memoria que caracteriza a nuestras sociedades actuales y del debate en torno al canon literario, su funcionamiento y sus funciones, el siguiente ensayo propone releer algunos textos borgeanos para indagar en los modos en que el autor argentino deshace un canon de poder/saber, entendido como institucionalización o consignación de (los sentidos) de la literatura, y para proponer un canon del deseo, en el que el hecho estético y el placer de leer ocupen el lugar central. Desde esta perspectiva el canon emerge como *pharmakon* (cura y veneno) para la literatura.

Abstract: Taking the drive of memory that characterizes our current societies and the debate around the literary canon, its functioning and functions as starting point, the following essay proposes to reread some Borgean texts to explore the ways in which the Argentine author disband the idea of a canon based of power / knowledge and understood as institutionalization or consignment of (the senses) of literature, to propose a canon of desire, in which the aesthetic fact and the pleasure of reading occupy the central place. From this perspective, the canon emerges as *pharmakon* (cure and poison) for literature.

Palabras clave: Borges, canon, "La memoria de Shakespeare", memoria.

Keywords: Borges, canon, "La memoria de Shakespeare", memory.



Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca
Elective affinities: Jorge Luis Borges and Luis Alberto de Cuenca

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

Resumen: Como una de las claves fundamentales de la poesía cuenquista, Borges aparece un poco por todas partes en la obra de Luis Alberto de Cuenca. Después de repasar los comentarios en ensayos y otros textos, este trabajo examina las relaciones intertextuales entre la poesía borgiana y luisalbertiana, que se puede ver tanto en el fondo como en la forma.

Abstract: As one of the fundamental keys of Luis Alberto de Cuenca's poetry, Borges appears everywhere in his work. After revise the commentaries on essays and other texts, this work examines the intertextual relations between Borges' and Luis Alberto de Cuenca's poetry, which are in the subject, as well as in the form.

Palabras clave: Borges, Luis Alberto de Cuenca, intertextualidad, poética.

Keywords: Borges, Luis Alberto de Cuenca, intertextuality, poetics.



Interstellar: un homenaje de Christopher Nolan a Jorge Luis Borges
Interstellar: Christopher Nolan's tribute to Jorge Luis Borges

BELINDA PALACIOS
Université de Genève

Resumen: Borges fue un gran amante del séptimo arte, por lo que no es de extrañar que más de un cineasta haya buscado rendirle homenaje. Es el caso de Christopher Nolan, director británico- estadounidense que en el 2014 estrenó *Interstellar*, una arriesgada cinta de ciencia ficción para la que recibió la ayuda de un conocido astrofísico: Kip Thorne. A pesar de su rigor científico, parte de la audiencia encontró que la película no tenía sentido, pues Nolan había colocado una biblioteca gigante en un agujero negro. Lo que muchos no comprendieron, sin embargo, es que la biblioteca no era otra cosa que un homenaje a Jorge Luis Borges, como se explica en este artículo.

Abstract: It's not a surprise if more than one film-maker have tried to pay homage to Jorge Luis Borges, since he himself was a great amateur of the seventh art. Christopher Nolan, british-american director, did also so, in *Interstellar* (2014), a daring science-fiction movie for which he received help from a famous astrophysicist: Kip Thorne. Despite its scientific rigor, one part of the audience judged that the movie had no sense because Nolan put a gigantic library in a black hole. Nevertheless, what many people did not understand is that the library was nothing else than an homage payed to Jorge Luis Borges, as the present paper will explain.

Palabras clave: Borges, Nolan, homenaje, biblioteca, *Interstellar*.

Keywords: Borges, Nolan, homage, library, *Interstellar*.



Este pdf de *"En el centro de Europa están conspirando"*.

Homenaje a Jorge Luis Borges,

número 4

de la colección de estudios y textos
de iberística



se terminó de disponer el 16 de
noviembre de 2018, día en el
que se conmemora a

San Otmaro de San Galo,

que fue Prior de aquel Monasterio
y surtió de vino con una bota in-
gotable a los que transportaban
su cadáver de vuelta al con-
vento para sepultarlo.



