



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA**

**Acercamiento teórico a la figura de Dios en la poesía de la *Nueva
Antología Personal* (1968) de Jorge Luis Borges**

Tesis presentada para obtener el Título de
Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica

AUTOR: FRANKLIN OLVERA LECHUGA

ASESOR: MTRO. FERNANDO MORALES CRUZADO

PUEBLA, PUE. ABRIL 2016

Acercamiento teórico a la figura de Dios en la poesía de la *Nueva Antología Personal* (1968) de Jorge Luis Borges



Copyright © 2015 por Franklin Olvera Lechuga

Todos los derechos reservados.

ÍNDICE

HIPÓTESIS	4
OBJETIVO GENERAL	5
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I.....	19
INTRODUCCIÓN A LA FIGURA DICOTÓMICA DE DIOS.....	20
<i>Dios</i> personaje.....	24
<i>Dios</i> recurso teórico	32
Contexto del símbolo de <i>Dios</i> en la obra de J.L. Borges	38
CAPÍTULO II.....	56
MARCO EVOLUTIVO Y BLOQUE I.....	56
Marco evolutivo del estilo poético de J. L. Borges	56
ANÁLISIS TEÓRICO GENERAL DE LA FIGURA DE <i>DIOS</i> EN LOS POEMAS SELECCIONADOS	59
Proemio	59
Bloque I.....	60
Ajedrez (El Hacedor)	60
Junín (El otro, el mismo)	68
CAPÍTULO III	72
Bloque II	72
Jonathan Edwards (1703-1785) (El otro, el mismo)	72
Emerson (El otro, el mismo).....	74
El Golem (El otro, el mismo).....	76
Spinoza (El otro, el mismo)	80
Otro poema de los dones (El otro, el mismo).....	83
Everness (El otro, el mismo).....	87
Adam Cast Forth (El otro, el mismo).....	90
James Joyce (Elogio de la sombra)	96
CONCLUSIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA	102
FUENTES DE INFORMACIÓN	103

HIPÓTESIS

La figura de Dios, en la poesía de la *Nueva Antología Personal* (1968) de Jorge Luis Borges, admite una entidad moral multifacética que funge como personaje interactuante, de vital importancia en la lírica del argentino, y, a su vez, un recurso literario que el autor propone para establecer aspectos estructurales y estilísticos (técnicos y simbólicos) en la selección de los poemas antologados, con el propósito de actualizar su discurso poético y otorgar un lugar a lo que el mismo Borges entiende por “Hecho estético” —correspondencia que establece el texto con el lector, como símbolo de belleza.

OBJETIVO GENERAL

Al revisar la trayectoria poética del autor, así como los rasgos relevantes que la distinguen y caracterizan, he destacado, sobre otros aspectos recurrentes y de igual importancia, el arquetipo moral de *Dios*; por una parte como elemento ficcional (personaje o *actante*), y por otra como herramienta teórica que permite al autor enriquecer la enunciación de su lírica.

En la obra poética de Borges, especialmente aquella que guarda relación con la teología, la filosofía y las perplejidades metafísicas: temas indispensables del universo borgeano, se torna necesario precisar las funciones que el argentino deposita, deliberadamente, en esa suerte de recurso-personaje estilístico: *Dios*; con la finalidad de establecer una descripción que ensaye, profundice y puntualice los sentidos (semánticos y teóricos) que dicho tópico cumple en el texto literario, así como para dar cuenta de los efectos estilísticos que produce en sus variables funciones, argumentando oportunamente el contexto ideológico y moral que lo circunscriben.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

En el presente estudio, los ejes de análisis que atraviesan la *Nueva Antología Personal* de Jorge Luis Borges están determinados por la división dicotómica de la figura de Dios —la cual he identificado como un elemento recurrente en la poesía seleccionada por el autor— expresada en dos principales planos: el ficcional, como apelativo estético y moral, y el teórico, abocado, principalmente, a cumplir funciones que se corresponden con el modelo triádico de Gérard Genette, mismos que van a determinar el estilo de los poemas en el nivel del relato. Mediante la distinción de un dios-personaje y un dios-recurso el análisis propone descifrar y explicitar estos fenómenos dando cuenta de sus particularidades estilísticas generales y estableciendo así una delimitación cualitativa y cuantitativa que coadyuve a precisar los significados y aportes semánticos del tópico en cada uno de éstos.

INTRODUCCIÓN

Jorge Luis Borges Acevedo (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 - Ginebra, Suiza, 14 de junio de 1986) Fue un poeta, narrador y ensayista argentino cuya obra, reconocida universalmente, destaca por abordar un conjunto de tópicos filosóficos, teológicos y metafísicos que se materializan en poemas como “Poema de los dones”, “Adam Cast Fort”, “Spinoza”, “El otro”... Y en cuentos como “El Aleph” y “Las ruinas circulares”. Estudió en Ginebra el bachillerato y ahí conoció las lenguas alemana, francesa y el anglosajón: aspectos que se verán luego reflejados en sus aficiones personales (la lírica francesa) y las premisas de su obra: las letras inglesas (Joseph Conrad, Shakespeare, James Joyce); el nazismo (“Deutsches Réquiem”), la filosofía y la lengua germana, la metafísica (Platón, Berkeley) entre otros. Vivió en España desde 1919 hasta su regreso a Argentina en 1921: periodo en el que colaboró en revistas literarias, francesas y españolas, donde publica ensayos y manifiestos de estilo existencialista, y ultraísta posteriormente, bajo la influencia de Whitman, Rafael Cansinos Asséns y Leopoldo Lugones; símbolo, éste último —junto a Vicente Huidobro— del vanguardismo latinoamericano.

A su regreso a Argentina, en 1921, participa con Macedonio Fernández (contertulio del padre de nuestro autor (Jorge Guillermo Borges) y maestro de éste en la fundación de las revistas *Prisma* y *Prosa*. En 1923 ve la luz el primer libro de poemas de su famosa Trilogía porteña: *Fervor de Buenos Aires*; y, en 1939, *Ficciones*: narrativa que aparta a nuestro autor del localismo proyectado en los poemarios predecesores y que le otorgan un carácter y reconocimiento global, materializado en la traducción de sus obras posteriores a los idiomas más importantes del mundo.

Cabe destacar su cargo como bibliotecario en Buenos Aires durante el periodo que va de 1937 a 1945 (etapa a la que se remite el famoso “Poema de los dones”), sus actividades como conferencista (sintetizado en *Siete Noches*), su labor docente como profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires y su título como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores; miembro de la Academia Argentina de las Letras y director de la Biblioteca Nacional de Argentina desde 1955 hasta 1974.

En el presente trabajo, los ejes de análisis que atraviesan la *Nueva Antología Personal* (1968), de Jorge Luis Borges, están determinados por la división bipartita de la figura de *Dios*, misma que hemos identificado como símbolo tópico en la poesía seleccionada por el autor, expresada en dos principales planos: el ficcional y el teórico; mismos que, a su vez, van a determinar el estilo de los poemas en el nivel del relato. Mediante la distinción de un *dios-personaje* y un *dios-recurso*, el análisis propone descifrar y explicitar estos elementos, dando cuenta de sus particularidades estilísticas poéticas y estableciendo así un enfoque cualitativo y cuantitativo que permita precisarlas.

De esta manera, el primer capítulo está centrado en enmarcar el personaje de *Dios* mediante la evaluación del contexto religioso desde el que el autor parte y se desenvuelve al plantearlo en su lírica, desvelando las convicciones y los argumentos teológicos que lo circunscriben en el relato. Desglosando las cualidades y las facultades *intradiegéticas* del personaje es posible informar sobre los patrones que lo rigen y las características generales que lo forman. La figura de Dios, en los poemas, se encuentra fijada, consiguientemente —y en el marco de sus funciones poéticas—, como recurso generador de técnica y estilo que enriquece los múltiples sentidos del texto. Respecto a este punto y los diferentes *niveles de sentido* contenidos en el texto (narrativo y poético) se torna necesario argumentar las premisas y coincidencias metodológicas que comparto con Roland

Barthes al señalar que: «comprender un relato no es sólo el seguir del desentrañarse de la historia, es también reconocer “estadios”, proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical, leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro.» (Barthes, y otros, 1982, pág. 11)

Entendemos, por tanto, como *nivel diegético*, según Genette, al nivel narrativo de lo relatado o enunciado en el texto (mismo que Helena Beristáin define como *sucesión de las acciones*; lo que para Todorov significa *relato*; *hechos relatados* para Jakobson, y aquello que Barthes llama *historia*); y *nivel extradiegético* al plano narrativo que refiere la acción verbal o *situación narrativa*. Cfr. (Beristáin, 2008, pág. 149) En consecuencia, nuestro análisis está determinado por el estudio de las principales categorías teóricas propuestas por Gérard Genette, a partir de su modelo triádico, denominadas *relato*, *situación* o *acto narrativo*, e *historia*. María Isabel Filinich subraya los procedimientos de articulación de *situaciones narrativas*: relación del relato (el *todo significativo*) con la narración, y ésta, a su vez, con la historia que contiene (las acciones narradas): niveles indispensables para llevar a cabo un acercamiento puntual en el estudio de la significación poética persistente entre Borges, su técnica, su ética y su estética literaria, mismas que dan lugar, eventualmente, a su estilo literario.

La idea de Dios como *sustancia infinita*, influjo del neerlandés Baruch Spinoza, en el porteño,—y de otros como Juan el Irlandés, ensayado en “De Alguien a Nadie”, cuyo planteamiento coloca a Dios como trasfondo integrador de «las cosas particulares»—, cumple, en la obra del pensador argentino, distintas funciones teóricas como lo son el efecto de desdoblamiento —relacionado principalmente con la figura metaficcional denominada *metalepsis narrativa* y la subsiguiente articulación de discursos—, es decir, el paso de un nivel narrativo a otro (en el nivel de la voz narrativa): «Toda intrusión del narrador o del narratario

extradiegético en el universo diegético.» Cfr. (Genette, 1989, pág. 290) y con el *punto de vista*, referente a la focalización (derivada del *modo narrativo*) que representa la configuración de los actos en el ámbito de la ficción, a partir de sus coordenadas espaciales intradiegéticas. La manifestación implícita del autor, referente a las formas en las que se entrelazan los enunciados meramente ficcionales con las marcas estilísticas del autor —y la experiencia estética ligada a la expresión de la belleza: rasgo que Borges reconoce esencial e inherente de (a) la acción poética— forman también parte del marco teórico en el que se inscribe Dios en cuanto a la relación que establece éste con el lector como apelativo de moral y/o fe en el nivel emocional: característica, además, que evoca la figura de Yahvé para el pueblo de Israel y los profesantes del judaísmo. Tema de vital importancia para Borges y motivo de su infatigable reivindicación judía.

La poesía, para Borges, admite el significado platónico que la define como: «cosa liviana, alada y sagrada», calificativos que nuestro autor, en un primer momento, encuentra falibles dada su correspondencia semántica con la música; sin embargo, como explica el autor: «la poesía es una suerte de música», ya que comparte —como explica también el literato— con ésta primera propiedades básicas como lo son el ritmo, la forma y el contenido: niveles esenciales que constituyen el *corpus* de ambas artes. Consiguientemente, la definición de Platón precisa la identidad de la misma aportando nuevas connotaciones en virtud de la belleza y la polisemia que conlleva el género lírico comprendido en la obra del porteño.

Desde esta concepción se entiende también a la poesía como una *entidad preexistente*. Bernard Shaw (otro de los referentes inmediatos de Jorge Luis Borges), aporta la idea del Espíritu Santo como autor de la Biblia, y también de todos los libros. Borges encuentra en este punto una razón para entender a la *Musa* de Homero como la misma *entidad creadora*: «Por Musa debemos entender lo

que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama Subconsciente», menciona nuestro autor en el prólogo de *La rosa profunda*. Esta preocupación por explicar la naturaleza de la inspiración — *objeto numinoso*, según Paz— forma parte de los vínculos que Borges establece con la tradición. Para Dante, esta manifestación deviene del sueño y el amor por Beatriz, mientras que para André Bretón y los surrealistas, el Inconsciente, emancipado de los prejuicios morales y estéticos (como influencia del pensamiento de Freud), representa la fuente primaria del Acto poético. El Espíritu o Musa, así como el Inconsciente —o Subconsciente, según Borges—, por tanto, son metáforas de lo que podemos explicar como Inspiración o revelación del *Hecho estético*: esencia de la poesía según nuestro autor: «Así he enseñado, ateniéndome al hecho estético, que no requiere ser definido. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua.» (Borges, 1980, pág. 38) El tema en torno a esta desvelación, que nos traslada al nivel emotivo del acto poético, está materializado en “El otro”, mismo que presenta un acercamiento histórico y cultural respecto a la inspiración, la relación de ésta con Dios, y las interpretaciones occidentales (del mismo) más relevantes para nuestro autor:

En el primero de sus largos miles

De hexámetros de bronce invoca, el griego

A la ardua musa o a un arcano fuego-

Para cantar la cólera de Aquiles.

Sabía que otro —un Dios— es el que hiere

De brusca luz nuestra labor oscura;

Siglos después diría la Escritura

Que el Espíritu sopla donde quiere.

La cabal herramienta a su elegido

Da el despiadado dios que no se nombra:

A Milton las paredes de la sombra,

El destierro a Cervantes y el olvido.

Suyo es lo que perdura en la memoria

Del tiempo secular. Nuestra la escoria.

(Borges, 1984, pág. 890)

El hecho estético ocurre —remitiéndonos a Emerson y su idea respecto a los libros como cofres de espíritus hechizados— en el momento que se reencuentra el lector con el libro, y se establece, asimismo, un proceso de desciframiento y de experiencia de la belleza al otorgar a éste una significación personal y una cadencia avivada de ritmos y alegorías. Una de las verdades predilectas de Borges, el fragmento de Heráclito: «no bajarás dos veces al mismo río», adquiere en este punto una importancia trascendental, puesto que entendemos que el poema no es sólo una entidad preexistente sino cambiante, diacrónica y, obligadamente, polisémica: no siempre significa lo mismo y su lector no percibe siempre el mismo significado, ya que éste no es el mismo, tampoco, una y otra vez ante dicho texto. Acto advertido por el mismo filósofo griego, Heráclito, en otra de sus famosas frases: «el hombre de hoy no será el mismo de mañana»¹

1 *Ibid.*, p. 36.

Ángel Nogueira Dobarro, oportunamente, advierte que: «El libro tiene, por ello, destino propio, el lector, con las transformaciones que puede operar en él. Es el segundo momento de su experiencia estética.» (Nogueira Dobarro, 2004, pág. 20) Comprendemos entonces que, el discurso, desde una instancia filosófica, se manifiesta en un estado de *Dasein* (*ser-en-el-mundo*), referente a la teoría de Heidegger; es decir, un «estar-en-la-vida» y en relación indisociable con las cosas. Aspecto literario señalado ya por Paul Ricoeur en su *Teoría de la interpretación* como rasgo esencial del texto y reflexionado por el poeta mexicano contemporáneo Alí Calderón *Cfr.* (Calderón, 2005, pág. 10) La consumación de éste, pues, está determinada por su interpretación y las múltiples formas e instancias que surgen a partir del contacto que establece con el lector.

Por otra parte, para el argentino, el lenguaje poético no corresponde a ese “tejido” que Stevenson (otro de los favoritos del poeta porteño) propone como reivindicación del lenguaje práctico —con fines meramente comunicativos—, mediante la cual el poeta reconfigura y presenta como elemento mágico en su obra. Para el argentino las palabras son originariamente mágicas: devuelven el sentido a su fuente original al ser analizadas sus etimologías y el contexto histórico en el que se plasmaron, así como al otorgársele su carácter primario en todos los sentidos (semánticos, etimológicos, musicales, culturales, sociales...) posibles. Al mismo tiempo, entonces, el lenguaje reinventa su función poética concerniente a la aprehensión del instante y la objetivación de la realidad como parte de su mismo pragmatismo comunicativo en el correspondiente contexto sociolingüístico. No es casual, entonces, que nuestro autor dedicara gran parte de su tiempo a la ciencia de la etimología, misma que define como «disciplina» de las «imprevisibles transformaciones de la palabra» en su reflexión “Sobre los clásicos”, contenida en la misma antología de nuestro estudio.

El pensador latinoamericano propone, asimismo, que la poesía como forma de representación de la belleza no requiere un proceso mental de asimilación o “juicio estético”, ya que esta es —o debiera ser— percibida de forma superficial por el oyente o el lector, suponiendo, contrariamente a ésto, una repercusión placentera, «casi física», al descifrarla. De igual forma, para Octavio Paz: contemporáneo de nuestro autor, «La poesía no es un juicio ni una interpretación de la existencia humana. El surtidor del ritmo-imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original, cualquiera que sea el sentido inmediato y concreto de las palabras del poema» (Paz, 2010, pág. 148) El sentido de lo inconsciente, derivado del surrealismo y consiguientemente de la *Interpretación de los sueños* de Freud, explica, a través de la psicología analítica de Carl G. Jung dos posibilidades elementales de sentido de la realidad enfocados al ámbito de *lo poético*: el primero, alusivo al plano de la conciencia: es aquello que vemos, que percibimos y podemos explicar mediante la lógica; y el segundo: lo inconsciente, lo que no es obvio y que se encuentra oculto en la memoria del hombre: relacionado con el pensamiento mítico y mágico. Así para Jorge Luis Borges como para Octavio Paz la operación poética no está desvinculada de los conjuros, la hechicería, la oración (acto mediante el cual se establece una comunión con *lo divino* en la poesía mística de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús) puesto que «la actitud del poeta es muy semejante a la del mago» señala Paz.²

El argumento del poema: “Die Rose ist ohne warum” (“La rosa es sin porqué”) del germano Ángelus Silesius, que advierte: «La rosa es sin porqué,/ florece porque florece,/ no tiene preocupación por sí misma,/ no desea ser vista», adquiere en nuestro autor connotaciones semánticas que ratifican el carácter subjetivo de la poesía, así como su condición de elemento vivo. De éste se desprende, también, la idea del poema como artificio de belleza y decoro, simbolizado por la *rosa*: bella, desde el sentido común, colorida y aritmética

2 *Ibid.*, p. 53.

forma de la naturaleza. El ámbito de la ficción —del acto poético o la *dicción*— en el caso del poema de Silesius establece una relación directa con el de la realidad: determinada por *actos de fe* en el hombre —recordemos que en su conferencia sobre budismo, Borges explica el “acto de fe” como una exigencia religiosa, y en otras ocasiones como “sustancia del porvenir”— ya que, como podemos advertir, en el nivel ficcional del poema de Silesius, la flor florece en representación de la belleza y la vivacidad del arte, como la experiencia que se crea en el momento del encuentro entre el lector y el texto, o viceversa, al otorgar a tal elemento una significación inconsciente y personal, una imagen ligada a la armonía y la belleza. El planteamiento de Vicente Huidobro (poeta vanguardista chileno: referente del ultraísmo en el que militó Borges en su juventud, en España) no está lejos de las convicciones del pensador argentino. En su “Arte poética” Huidobro exhorta al parnaso: «¿Por qué cantáis la rosa, oh, Poetas? / ¡Hacedla florecer en el poema!» (Montes de Oca, 2011, pág. 293)

Hecho estético y tópico, encuentran, como hemos dicho, una relación horizontal al identificar al poeta como legítimo artífice del poema, tan verosímil como el poema origen del poeta; y al lector, éste tercer participante de la experiencia, como *hacedor* del texto, del universo simbólico que habita en él. Conviene advertir, en este punto, que para Paz: «Frente al poema futuro el poeta está desnudo y pobre de palabras. Antes de la creación, el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste de aquél.»³ Por otra parte, “lo sagrado”, que evoca el *objeto numinoso* se manifiesta en el poeta como un factor externo, que en el momento de su interpretación se transforma en un “abrirse del hombre a sí mismo”, desvelando la existencia de un «Dios» que «yace oculto en el corazón del hombre». Media, por tanto, entre el hombre y el *objeto numinoso*, un vacío que hace contraparte a la “experiencia mística”, misma que, a su vez, conlleva esta desvelación del *acto poético*: siguiendo el pensamiento del poeta moderno más importante de México.

3 Octavio Paz, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p.168.

Muchas y variadas etapas son las que atraviesa el escritor porteño, y su poesía; mismas que pueden servir para acordar que la lírica borgeana, en consecuencia, no se encuentra sujeta a un criterio métrico-estilístico, ya que, como para los más grandes pensadores de la literatura, para Borges la poesía halla su esencia en inagotables y variadas formas. «El verso libre [explica nuestro autor] refiere a poemas cuyas leyes se desconocen pero están dadas.» (Charbonnier, 1977, págs. 42-43) Al respecto, Valéry en su *Teoría poética y estética*, introductoriamente señala: «Felices los geómetras, que resuelven de vez en cuando semejante nebulosa de su sistema [refiriéndose a la cuadratura del círculo]; pero los poetas lo son menos; todavía no se han cerciorado de la imposibilidad de *cuadrar* todo pensamiento en una forma poética.» (Valéry, 1990, pág. 11)

He preferido, por esto mismo, anexar en el presente análisis un breve apartado referente a la evolución del estilo poético de nuestro autor en el que subrayo cuatro principales etapas, ordenándolas de la siguiente manera: 1) La etapa referente a la poesía expresionista, de influencia alemana, generada a partir de su primer viaje a Europa y el establecimiento de la familia argentina en Ginebra, Suiza, en 1914; de la que se desprenden poemas como “Rusia”, “Gesta maximalista” y “Trinchera”, publicados en diferentes revistas españolas entre 1919 y 1922. 2) La etapa del ultraísmo, suscitada a partir del arribo del poeta al país de Quevedo y Góngora, donde éste se relaciona con el que fuera su maestro y una de sus máximas influencias de estilo: el hebraísta políglota Rafael Cansinos Asséns, con el que colaboró en revistas vanguardistas como *Grecia*, *Tableros* y *Ultra*, hasta finales de 1921. “Himno al mar” (de esta etapa) representa un acercamiento con el romanticismo y un marcado eco estilístico del profeta Whitman, referente obligado de los jóvenes españoles (como es el caso, también, de Leopoldo Lugones), obstinados en descubrir metáforas ingeniosas. En “Himno al mar”, publicado en la revista *Grecia*, un veinteañero Borges expresa: «Oh mar! oh mito!

oh largo lecho! /Y sé por qué te amo. Sé que somos muy viejos. /Que ambos nos conocemos desde siglos. /Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida.» Cfr. (Cortínez, 1985, pág. 85)

3) La etapa nostálgica de su famosa “trilogía porteña” que comprende los libros: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), significa un periodo dedicado a la representación —en buena medida idealista, y/o romántica— del Buenos Aires de su infancia, en la que los barrios, las costumbres, el dialecto y la panorámica localista (como es el caso de los comercios comunes) se van a retratar desde la nostalgia producida por la alargada estancia en Europa de Borges y familia. El tema amoroso y el elogio por los antepasados militares son asuntos que sobresalen, de igual manera, en este periodo cifrado en poemas como: “La plaza San Martín”, “Carnicería”, “Versos de catorce”, “Una despedida” y su famoso “La noche que en el sur lo velaron”, presente en la NAP; donde, también, la influencia barroca de Miguel de Unamuno y Macedonio Fernández se muestra tangible y explícita. Éste último, a quien Borges confiesa haber copiado casi hasta el plagio. Cfr. (Viñas Piquer, 1999) Si bien el amor no aparece como tema principal en la poesía de Borges —correspondiéndose, como apunta Viñas, con el desencanto de Borges por éste — lo hallamos en casos como “Sábados” de su “*Fervor*”: poema de profundo sentimentalismo: «Ya casi no soy nadie, / soy tan solo ese anhelo/ que se pierde en la tarde. / En ti está la delicia/ como está la crueldad en las espadas.»

4) La etapa de madurez y consolidación estilística la hemos referido a partir del regreso de Borges a la poesía con *El Hacedor* (1960) —después del silencio o hiato poético que se iniciara en el 29 con *Cuaderno San Martín*—, mismo que se postergaría casi 30 años. Tiempo durante el que Borges consagra su quehacer artístico a la narrativa y el ensayo —géneros que universalizan su obra con títulos

como *Ficciones* y *El Aleph*. *El Hacedor* y *El otro, el mismo* dan lugar a los tópicos como tales del universo borgeano. En éstos figuran las perplejidades metafísicas, Dios y el destino del hombre (“Ajedrez”), los espejos (“Los espejos velados”), el tiempo (“El reloj de arena”) y sus posibles formas; Dios, los silogismos y las interpretaciones que de éste se desprenden (expuestos en su “Argumentum ornithologicum” y “Paradiso, XXXI, 108”, por ejemplo), así como la metaficción y el desdoblamiento (“Junín”, “Borges y yo”, “El otro”). *El Hacedor* supone luego, junto a *El otro, el mismo*, la etapa poética que inaugura la postura universal del argentino (teórica y temáticamente), la más determinista en la obra de Jorge Luis Borges; sumadas razones por las que he preferido abocar a esta época, destacada en la *Nueva Antología*, el presente análisis. Cabe, no obstante, la posibilidad de admitir una quinta fase o etapa, que sería la de los temas relacionados con el intimismo, cada vez más marcado, de la literatura del decrepito autor en relación con su vida: la ceguera (“Poema de los dones”), la vejez (“Elogio de la sombra”), las aficiones, el nacionalismo y las literaturas dilectas del argentino, expuestas en *El oro de los tigres* (tradición e influencia de Blake y referente del símbolo y la fascinación personal de Borges por el felino), *Para las seis cuerdas* (escrito a manera de milongas —canción popular argentina.) y *La rosa profunda*: elogio de John Milton y en la que prefiguran símbolos como las máscaras, las espadas, la inexorabilidad del destino (éste último tratado ya por el autor en “Deutsches Réquiem”), entre otros. El vínculo del argentino con la cultura japonesa, a partir de la relación sentimental entre éste y María Kodama, y la consecuente experimentación con el haiku, vendría a concluir esta etapa.

La figura del Dios judeocristiano llega a J. L. Borges a través de los padres (ambos de ascendencia española), pero particularmente de parte de la madre: descendiente directa de pastores metodistas y cuyo apellido, Acevedo, se encuentra ligado a un linaje hebreoportugués, en el que se sobrepone la figura de don Pedro de Azevedo: «el primer Acevedo que desembarcó en esta tierra, el catalán don Pedro de Azevedo», expresa Borges en su texto reivindicativo, “Yo,

judío”. Leonor Acevedo: tutora, cómplice, mánager, amanuense y hasta consejera literaria del autor —en casos como el de “La Intrusa”, en el que se muestra como autora intelectual del desenlace del mismo: en el que Cristián decide asesinar a Juliana, la mujer que comparte, en común acuerdo, con su hermano menor Eduardo, para salvaguardar la fraternidad de los hermanos campesinos—, y a quien Borges describe como una mujer creyente moderada, constituye el influjo principal del código moral cristiano que define al autor. Ésta marcada atribución es, además, efecto o resultado de la cercanía de la madre de Borges con éste —y viceversa— en prácticamente todas las etapas de su vida: responsable de su educación temprana, de su etapa como estudiante en Suiza, del arreglo de viajes, publicaciones y conferencias en la adultez, —sobre todo después de perder la visión, a la edad de 55 años—, momento a partir de que la madre, como hemos dicho antes, juega el papel de manager y “vista-lectora” del ya ciego escritor. Así, en “Ajedrez”, Dios aparece como un ser supremo, superior en conocimiento, en poder —y, por lo tanto, en virtud— al hombre, y se torna, asimismo ejecutor del destino de éste. En “Jonathan Edwards (1703- 1758)” lo advertimos como una entidad omnipresente —referente al Dios cristiano “Elohím” o “Jehová” —que ensaya Borges en “De alguien a Nadie”— en el que se describe como un eminente entre los hombres, un “Rey de Reyes” y a quien el teólogo protestante (homónimo), en el poema, reconoce en los árboles del «sereno ambiente» de un mítico lugar por el que éste avanza, en el relato, alusivo al Edén. En “El Golem”, el símbolo se muestra como una divinidad suprema y creadora que resguarda la combinación secreta de palabras que cifran la vida humana, *soplo divino*, siguiendo el principio arquetípico de la naturalidad de las palabras de *Cratilo*. Ésta representa la empresa de Judá León: rabino de Praga empeñado en conocer y pronunciar el «Nombre que es la Clave» para dar vida a su criatura, a su *Golem*, muñeco que logra animar airosamente después de haber pronunciado la enigmática combinación: «[...] y al fin pronunció el Nombre que es la Clave, / la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio, / sobre un muñeco que con torpes manos/ labró.» El muñeco animado, sin embargo, como en la tradición de Pinocho o Frankenstein, resulta un ser defectuoso, torpe, un semi-humano carente de

voluntad, falta de habla. Mismo que el rabí termina repudiando, atormentado, sugerentemente, como castigo divino por osar imitar los poderes de *Dios*.

En algunos de estos poemas podemos reconocer en el personaje que hace las veces de Dios otras funciones que implican aspectos narratológicos como lo son la *autoficción* y las maneras de *focalización*. Así, el personaje, en su naturaleza de instancia perceptiva, establece vínculos sensoriales con el (los) narrador (es) y con el autor mismo, manifestando en el texto un dinamismo de interacción al momento de descifrar los hechos que conforman el relato o la *diégesis* del poema. Como es el caso de “Ajedrez”, donde se nos muestra un campo visual, de imagen variable, progresiva en apertura —«Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema»⁴ refiere Paz, señalando la importancia de este aspecto—, configurado, entonces, a partir de la apreciación de las piezas desde los jugadores de ajedrez, mismos que miran el tablero a cuadros negros y blancos («lo negro y blanco del camino») y, a su vez, reconocen en éste la forma de las mismas y sus respectivas y particulares funciones, así como las reglas del juego en general. Éstos, luego, delegan el campo visual a un *Dios* —de carácter cristiano— ejecutor de destinos humanos y creador del mundo quien «la trama [de la vida, planteada aquí como el mismo juego de ajedrez] empieza», mismo para el que los cuadros del tablero representan los días y las noches; y para el cual los jugadores adquieren la misma condición que las piezas del simbólico juego: cuya vida se encuentra regida por particulares funciones y decisiones *divinas*, y consiguientemente, privada de libre albedrío. Conforme se leen las estrofas, va ampliándose el ángulo de las acciones y, en mutua coordinación (estrofas-focalización), se delega la perspectiva de los *sucesos* (predominantemente psicológicos) a un ser cada vez más sapiente y poderoso. Así, en el último párrafo, *Dios*, aparece como esta entidad *divina* de inaccesible reconocimiento ante el

4 Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p. 98.

hombre —creada a partir de un acto premonitorio— al que se le atribuye la generación de todas las acciones en el nivel “juego-vida” que resulta del cuestionamiento final del poema: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza/ De polvo y tiempo y sueño y agonías?» (Borges, 1968, pág. 12)

Mediante el análisis en ejes paralelos, teórico-estilístico, que nos ocupa, podemos llegar a la conclusión de que los argumentos filosóficos y morales que configuran el recurso y el (los) personaje (es) de *Dios*, en la obra poética seleccionada por Borges para conformar su *Nueva Antología Personal*, están dados en beneficio de un estilo literario personal, de un complejo universo borgeano que invita al lector inteligente a descifrarlo, de una lírica y un sentido propio en el que convergen, principalmente, la afición de Borges por tres áreas del conocimiento: La filosofía (platónica e idealista principalmente), las perplejidades metafísicas y la teología (puesto que «toda teología, metafísica e incluso filosofía, no es más que un juego estético», apunta oportunamente M.^a Victoria Reyzábal.) Cfr. (Reyzábal, 2004, pág. 89). Liliana Weinberg señala la renovación de la lectura de ficción a partir de los textos de Borges como efecto de la emancipación de los ámbitos de la historia (diégesis), en relación con la realidad, mediante la cual ésta funda su propia lógica —es el caso de “lo fantástico intelectual” o la “hipertextualidad ficticia o metaficticia”: aspectos observados por Genette en la obra de J.L. Borges, a propósito de los aportes del argentino a la literatura universal—, consiguiendo romper los lastres que la enmarcaban hasta antes de la propuesta del ilustre narrador y poeta argentino.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN A LA FIGURA DICOTÓMICA DE DIOS

En la obra poética de Borges, especialmente aquella que guarda relación con la filosofía y la perplejidad metafísica⁵: tema indispensable y sobresaliente en la vasta obra del escritor porteño, es importante desbrozar las funciones que éste delega, deliberadamente, a esa suerte de personaje-recurso teórico: *Dios*, con la finalidad de establecer una descripción oportuna y puntual que, además, organice y describa las funciones que dicho elemento cumple en el texto, así como para dar cuenta del efecto que produce en su faceta como personaje (esencia psicológica del mismo, siguiendo a Roland Barthes) del relato, argumentando debidamente el contexto ideológico en el que se enmarca.

La modernidad en Borges —referida por Octavio Paz, en *El arco y la lira*, como herencia de Rubén Darío y Leopoldo Lugones (éste último referente lírico del autor y remitente del prólogo de *El Hacedor*)— se materializa en las técnicas teóricas y estilísticas contenidas en su obra, que influyen en las teorías desarrolladas por los estructuralistas franceses de las últimas décadas del siglo XX, como consecuencia de la puesta en escena del modo de narrar (que desplaza asimismo la relevancia de lo narrado: propiedad del relato decimonónico) en las vanguardias literarias hispánicas. Resulta importante, para preciar este aspecto, señalar que el desplazamiento del relato canónico en función del *modo de narrar* propone un alejamiento del modelo clásico en el que se transgreden los rasgos que lo distinguen, mismos que, siguiendo a María Isabel Filinich, podrían numerarse de la siguiente manera:

5 « [...] la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas.» reflexiona el argentino a propósito de su afición por el símbolo del juego, y la relevancia de “lo mágico” como tradición en nuestra cultura. » (Frías, C. V. (Ed.) (1984) *Discusión. Borges: Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores: p. 147).

- 1) el narrador dirige su discurso al narratario en una situación comunicativa que implica toda narración.
- 2) su discurso está constituido por acontecimientos.
- 3) el héroe de los acontecimientos, el principal actor, se presenta mediante la tercera persona gramatical.
- 4) el acto narrativo se presenta como ulterior a los acontecimientos narrados, de ahí que el tiempo verbal tradicional de este tipo de relato sea el pretérito.

Al estudiar la lírica del porteño, he conseguido establecer una correspondencia entre aquellos poemas que para Borges guardan especial importancia y aquellos que, para llevar a cabo el desarrollo de mi análisis, se tornan fundamentales: me refiero a la poesía de su *Nueva Antología Personal*; misma que, a manera de prólogo, el autor explica en la selección de su obra de la siguiente manera: «Ojalá las páginas que he elegido prosigan su intricado destino en la conciencia del lector. Mis temas habituales están en ellas: la perplejidad metafísica, los muertos que perduran en mí, la germanística, el lenguaje, la patria, la paradójica suerte de los poetas»⁶

La intervención del recurso se manifiesta de manera habitual a lo largo de la selección que el mismo autor nos ofrece, explicitando la importancia del elemento literario. Así, a partir de “Ajedrez”, y hasta “James Joyce”, poemas que he dispuesto como apertura y cierre en el presente análisis con motivo del grado de implicación de nuestro símbolo, advertimos la presencia del mismo desempeñando distintas funciones y papeles, manifestándose como un actor ficcional, e interactuante, que dicta leyes, que pone trampas a los otros personajes

6 Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, op. cit., pp. 3-4.

o que juega con el destino de éstos en el nivel de la historia⁷. Encontramos estos efectos, por ejemplo, en “Ajedrez”, de *El Hacedor* (1960) contenido en la antología de 1968:

En su grave rincón, los jugadores
rigen las lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores [...]

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?⁸

Sirva el fragmento para dilucidar y distinguir la función antes mencionada. *Dios*, en este caso, va adquiriendo un papel más importante conforme van desarrollándose las acciones entre estrofa y estrofa, al momento de su lectura. Se muestra, pues, como un personaje que configura y determina, al mismo tiempo, el destino de los jugadores de ajedrez. Es decir, cumple un papel de Dios supremo, todopoderoso, como el cristiano. No podemos, a propósito, advertir su presencia en un principio debido a la focalización o perspectiva narrativa desde la que se exponen las acciones⁹, pero, no obstante, conforme continuamos la lectura se nos

7 El texto narrativo o *relato*, en tanto realización verbal, comporta, en principio, tres niveles, observados ya por Genette en su modelo triádico de 1972: la *narración* o situación narrativa (el acto por el cual el narrador, en el papel de sujeto de la enunciación, se dirige a otro, el narratario: destinatario del discurso del narrador), la *historia* (acontecimientos que configuran el contenido del discurso) y el *relato* propiamente dicho (el texto como todo significativo). Numeradas según Filinich como « 1) las acciones narradas [...] 2) el discurso [...] 3) la situación o acto narrativo » (Filinich, M. I. (2013) *La voz y la mirada*. México DF: Plaza y Valdés Editores: p. 19).

8 Jorge Luis Borges, *Obras completas, op. cit.*, p. 813.

9 Una de las características del narrador que focaliza «consiste en poseer un saber total o parcial respecto a los hechos relatados lo que proviene de la circunstancia de que él es un observador y la información que procura contiene su propio punto de vista» explica Helena

va desvelando su valor de personaje protagónico en la diégesis de las acciones y, desde luego, como elemento clave del argumento del relato.

Observamos, además, su valor como recurso teórico (explícito) en el sentido de que tal elemento sirve también para determinar el grado de conocimientos de parte de los personajes y del narrador mismo, creando un efecto de desdoblamiento respecto a las instancias del relato, variables en la narración y el ámbito propio de la *historia*. Tema persistente y de capital importancia en la narrativa del escritor, mismo que deja ver ya sus implicaciones en “Borges y yo” de *El Hacedor*, donde leemos: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico»¹⁰ Caso en el que apreciamos, inicialmente, el empeño de parte del autor por presentársenos —él mismo— como personaje de su obra y al mismo tiempo insertar en éste dos personalidades distintas y complementarias: la del Borges hombre, y el personaje (la construcción ficcional de sí mismo presente a lo largo de su obra). Instancias y personalidades que podemos separar remitiéndonos a la detallada descripción que nos ofrece el mismo Borges en el texto, en relación con la biografía del argentino. En “Junín”, la personalidad del escritor se entreteje con la del abuelo militar muerto (el Coronel Suárez), y expone, de igual manera, la aplicación de esta técnica, predilecta ya del argentino: «Soy, pero soy también el otro, el muerto, /el otro de mi sangre y de mi nombre [...]» Señalamos en este caso la presencia de un elemento teórico que se suma al recurso técnico de la obra del porteño, presente también en los poemas que nos ocupan: la *manifestación*

Beristáin. *Cfr.* (Beristáin, 2008, pág. 357). María Isabel Filinich hace la siguiente observación: «Los estudios realizados hasta el presente, en el marco de la teoría literaria, se limitan a la observación de la amplitud del campo visual del narrador en relación con la del personaje, así como la determinación del grado relativo del saber de ambos [...]» María Isabel Filinich, *La voz y la mirada, op. cit.*, p. 184.

¹⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas, op. cit.*, p. 808.

*ficcionalizada*¹¹, aspecto que abordaremos más tarde, en el desarrollo de nuestro estudio.

Borges es, entonces, en estos dos últimos casos, un Borges real y un Borges ficcional, un Borges nieto-escritor y abuelo-coronel (el caso de “Junín”). Estos personajes se van a relacionar con la figura de Dios desde el acto mismo de la creación como virtud heredada del *Ser-supremo* con el afán de recrearse, éste último, en su criatura, y concederle así mismo un carácter de creador de destinos, a la manera de un *Dios-pequeño*, aspecto básico en la figura del Dios borgeano; pero también en el sentido de que, para el insigne poeta, el desdoblamiento encuentra una relación simbólica, estrecha y horizontal, con el ser creador desde sus primeros poemarios, así leemos, por ejemplo: «Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en pobreza y en / riqueza a las de Dios y a las de todos los hombres.» en el poema “Mi vida entera” de *Luna de enfrente*.

Dios personaje

Advertimos cómo la naturaleza del personaje de la divinidad, en la obra de J.L. Borges, y a lo largo de la poesía que conforma la *Antología*, va a caracterizarse por representar el arquetipo omnisciente, omnipresente y omnipotente, que hace las veces de dictador de leyes, ejecutor de justicia, o redentor (según su contexto argumentativo), discriminando el albedrío o la voluntad de los personajes intradiegticos que interactúan con él en las historias.

11 «Una tercera forma de representación del autor es la que hemos denominado *manifestación ficcionalizada*. El autor puede introducirnos en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo». María Isabel Filinich, *La voz y la mirada, op. cit.*, p. 43.

Éste va a personificar, de alguna manera, la *divinidad* religiosa de principal influjo en nuestro autor (el Dios judeocristiano) en la ficción de sus textos¹².

Conviene, en este punto, señalar la importancia del criterio religioso, específicamente el aspecto ideológico referente al cristianismo, que Borges vierte en sus textos, y explicar a la brevedad el trasfondo que configura a nuestro personaje en la obra del poeta. La niñez y adolescencia del autor argentino estuvo determinada por la influencia principal de la abuela paterna, *Fanny Haslam*, profesante de un “catolicismo superficial”, en palabras del autor, *Cfr.* (Estudios ATC, 1985), con la cual Borges estableció un vínculo amistoso que le permitió la comprensión y práctica del inglés (idioma determinante en su formación como lector universal), la lectura de la Biblia y el *Quijote* en dicha lengua, y con quién *Georgie* entabla sus primeras conversaciones —con el objetivo de amainar sus escepticismos e inquietudes teológicas— sobre algunas arbitrariedades del cristianismo. Destaca aquí la representación estilizada de Jesucristo (hijo de Dios y encarnación de los pecados de la humanidad, cuya apariencia —explica Borges a su abuela—: debiera ser horripilante, contrariamente a como lo presenta la iglesia), la dudosa procedencia del mismo, la triplicación del Dios y sus personas y la inconcebible eternización del *Infierno*. El padre y la madre fungen, entonces, como figuras claves en la educación de Borges, mismos de los que deviene una influencia absoluta, ética e ideológica proyectada luego en su obra; de ellos el escritor obtuvo una formación más bien universal y apartada de los prejuicios que

12 La idea del destino como condición determinista, así como las nociones del libre albedrío, planteadas en este punto, han sido ensayadas por Borges en *Discusión* (1932). En “La duración del Infierno” (argumento que trata la desmitificación del dogma cristiano que supone el castigo eterno del lugar bíblico), Borges se inclina por una idea liberal: más cercana al racionalismo cartesiano y el pensamiento del teólogo evangélico Rothe (1869), quien advierte que eternizar un castigo es eternizar el mal: aspecto que, en consecuencia, invalida la voluntad del Dios cristiano (creador amoroso del mundo). E infiere que a partir de esta postura es posible validar ciertas conjeturas morales o éticas así como mantenerse distanciado de otras: «Yo creo que en el impensable destino nuestro, en que rigen infamias como el dolor carnal, toda estafalaria cosa es posible, hasta la perpetuidad de un Infierno, pero también que es una irreligiosidad creer en él» Jorge Luis Borges, *Obras completas, op. cit.*, p. 238.

supone la imposición religiosa en Latinoamérica: «Mi madre realmente creyente [...] y mi padre agnóstico, como se decía entonces: librepensador. Yo me crié entonces en ese ambiente»¹³

La madre, Leonor Acevedo, desciende de un linaje de próceres militares argentinos, con sangre española-portuguesa; de educación más bien vasta (hablaba el francés, el inglés y, como quehacer artístico, tocaba el piano), va a acompañar el trabajo logístico del intelectual, su cuidado personal, hasta el arreglo de viajes y conferencias incluyendo la parcial participación autoral en algunos de sus textos —como es el caso del cuento “La intrusa”, en el que lleva su papel de amanuense más allá: al de consejera literaria, al participar directamente en el desenlace del texto. Suceso que he preferido remarcar para explicitar el nivel de influjo así en la persona como en el escritor.

La figura del padre resulta igual de indispensable: abogado y profesor de psicología en el Colegio de Lenguas Vivas de Buenos Aires, fue un hombre con aspiraciones literarias y un lector voraz; llegó a publicar una novela de carácter nacionalista: *El caudillo*, en 1921, y varios sonetos en revistas locales. De ascendencia española-portuguesa, e inglesa, es el otro gran responsable de sembrar en el infante lector el interés por la literatura y las expresiones artísticas. «Si yo tuviera que contestar la pregunta ¿Cuál es el acontecimiento principal de mi vida? Yo diría la biblioteca de mi padre. Yo creo no haber salido nunca de su biblioteca» (Lejtman, 2013). En dicha biblioteca el infante y ávido lector descubre a Stevenson, Chesterton, Platón, Goethe, entre otros. A la edad de 6 años había expresado a sus padres su vocación como escritor y, desde entonces, comienza a redactar algunos textos sobre mitología griega, en inglés. Sus biógrafos registran, como danto sobresaliente, un cuento: *La visera fatal* (del que

¹³ *Ibid.*, Estudios ATC.

se desconoce su estado) y su famosa traducción de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, de 1910, publicada en el diario *El País*.

Referente a estas determinantes relaciones familiares sabemos por el mismo autor que: «Mi madre era una muchacha de buena familia argentina y mi padre un espíritu liberal y culto: su madre era inglesa y protestante; él tenía una buena biblioteca en su casa. Debo decir que vivía, intelectualmente, en un mundo más complejo que el de mi madre.» (Citado por: Payeras Grau, M. (2004) p. 127). La preocupación por las raíces judías forma parte de sus más importantes intereses personales correspondientes a su linaje. Así, por ejemplo, En “Yo, judío”, Borges manifiesta el interés sobre el tema y expone sus dedicadas investigaciones con el afán de recobrar esta identidad. Encuentra, pues, que *Rosas y su tiempo* de Ramos Mejía enumera su apellido: Azevedo (como raíz de *Acevedo*), entre los linajes originariamente hebreoportugueses establecidos en la Argentina.

El otro, el mismo (1964), ya desde el título, anuncia la preocupación narratológica del desdoblamiento. Técnica que se acentúa en “Junín”, como hemos explicado: uno de los principales poemas antologados en su *Nueva Antología*. En estas líneas el desdoblamiento del sujeto lírico permite una oscilación entre la conciencia —sugere— del autor y la de su bisabuelo materno, el coronel Isidro Suárez, quien había guiado sus tropas a la victoria en el mítico combate de la *Batalla de Junín*.

El empeñado hábito de recrear un doble ficcional ha sido motivo de múltiples acercamientos críticos a la obra de J.L. Borges y representa, como hemos dicho, uno de los tópicos más importantes de su obra. El suceso, no obstante, puede ser explicado como un hecho incidental, una mera forma intimista de escribir desde una narración canónica en primera persona: «Creo que yo no he creado ningún

personaje, pero que se ha creado un personaje para mi mal, y ese personaje se llama Borges. En mis cuentos yo tengo la impresión de que no hay personajes, se entiende que soy yo ligeramente disfrazado.»¹⁴ Encontramos sin embargo que, como muchas de las respuestas arrancadas de súbito a nuestro tímido autor, ésta no carece de cierto nivel de falsa modestia, e ironía.

En el verso: «Soy, pero soy también el otro [...]», percibimos una discontinuidad referente al *objeto de la percepción*¹⁵ (autor, narrador o personaje), que crea un efecto de desdoblamiento u otredad enunciativa, la cual aparece en líneas como las siguientes: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. / Yo camino por Buenos Aires y me demoro [...]», y en estas, pertenecientes a uno de los poemas claves de nuestro análisis: «¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza [...]?» de los poemas “Borges y yo” y “Ajedrez” en orden correspondiente. Vemos en éstas indicios estilísticos que van a caracterizar el recurso de *Dios* como herramienta para crear una suerte de doble identidad de parte del narrador-protagonista respecto a la exposición de las acciones diegéticas. Entendemos este fenómeno, también, como consecuencia de la *visión por detrás*¹⁶. Referente a la voz proferida y controlada por el narrador: y encargada, subsiguientemente, de regular la percepción del mismo en relación a la del personaje. En cuanto al grado de conocimientos que se establece entre ambos y

14 María Payeras Grau, “Los dos Borges desde su palabra”, *op. cit.*, p. 136.

15 Fontanille precisa los apartados referentes al punto de vista —imprescindibles para su debido entendimiento— de la siguiente manera: «a) La noción de punto de vista remite tanto a la posición de un sujeto como a la de un objeto: hay una operación de interacción en juego. La adopción de un punto de vista no solamente implica la participación activa de un sujeto sino también la participación igualmente activa de un objeto. b) El acto de percepción produce una separación “efecto-sujeto” (fuente de la orientación perceptiva) y un “efecto-objeto” (meta de la percepción). Esto es, el acto perceptivo instaura tanto a uno como a otro participante, y es este hiato entre ambos el que funda la búsqueda incolmable, imperfecta, del sujeto que tiende a la captación más adecuada de un objeto siempre incompleto.» (Citado por: Filinich, M. I. (2013) pp. 186-187).

16 En la relación informador-observador, respecto a la información variable que comparten sobre los actos meramente diegéticos, encontramos esta clasificación referente al grado de conocimientos de los sucesos que se enuncian: «(en la que el narrador sabe más que el personaje, o más precisamente, *dice* más de lo que saben los personajes)». *Ibid.*, p. 192.

que se caracteriza por exponer en la trama misma un dominio en el área, gráfica, de la información respecto del primero. Se evidencia, al mismo tiempo, la *manifestación implícita del autor*¹⁷: rasgos que estudiaremos cuidadosamente en el caso de los poemas que hemos dispuesto para explicar en los posteriores capítulos, de análisis.

No podemos dissociar las influencias filosóficas del autor con el análisis sobre los niveles de los narradores y personajes que pueblan su obra una vez advertida la fascinación que éste tiene por integrar en sus textos criterios y/o marcas personales. El recurso-personaje que nos ocupa se vuelve también una ventana a la formación intelectual de nuestro poeta. Dios es, entonces, para Jorge Luis Borges: «un ser absolutamente infinito, esto es, una substancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita» siguiendo a Spinoza *Cfr.* (De Espinosa, 1980, pág. 30), el único ser que existe realmente (cuyas limitaciones no son ni el tiempo ni el espacio: como sí las del hombre), y también el creador de todas las cosas del *Génesis*, y también el Siddhartha: el despierto, referente a la filosofía budista: el único ser realmente consciente. En sus textos, asimismo, discernimos la presencia, trascendente, de otras voces, de otras literaturas, que dan cuenta de las convicciones filosóficas y teológicas del argentino, como se explica a continuación:

Borges es, sin duda, un poeta intelectual, literario, por momentos culterano.

Si remontamos las fuentes que menciona en sus poemas, recogeremos una nutrida nómina que incluye a los antiguos, la Biblia, los árabes, las sagas nórdicas, la Cábala, Ariosto, Dante, Milton, Quevedo, Camoens, Cervantes,

17 «Entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: Las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, disposición gráfica [...] todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyen el autor implícito [...] “estilo”, “tono”, “técnica”». *Ibid.*, pp. 41-42.

Gracián, Verlaine, Withman, Poe, Swedenborg y otros escritores, a los que habría que añadir filósofos como Spinoza, Berkeley, Schopenhauer.

(Yurkievich, 1973, págs. 123-124)

Resulta suficiente apreciar los títulos de sus poemas, temas de los mismos, para ratificarlo: “Baltasar Gracián”, “Emerson”, “James Joyce”, “Spinoza”, entre otros. Concluimos, entonces, respecto a este punto que, el común denominador de los personajes que hacen las veces de Dios es el de un *Ser* superior al hombre (en poder, en conocimiento y en virtud), un ser cuya facultad creativa, de la que pende un mundo de pequeñas entidades, le otorga una categoría de divinidad absoluta. La misma figura o tópico hallamos en poemas relevantes del universo borgeano como “El Alquimista”, de *El otro, el mismo*. En el que éste presupone esa misma divinidad, cuya ciencia es superior a la del sabio personaje descifrador de “secretas leyes”, no sólo en el campo cognitivo sino también de perduración existencial, puesto que «Y mientras cree tocar enardecido / El oro aquél que matará la Muerte / Dios, que sabe de alquimia, lo convierte, / En polvo, en nadie, en nada y en olvido.»¹⁸ Así también, en “Los espejos” de *El Hacedor*, el elemento o símbolo borgeano aparece descrito de la siguiente manera:

Dios (he dado en pensar) pone un empeño
En toda esa inasible arquitectura
Que edifica la luz con la tersura
Del cristal y la sombra con el sueño.
Dios ha creado las noches que se arman
De sueños y las formas del espejo
Para que el hombre sienta que es reflejo

18 Jorge Luis Borges, *Obras completas, op. cit.*, p. 925.

Y vanidad. Por eso nos alarman.¹⁹

En “El Golem”, el rabino, Judá León, personaje protagónico —mismo que hemos señalado ya— empeñado en conocer y pronunciar el nombre que cifra la vida, contenido en Dios, mediante «permutaciones de letras y complejas variaciones» en aras de animar a su muñeco labrado, termina enloqueciendo, sugerentemente, como consecuencia de dos factores: la imposibilidad de descifrar “lo divino” a perfección y el castigo que ese *Ser-supremo* le impone ante tal osadía: representado por la figura defectuosa del muñeco y por el arrepentimiento posterior del creador: « El rabí lo miraba con ternura/ y con algún horror. '¿Cómo' (se dijo)/ 'pude engendrar este penoso hijo/ y la inacción dejé, que es la cordura? »

En “Jonathan Edwards (1703-1785)” Dios está en todas partes y en todas las cosas se le reconoce; está representado inclusive por la araña del «centro puntual de la maraña», mismo que atestigua el personaje histórico homónimo y que aparece además en el texto como guiño literario de su obra ensayística (*Las arañas voladoras*) Así leemos en el poema de Borges: «Edwards, eterno ya, sueña y avanza / a la sombra de árboles de oro. / Hoy es mañana y es ayer. /No hay una cosa de Dios en el sereno ambiente / que no lo exalte misteriosamente [...]» En “James Joyce”, uno de los últimos poemas antologados, la concepción ortodoxa del Dios cristiano —que dicta leyes y castigos— no es menos precisa que en los anteriores. Sirva de referencia el siguiente fragmento para hacer notar su valor e injerencia dictatorial a lo largo del mismo, y también de la antología:

En un día del hombre están los días
del tiempo, desde aquel inconcebible
día inicial del tiempo, en que un terrible
Dios prefijó los días y agonías

19 *Ibid.*, p. 815.

hasta aquel otro en que el ubicuo río
del tiempo terrenal torne a su fuente,
que es lo Eterno, y se apague en el presente,
el futuro, el ayer, lo que ahora es mío.
Entre el alba y la noche está la historia
universal.²⁰

Dios recurso teórico

El libro es una ocasión para la poesía, la poesía está acechando a la vuelta de la esquina, es por lo tanto, una entidad preexistente. Consiguientemente, el escritor limita su participación a la de un amanuense al servicio de ésta, a la de un medio para su expresión.²¹ El libro, cofre que habita la entidad señalada, es cambiante como el lector. Es decir, representa, como el hombre, el río de Heráclito: símbolo de la permanencia, la sucesión y la fugacidad del tiempo («¿Qué trama es esta / del será del es y del fue? / Qué río es este/ por el cual corre el Ganges?»): refiere el

20 *Ibid.*, p. 983.

21 La tradición respecto al artista como partícipe de la creatividad que le infunde el cosmos, como reflejo a su vez de la misma actitud creativa de éste, nos remite, entre otras cosas, a la idea de Goethe derivada de *Hasta que uno se compromete*, texto en el que atiende, entre otras cosas, los mecanismos del compromiso del artista respecto su ardua tarea y el poder que, como parte del atrevimiento y compromiso, recibe a cambio de parte de la vida misma. Mismo del que se desprenden ideas precisas sobre el origen de la creatividad, en relación con *lo divino* (con Dios), como las que advierte Martínez Gallardo en el texto sobre el alemán: «El hombre solamente excita a la naturaleza para que esta pueda desatar su fuerza con él. Se llama al viento y a la lluvia que fertilizan a la tierra. El hombre es el vehículo del que se sirve el ánimo para aparecer y manifestarse. García Lorca escribe que los pueblos tienen distintos agentes numinosos, el temperamento alemán es asistido por las musas; los italianos tienen ángel; los españoles, duende. Algunas formas de creación, podemos conjeturar, son más telúricas (como la de Picasso y Lorca), surgen como temblores y trepan el cuerpo, de la tierra y el ombligo a la garganta; otras son de orden celestial (como probablemente la de Goethe, las musas que son estrellas también) y descienden con su armonía matemática [...] La palabra que es la característica esencial que hace al hombre participar en lo divino, el Logos, el poder que le dio Dios a Adán sobre la creación: nombrar. La palabra con la que puedes ver en la oscuridad o hacer que las cosas cambien, reaccionen, se muevan. La *Poesis* misma.» (Martínez Gallardo A. (2015) *El compromiso de la creatividad y el pacto entre el hombre y el cosmos*, pp.1-2).

argentino en el poema homónimo del filósofo griego) y de las cosas (éstas últimas, por cierto, más perdurables que nosotros, argumento de ese otro poema reunido en la NAP). El tiempo, así mismo, afirma Paz: «Se destruye y, al destruirse, se repite, pero cada repetición es un cambio.» *Cfr.* (Paz, 2010, pág. 57) Es, consiguientemente, uno de los rasgos centrales del universo borgeano.²²

Por otra parte, la poesía, para nuestro «lector hedonista» no debe suponer un desciframiento argumentativo, operacional, sino mejor, un placer y una pasión, cercanos a una experiencia fisiológica.²³ Advertimos ya en estas convicciones la función estética del arte; la poesía no puede ser sino sinónimo de belleza y experiencia de la misma, se revela de una manera física, inconsciente²⁴, incluso antes de ser vagamente entendida: «Yo tengo para mí que la belleza es una sensación física, es algo que sentimos con todo el cuerpo; no es el resultado de un

22 Las declaraciones de nuestro autor son indispensables para entender esta parte: «Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana.» (Borges J. L. (1980) *Siete Noches*. Buenos Aires: FCE: p. 36).

23 Sobre estas observaciones, meramente estilísticas, vale la pena añadir que recientes investigaciones han destacado además una función terapéutica de la poesía concerniente a la estimulación del área frontal de nuestro cerebro. De esta manera los investigadores del *Basque Center on Cognition, Brain and Language* advierten que algunas figuras retóricas vitales como el pleonasma, la sinestesia o el oxímoron, al oponer significaciones o crear “violaciones semánticas” contrastantes y ser interpretadas por el lector, éste, contrariamente a cuando se expone a la lectura de una oración meramente informativa y/o lógica, encuentra placer en el acto debido al sobreesfuerzo lógico y una suerte de despabilamiento neurológico que se presenta en su cerebro. *Cfr.* (Molinero, 2015). Tomando en cuenta, pues, la actualidad de estos estudios, subrayo la valiosa intuición de nuestro poeta y, de cierta forma, profeta, Borges, en torno al grado de repercusión fisiológica del acto poético como materia científica.

24 Resulta imprescindible señalar, en este punto, la relación que establece el pensamiento poético borgeano con algunos de los símbolos surrealistas, procedentes de Freud, particularmente, y su *Interpretación de los sueños*, mismos que, al ser utilizados por la literatura refieren a una clasificación de historias correspondiente a lo denotativo: los aspectos de la conciencia y lo subrepticio que distingue la parte correspondiente al inconsciente. En este sentido cabe señalar que para Roman Jakobson el mensaje poético es, por naturaleza, ambiguo, es decir, con más de una lectura posible. *Cfr.* (Calderón, 2005). Tenemos, por otra parte, que sobre el tema surrealista la predilección del argentino está dada en favor del pensamiento de Carl G. Jung, referida de la siguiente manera: «Borges no congenió con “los augures de la secta de Freud” ni con “los comerciantes del *surréalisme*” [...] pero alguna vez observó que “el suizo Jung, en encantadores y sin duda exactos volúmenes, equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños”» (Fernández, T. (1998) *Borges y la naturaleza de la poesía. Poéticas Españolas en este Fin De Siglo. Jorge Luis Borges*. IV. pp: 11-13).

juicio, no llegamos por medio de reglas a ella», y en este punto Borges evoca los versos: «La rosa es sin porqué, florece porque florece. Die rose ist ohne warum; sie blühet weil sie blühet.»²⁵ de Ángelus Silesius y el siguiente: «Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'amour»²⁶ en los que una desbordante secuencia de ritmos, imágenes y belleza subjetiva se expresa con vehemente técnica y cuyo significado remite a esa naturaleza o germen estético del lenguaje: la música. Ya una de las frases más emblemáticas del argentino respecto a la naturaleza de la poesía advierte: «Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar» El arte, por consiguiente, es también un medio de decoro y conlleva una función estética subyacente y multifacética. Así entendemos que para nuestro poeta:

Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros. Esto nos lleva a la definición platónica de la poesía: esa cosa liviana, alada y sagrada. Como definición es falible, ya que esa cosa liviana, alada y sagrada podría ser la música (salvo que la poesía es una forma de música). Platón ha hecho algo muy superior a definir la poesía: nos da un ejemplo de poesía. Podemos llegar al convenio de que la poesía es la experiencia estética: algo así como una revolución en la enseñanza de la poesía.²⁷

En esta función o experiencia estética se encuentra enmarcado el recurso literario concerniente a *Dios*; forma, en deducción, parte conjunta de las fabulaciones que el autor ofrece en sus lecturas con motivo de la belleza, y la “magia”, señalada por Paz, que de ésta deriva. Lo encontramos, entonces, en su universo como símbolo tópico de posibilidades estilísticas y narrativas,

25 Jorge Luis Borges, *Siete noches*, *op. cit.*, p. 45.

26 “El viento de la otra noche derribó al amor”: la traducción proviene de la misma de la fuente: (Charbonnier, G. (1977) *El escritor y su obra*. Entrevistas de George Charbonnier con Jorge Luis Borges. México DF: Siglo Veintiuno Editores: p. 32).

27 Jorge Luis Borges, *Siete noches*, *op. cit.*, p. 38.

presumiblemente inagotables. Podemos hallarlo, como tal, en la siguiente lista, a manera de mapa temático, propuesta por Nogueira Dobarro: «Los “Temas y motivos borgeanos”: la memoria, el laberinto, el tigre, el tiempo, el sueño, el yo y la realidad, los espejos, el amor, la vejez, Dios y Cristo, la religión y la metafísica, el budismo [...]»²⁸ Figura, entonces, como elemento fundamental de sus perplejidades, expresada por nuestro autor de la siguiente forma: «¿Qué es la historia de la filosofía sino la historia de las perplejidades de los hindúes, los chinos, los griegos, los escolásticos, el obispo Berkeley, Hume, Schopenhauer y otros muchos? Sólo quiero compartir estas perplejidades con ustedes.» (Borges, 2003, pág. 16)

Así como el poema supone una entidad preexistente, hay una *Entidad divina* que profiere y enuncia los libros sagrados en las tradiciones religiosas. A la *Musa* de Homero —símbolo de *lo sagrado*— se le atribuyen las milenarias epopeyas *La Ilíada* y *La Odisea*, pilares de nuestra cultura, y bajo esta misma lógica y estética fantástica las *Sagradas Escrituras* al *Espíritu Santo*, cuyo templo es «el corazón puro de los hombres». Razones expresadas, también, en el prólogo de nuestra *Antología*:

«A Bernard Shaw (a quién siempre vuelvo) le preguntaron una vez si pensaba de verdad que la Biblia era obra del Espíritu Santo. Shaw dijo: “Creo que el Espíritu Santo no sólo ha escrito la Biblia, sino todos los libros”. Es un tanto cruel, evidentemente, con el Espíritu Santo, pero supongo que todos los libros merecen ser leídos. Esto es, creo, lo que Homero quería decir cuando hablaba de la musa.»²⁹

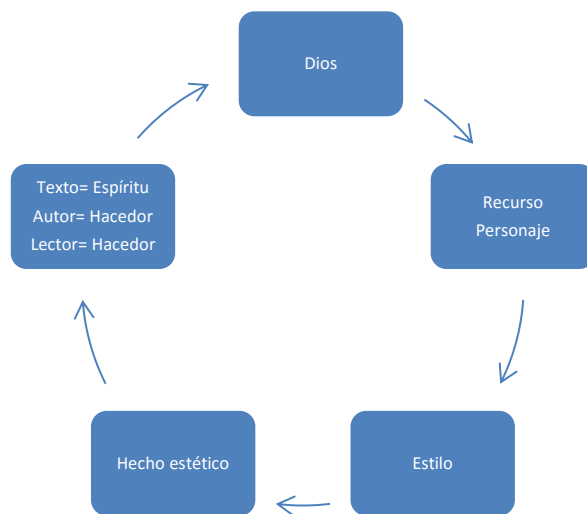
Ahora bien, siguiendo el pensamiento del poeta, podemos deducir que si el poema es una entidad preexistente, es también comparable al objeto numinoso que suponen las divinidades que lo inspiran, y de las cuales emerge.

28 Ángel Nogueira Dobarro, “Poética de la vigilia: las voces distantes del sueño y la memoria”, *op. cit.*, p. 23.

29 *Ibid.*, p. 24.

Subsiguientemente, el hombre, al penetrar el “ámbito eléctrico” del poema (como define Paz al nivel de significaciones que subyacen en éste) sirve como medio para su expresión: entre ambos, entonces, se halla la experiencia estética. La teoría de Berkeley referente al sabor de la manzana como significación variable —fabulación indispensable en el estudio del pensamiento borgeano—, establece una relación peculiar respecto al texto como caja de espíritus emancipados —idea de Emerson— dado que, al ejercer, el lector, una múltiple interpretación del texto en el momento de deshechizar los espíritus del libro se coloca en igual posición que la que ocupa el degustador de la fruta; quien, de alguna manera, libera e interpreta el sabor (significado) del texto al leerlo³⁰, modo en el que, por lo tanto, se cumple uno de los principios filosóficos del mundo borgeano: *Esse est percipi*.

Con la finalidad de representar las relaciones que establecen estos aspectos estilísticos con la figura de Dios, en la poesía de nuestro autor, he considerado pertinente presentar el siguiente mapa de conceptos debidamente ordenados de forma cíclica:



30 Concerniente a esta importante influencia, J.L. Borges explica: «Hablando del obispo Berkeley (que, permítanme recordárselo, profetizó la grandeza de América), me acuerdo de que escribió que el sabor de la manzana no está en la manzana misma —la manzana no posee sabor en sí misma— ni en la boca de el que se la come. Exige un contacto entre ambas». Jorge Luis Borges, *Arte poética, op. cit.*, 17.

Figura I: Representación de la figura dicotómica de Dios y los conceptos que de ésta se desprenden, mismos que forman un ciclo de significaciones en la poesía de Borges.³¹

Puntualizar y señalar el papel que cumple el escritor dentro de este contexto es otro de nuestros objetivos. El poeta, en consecuencia, juega el papel de *Hacedor*, de *Homo faber* todopoderoso, orífice de versos, como señala Elena Madrigal³², en el que Dios aparece como un *Supremo hacedor* y el poeta como un amanuense de éste, un pequeño demiurgo que integra mundos, en el verso. No podríamos omitir, en este punto, reflexionar la interesante relación que se establece entre estas conjeturas y el trasfondo filosófico que sustenta el “Arte poética” de Vicente Huidobro —referente inmediato de Borges en su etapa ultraísta— en el que percibimos ideas que van a definir la literatura y la estilística de nuestro autor en su etapa más sólida. Leemos, entonces, en Huidobro:

¿Por qué cantáis la rosa, oh, Poetas?

¡Hacedla florecer en el poema!

Sólo para vosotros

Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.³³

Estas postulaciones nos hacen volver a la reflexión sobre la entidad del poema como elemento vivo (donde nacen y renacen las acciones) y, en consecuencia, su resurgimiento semántico al contacto con el lector. Puesto que ese afán creativo se suscita de manera bilateral, y porque, entendemos entonces que: «el lector, pues,

31 Todos los derechos reservados

32 (Olea Franco, R. (Ed.) (2006) *Fervor crítico por Borges*. México DF: El Colegio de México. p. 55).

33 Francisco Montes de Oca, *Poesía hispanoamericana, op. cit.*, p. 293.

es también escritor, poeta, *hacedor* de creaciones siempre nuevas.» como explica Nogueira Dobarro. *Cfr.* (Nogueira Dobarro, 2004, pág. 15) Borges es explícito en torno a esta convicción de reciprocidad creativa del texto, en *Fervor de Buenos Aires* nos dice: «Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor»³⁴

Encuentro la ocasión en estas líneas para señalar otra de las citas recurrentes de J. Luis Borges que sirven de sustento a su obra, principalmente en cuanto a la función estética como acto de correspondencias entre la poesía y el lector; y también a la función del lenguaje como acto y constructo de realidades paralelas, se trata de la famosa expresión *Art Happens (El Arte Sucede)* del pintor americano James Whistler, quien utiliza la expresión para referirse al modo cómo influyen los aspectos sociales en la obra de un artista, y a la cual se le han atribuido innumerables connotaciones. Borges aplica el sentido de la misma en su obra como un principio elemental: la musicalidad del poema, la apelación moral e intelectual hacia el lector, la hipertextualidad, la comunión implícita de sus textos son siempre motivo de belleza y recreación entre el libro y el que reinventa sus múltiples significados: el lector, depositario de una experiencia estética, sensorial y cognitiva.

Contexto del símbolo de *Dios* en la obra de J.L. Borges

La representación de Dios desempeña un papel igual de importante en la obra narrativa más representativa del argentino. Aprovecharemos, entonces, este apartado para explicarlo. En “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (1941), recogido también en nuestra antología, el autor se aventura a crear un cosmos (“Uqbar”) a partir del argumento que explicita el extraño encuentro de los personajes protagónicos (de autoficción), Borges y su amigo Bioy Casares, con el raro artículo contenido en *The Anglo-American Cyclopaedia* (elemento fantástico

34 Jorge Luis Borges, *Obras completas, op. cit.*, p. 14.

intelectual), misma que presupone a su vez una reimpresión de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902, sobre un secreto mundo creado por ingenieros, biólogos, poetas, metafísicos, pintores, entre otros (Tlön) y en el que predominan los principios idealistas que sirven a su vez para caracterizar aquel mundo ideal y secreto:

Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial.³⁵

“Tlön”, figura entonces como el cuento de mayor expresión filosófica platónica-berkeliana, idealista y panteísta — comparable, quizás, con *Las ruinas circulares*. El mismo argumento del poema no es sino un conjunto de proposiciones acerca de la arbitrariedad de la fragmentación del individuo y su manera de clasificar el tiempo —y las cosas— en aras de una reivindicación de la totalidad, la *Divinidad*.

Así leemos, además, que la descripción de este mundo pone especial énfasis en aspectos como sus escuelas, sus doctrinas y su pensamiento (muy alejado, ciertamente, del nuestro: en el que el hombre entiende la fragmentación de la realidad como la única manera de penetrarlo, reconocerlo y reconocerse en él): «Una de las escuelas de Tön llega a negar el tiempo [...] Otra escuela declara que ha transcurrido ya el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo [...] Otra que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado.» Siguiendo el pensamiento de Spinoza, cuya filosofía, además, destaca en la trama del cuento, Borges explica la hipótesis filosófica en torno al problema de la identidad como inaceptable fragmentación de los objetos y nos cuenta que uno de los pensadores

35 *Ibid.*, p. 435.

de Tlön «de tradición ortodoxa, formuló una hipótesis muy audaz. Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad»³⁶

J.L. Borges se muestra además, respecto a la escritura del cuento, como ese pequeño *Dios* creador de cosmos metaficticiales (una suerte de demiurgo), plasmando en el mismo texto la creación de un universo autónomo, creado, a su vez, por los personajes, acto que supone la estructura literaria de la *caja china*. La hipertextualidad metaficticia, que caracteriza su estilo, no excluye, en este caso, a su yo-autor (representado en la historia por Borges) y a Bioy Casares, amigo y contertulio del escritor, así como la supuesta reimpresión de la *Enciclopedia Británica* de 1902 (*The Anglo-American Cyclopaedia*), ésta primera, una de las fuentes predilectas de Jorge Luis Borges, de la que el autor se jacta de haber conocido íntegramente en la biblioteca personal de su padre. Aspectos que nos remiten a la metaficción y a lo que, entre otras cosas, Genette distingue como “lo fantástico intelectual”. El argentino funge entonces como ese *Dios-omnisciente* de su “Argumentum Ornithologicum”: el Ser-creador-de-todas-las-cosas; el Dios que es consciente —y esto justifica, ontológicamente, su existencia— de la cifra (que supone un orden dado) de pájaros que vuelan en el indescifrable avistamiento que atestigua un yo-observador-narrador ante una bandada de aves en tránsito, así como de todas las cosas que existen alrededor e incluso más allá de su percepción³⁷.

36 Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, op. cit., pp. 84-86.

37 La idea escolástica medieval sobre la existencia de Dios a partir de premisas como el movimiento y el orden de los cuerpos celestes cumplen en los planteamientos borgeanos un papel importante; en su “Argumentum Ornithologicum” —título que ironiza el Argumento ontológico de San Anselmo— las cuestiones ontológicas acerca del conocimiento de Dios sobre las cosas, y su relación con los procesos cognitivos del hombre, presuponen la apología sobre que Dios, mediante su *Acción divina* (poder creativo e intelectual), sustentada en dichos fenómenos naturales, justifica su existencia. Cfr. (Cantarino, 1976).

Por otra parte, este constructo de *lo divino*, lo hallamos en el relato “La escritura de Dios”, en el que el símbolo tópico es explícito, el *divino* se manifiesta en forma de una “Rueda”, «hecha de agua, pero también de fuego». Una «Rueda altísima» omnipresente y atemporal, presente «en

En “Las ruinas circulares”, del mismo *Jardín de senderos* (1941), el personaje, aislado voluntariamente del mundo —en las montañas— con el propósito de crear a otro hombre mediante el sueño, termina descubriendo que él mismo es soñado por otro ser —presumiblemente superior a él—; su existencia, por lo tanto, se explica como un atributo de otro. Este juego de espejos y muñecas rusas —o cajas chinas— nos sirve para entender que la filosofía borgeana viene a ser motivo nuevamente de creación ficcional. Puesto que: «—alguna vez declaró su afición [J.L. Borges] “incrédula persistente” por las dificultades teológicas— sobre la duración del infierno, sobre la divinidad y otros enigmas similares. De la incapacidad del lenguaje para dar cuenta del universo se deduce que esas invenciones —esa “coordinación de palabras” que es la filosofía— “no son menos fantásticas que las del arte”³⁸» (Fernández, Jorge Luis Borges, o el sueño dirigido y deliberado de la literatura, 2004, pág. 149) Ese proceso creativo es precisamente la tarea que cumplen los hombres en articulación con los procesos divinos que devienen de la influencia de la filosofía idealista, y escolástica, en cuyas teorías Dios se explica como un ser infinito, conformado por *infinitos atributos*, de los que el hombre, la vida del hombre, es sólo parte del mismo y el cual encuentra legitimidad a partir del orden, el movimiento y su condición creativa³⁹.

La Palabra Divina como una expresión del todo, de la suma de los tiempos y concatenación de los hechos todos del mundo, de la que el lenguaje equivaldría sólo a la sombra o el simulacro de esa voz; y el sueño como medio y/o mutación a

todas partes» y «a un tiempo», y en la que Tzinacán, el personaje protagónico, reconoce a Dios y, al mismo tiempo, se reconoce a sí mismo como una de las «hebras» de todas las cosas entretejidas que lo (la) forman. *Cfr.* (Borges, 1968, pág. 208).

38 «Nuestra radical ignorancia, en consecuencia, es inseparable de las limitaciones del lenguaje, mero sistema de símbolos que enmascaran y simplifican la compleja realidad de la que pretenden dar cuenta» (Fernández, T. (2004) Jorge Luis Borges, o el sueño dirigido y deliberado de la literatura. Jorge Luis Borge. *La Biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelona: Antrhopos: p. 148).

39 «[...] Dios es, como creía Spinoza, el ser que realmente existe: nosotros somos atributos o sueños de Dios» *Cfr.* (Borges J. L., 1985).

otras realidades, al despertar a la vigilia de otro, no vienen a menos en “La escritura de Dios” de *El Aleph* (1949) —texto incluido en nuestra antología. En éste el papel del elemento que nos ocupa es nuevamente motivo y naturaleza de las acciones que lo forman. Tzinacán: azteca prisionero de los conquistadores españoles, encerrado en una celda oscura contigua a la de un leopardo, el cual logra ver al medio día —de cada mañana— y de manera fugaz a través de una ventana larga que une la bóveda que comparten, se ve empeñado —privado como se encuentra de otras actividades— en descifrar las líneas del pelaje que reviste al animal con motivo de algún tipo de mensaje *divino*: «Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios.» El desvarío producido por el sueño hace reflexionar al personaje sobre la vigilia como una realidad contenida en otra. El relato pone de manifiesto, pues, ese tópico filosófico recurrente del universo borgeano referente al panteísmo y a Buda (el despierto) sobre la realidad como posible simulación, que subyace en la poesía, el ensayo, la narrativa y en general la compleja literatura del argentino; así, el mismo texto cuenta: «Alguien me dijo: “no has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito [...]”» (Borges, 2012, págs. 148-149)

El *narrador no confiable* y la estructura de la *caja china*, es decir, el planteamiento de una realidad dentro de otra en el mismo relato en líneas como: «”no has despertado a la vigilia sino a un sueño anterior”», suponen una manera ambigua y subjetiva de presentar la realidad; metaficcional, alternativa, ramificada. El lector requiere precisar los niveles de veracidad ficcional —es el caso de la obra de otros escritores modernos: Joyce, Camus, Rulfo, Cortázar— propuestos deliberadamente en el texto, beneficiando la polisemia y las dimensiones narrativas que soportan el argumento del mismo. Así entendemos que: «La narrativa posmoderna manifestará una serie de rasgos que la oponen a la narrativa realista canónica del siglo XIX al presentar una ruptura con el pasado en

cuanto a la *pretendida* objetividad, el principio de causalidad es reemplazado por el de azar.» (Di Gerónimo, 2006, pág. 92)

“El Aleph”, uno de los más grandes cuentos de la literatura hispánica (Premio Nacional 1957), evoca la visión de un *Ser-absoluto*, humanizado, en presencia del infinito. Mismo que, a través de una pequeña esfera tornasolada, en la que las dimensiones temporales y espaciales no limitan sus perspectivas, y donde todos los puntos del universo convergen, es capaz de prescribir el cosmos de manera simultánea: verlo todo, desde todos los puntos del espacio y las dimensiones («convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena»), verse a sí mismo mirándose, mirándolo todo, advertir en el “Aleph” el mismo “Aleph”. En el texto leemos:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las

hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré [...]»⁴⁰

Se trata, al mismo tiempo, del conocimiento del cosmos que ante un Borges-personaje (su típica auto-ficción) se presenta al mirar a través de esta esfera⁴¹ de dos o tres centímetros ubicada en el sótano de la vieja casa de Carlos Argentino, amigo y cómplice pasional de ese *Borges* intradieético.

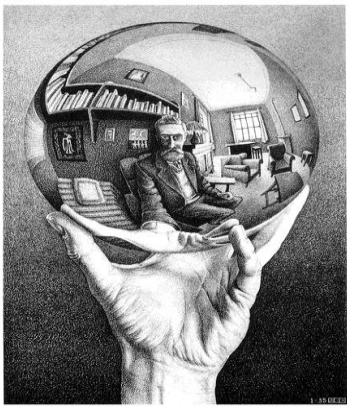


Figura II: *Mano con Esfera Reflectante*, M.C. Escher (litografía, 1935)

40 Jorge Luis Borges, *El Aleph*. *op. cit.*, pp. 205-206

41 Siguiendo la lógica argumentativa y conjetural de “La esfera de Pascal” (para bien incluida en la NAP), podemos concluir, con alto grado de precisión, que el *Aleph* (como símbolo) no es sino una metáfora —que se suma a las clásicas (Platón, Parménides), medievales (Alain de Lille), renacentistas y modernas (Pascal, Copérnico)— de la idea de Dios como: «una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.» Desde esta premisa entendemos también que esa «esfera infinita» de Pascal refiere a su vez a la otra «esfera intelectual» referida en *Pantagruel* y que «para la mente medieval, el sentido era claro: Dios está en cada una de sus criaturas [...]» Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, *op. cit.*, pp. 160-162.

“La escritura de Dios” no está exento de este símbolo o imagen circular atemporal y omnipresente de la divinidad: al cabo de los meses, Tzinacán advierte la presencia de *Dios*, como influjo de las premoniciones del personaje, en un resplandor descrito de la siguiente manera: «Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa “Rueda” estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita.»⁴²

Vastos son los casos en los que podemos detenernos a estudiar el trasfondo filosófico relacionado con la figura de Dios, en su papel de recurso, al servicio de la obra de Borges, con el propósito de puntualizar y describir las características señaladas. Es, sin embargo, el objeto del presente capítulo introductorio evidenciar el carácter funcional del recurso, es decir, la manera cómo éste se integra y participa en el nivel ficcional y estético del texto.

El Aleph y *Ficciones* marcan una pauta respecto a los temas esenciales y de principal interés a tratar en la obra del escritor latinoamericano. El contundente idealismo contenido en los mismos nos interna en un mundo propio de los temas clásicos y modernos de la filosofía y en el que las coordenadas de tiempo y espacio son en función del relato. La idea del *todo* como un elemento reductible a casi cualquier cosa, la vemos reflejada en los cuentos referidos y en poemas como “Jonathan Edwards (1703-1758)”, en el que éste se centra en la figura religiosa de un dios-omnipresente (cristiano), que el personaje histórico reconoce en el ambiente intradieгético que enmarca el poema. En “El jardín de los senderos que se bifurcan” el tema del tiempo viene a dar cuenta del cronotópico borgeano, con símil propósito. En este último el tiempo se presenta a la manera de una serie o red divergente de infinitos tiempos contenidos en uno mismo. La temporalidad, por tanto, está representada más a la manera de Ts’ui Pen (símbolo del pensamiento moderno que evoca, por ejemplo, la idea del retorno de Nietzsche)

42 Jorge Luis Borges, *El Aleph*, op. cit., 149.

—de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en el cual éste se divide constantemente con dirección a innumerables futuros— que a la de otros filósofos de interés para J.L. Borges, como Newton y Schopenhauer, quienes conciben el tiempo de una forma lineal, absoluta y uniforme. El tópico, entonces, para Borges, refiere a un símbolo enriquecedor y estilístico como el resto de los otros en su obra; el tiempo, por tanto, puede retroceder, girar sobre sí mismo, dividirse, divergir, funcionar en paralelismos, converger, etc. La teoría literaria explica estos mecanismos también desde su terminología narratológica con conceptos concretos como la “pausa”, la “prolépsis” y “analépsis”; “dislocación espacio-temporal”, los “alcances”; “sumarios”, “elipsis”, etcétera. Aspectos que ratifican las correspondencias que establecen los preceptos filosóficos y la teoría que configura el estilo literario de nuestro prolífico y universal autor.

Con el propósito de representar y explicar aquellos rasgos propios del análisis estructural del relato que conciernen a nuestro estudio, presento a continuación el siguiente diagrama de flujo basado en la terminología del modelo triádico del teórico francés que sustenta nuestra metodología: Gérard Genette:

Análisis estructural del relato

Tiempo narrativo

Orden temporal

- Relato lineal
- Relato fragmentado

Duración

- Pausa descriptiva
- Escena
- Sumario diegético

Frecuencia narrativa

- Relato singulativo
- Relato singulativo tipo anafórico
- Relato repetitivo
- Relato iterativo

Modo Narrativo

Focalización

- Relato no focalizado
- Relato con focalización interna
- Relato con focalización externa

Distancia

- Relato de acontecimientos
- Relato de palabras

Voz narrativa

Nivel del relato

- Nivel extradiegético
- Nivel Intradiegético
- Nivel metadieгético

Tiempo del relato

- Narración ulterior
- Narración anterior
- Narración simultánea
- Narración intercalada

El *pacto ambiguo*, relacionado con la *manifestación explícita del autor*, explica el tema en torno a las microrregiones de la *autoficción biográfica*, la *autobioficción* y la *autoficción fantástica*, señalando la combinación de criterios históricos, intelectuales y autorreferenciales que el autor plasma en su relato (o lírica), y en el que se estudia las posibles formas de integración, interacción,

interposición del discurso ficticio respecto al autorreferencial y autobiográfico, y viceversa:

Las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografía y/o de ficciones. En realidad, como su nombre lo indica, se trata de novelas que parecen autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco.

(Íñigo, 2009, pág. 64)

La poética narrativa del pensador hispanoamericano, desde este sentido, podemos ubicarla en la autoficción ficticia y la autoficción biográfica, pero no en un campo ambiguo de transversalidad con la autobiografía, puesto que el propósito, como hemos mencionado, en la obra del argentino, es nulo en el evidenciar aspectos factuales (de su vida) y, por el contrario, enriquece mediante la autoficción, y las posibilidades de la novela del yo, la ambigüedad y la confluencia narrativa: indaga y propone un estilo creativo y de reinención del texto en su interpretación.

Las nociones del posmodernismo en torno a la búsqueda de posibilidades de personalización, como oposición a la socialización moderna de las democracias sistemáticas generadas a partir de los siglos XVII y XVIII, podemos encontrarlas ya definidas como un rasgo sumamente distintivo de nuestro tiempo; así, por ejemplo el filósofo francés Gilles Lipovetsky, al definirnos el “proceso de personalización” —como elemento característico de las culturas posmodernas, de Occidente, en su afán por desarrollar una tradición de escepticismo, subjetividad e individualismo— identifica una «voluntad de autonomía y particularización de los grupos [sociales] e individuos: neofeminismo, liberación de costumbres y sexualidades, reivindicaciones de las minorías regionales y lingüísticas, tecnologías psicológicas, deseo de expresión y de expansión del yo [...]»

(Lipovetsky, 2010, pág. 8) Aspectos que, como veremos en nuestro análisis, poco difieren del pensamiento de nuestro poeta, y explican, por el contrario las temáticas y las estrategias contenidas en su lírica y en su obra general.

La literatura de Borges, como la de Julio Cortázar, representan, para Miriam Di Gerónimo, dos claros ejemplos de posmodernidad al incorporar en sus estructuras narrativas herramientas que generan «tramas complejas» *Cfr.* (Di Gerónimo, 2006, pág. 91), tales como: intertextualidad, autoficción, metafiction y autoconciencia — algunos de los cuales estudiaremos puntualmente en nuestro análisis en cada uno de los casos de los poemas que hemos seleccionado. Estos rasgos narrativos no están ausentes en la obra que comprende nuestro estudio: se inscriben, por el contrario, de una manera frecuente y elemental, desempeñando distintas funciones como lo son el desdoblamiento ficcional y la introducción de criterios o marcas autorales en el relato. Así por ejemplo en “Borges y yo” —prosa contenida en *El Hacedor*— encontramos esta suerte de “pacto ambiguo”, mediante el cual se da cuenta de un narrador que establece, ideológicamente, relaciones simbióticas semánticas con el autor, posicionándose entonces en un “terreno de hibridación”⁴³ o “campo ambiguo” desde el que vierte criterios extradiegéticos en el mismo nivel ficcional del poema. Así, mientras en el poema se cuenta: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel [...]», notamos que ese *Borges* ficcional es un Borges en gran medida real, homólogo del narrador y también del autor: su entorno y las circunstancias temporales que lo enmarcan en el relato corresponden al mismo mundo de Jorge Luis Borges; y reconocemos, entonces, mediante esta interacción ideológica metafictional, esa especie de relato autobiográfico referido por Alberca (identificado como *autobiografía ficticia*): causante del efecto de desdoblamiento que establece el autor en su texto y también esa suerte de *terreno o campo de nadie*, o de

43 Término acuñado por Miriam Di Gerónimo. *Cfr.* (Di Gerónimo, 2006, pág. 92).

hibridación, en el que convergen identidades discursivas, distintas instancias enunciativas.

«Un hombre es todos los hombres»: explica el autor respecto a la recurrente fabulación en torno a la fragmentación del individuo como función del arte. Palabras en cuyo sentido encontramos también que este último (el arte) «debe ser como ese espejo/ que nos revela nuestra propia cara» Los espejos, además, materializan la terrorífica replicación onírica del hombre en la tradición borgeana. Borges encuentra, por tanto, en el reflejo de los espejos yuxtapuestos del ropero de su niñez —ubicado en la casa de Palermo— imágenes autónomas de sí mismo que van a marcar al autor con el asombro que emana de sus misteriosas formas y la posibilidad de que ese otro reflejado dejase de corresponderse con su persona. Misterio que comparte créditos con las máscaras, ese otro símbolo del argentino que nos revela la marcada tendencia en tanto vincular los aspectos filosóficos del problema de la identidad en la ficción y la funcionalidad del ejercicio narrativo; si pensamos, por ejemplo, en la autoficción, donde él mismo, en su condición de hombre, se convierte en autocreación literaria (personaje) y también en la *hibridación* alusiva a los diferentes niveles enunciativos, donde convergen las voces del autor, el narrador y la del *Borges* personaje. La idea del *Doppelgänger*, que se desprende de la leyenda nórdica y germánica, refiere al doble como «el que camina al lado» representando el fenómeno de la bilocación en obras elementales como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson y *El Doble* de Dostoievski, clásicos con los que tiende puentes la obra del argentino y tópico que luego retomaría uno de los premios *Nobel* de nuestro tiempo (1998): José Saramago, con *El hombre duplicado*. La filosofía panteísta de Spinoza, explicada en el siglo XVII, sentencia, como el budismo, la existencia de un solo *Individuo* en el universo: Dios, éste, mediante el sueño, se reconoce en todos los hombres y en todas las cosas: las plantas, los animales, los seres todos y los submundos de éstos. Límites en los que se amalgaman, de alguna manera, los principios filosóficos con los de la literatura fantástica y que nos recuerdan esa peculiaridad de *Tlön*, sobre la antigua ciencia, *madre de ciencias*, representada como una «rama de la literatura fantástica» Para

Borges entonces, un hombre puede bien ser otros, o todos los otros ese *Un (o)*, así en su literatura como en sus convicciones personales. El marcado panteísmo razonado por Spinoza —cuyos cimientos nos remiten a la antigua cultura hindú— nos ayuda a entender que «según ella [la escuela panteísta], habría un solo individuo en el mundo y ese individuo sería Dios. Dios, en ese momento, estaría soñando que es cada uno de nosotros»⁴⁴ Borges, empapado por estas *verdades* — que se suman a las explicadas en “La esfera de Pascal”—, se limita a reiterar, vincular y tender puentes entre sus fabulaciones literarias y *la literatura* —vista toda como una misma— «Yo sospecho [...] que cada hombre es una multitud [...]. Quizá seamos todos nuestros antepasados, pero además todos los hombres que han vivido anteriormente y, quizá, por qué no, seamos mágicos esta mañana; por qué no los venideros también [...]»⁴⁵

Otra de las claves estructurales para entender los procesos de escritura y lectura en la obra del autor argentino la podemos encontrar en la devoción de éste por obras de compleja organización narrativa como *El Quijote*, o *El Ulises* de Joyce y por autores como Juan Rulfo o Edgar Allan Poe, cuya literatura está sobrecargada de recursos estilísticos modernos e imprescindibles de nuestra época. Quiero concluir aludiendo la influencia del Quijote en la obra de nuestro autor: obra que éste conoció en su niñez y que nos sirve para concretar el enfoque de nuestro análisis. El Quijote, entendemos, es un libro de profunda estructura narrativa en el que el personaje principal, Alonso Quijano, representa la figura de un caballero andante medieval (de caracterización histórica descontextualizada en relación con su época), empeñado en librar imaginarias batallas con motivo de ejercer justicia en el mundo (su mundo). Es, a su vez, el producto de las lecturas de caballería que ocuparan el tiempo de un hidalgo aldeano español del siglo XVI. En la segunda parte de la obra los personajes protagónicos, Don Quijote y Sancho Panza, se convierten en lectores de la primera parte de la misma obra sobre sí mismos, el mismo *Quijote*. Se encuentran, por tanto, frente a la obra que les dio vida, en otro

44 María Payeras Grau, “Los dos Borges desde su palabra”, *op. cit.*, p. 142.

45 *Ibid.*, p. 142.

nivel de “realidad” en el relato, un nivel metaficcional. La historia, asimismo, se presenta en función de una extracción e introducción constante de niveles de realidad. Cualidad de la literatura borgeana que hemos resaltado. Esa marcada influencia estructural de operación dinámica se materializa en Borges en obras como “Pierre Menard, autor del Quijote”, a propósito de la influencia de la obra de Cervantes: primer cuento del argentino; entendemos por tanto que:

Borges nos enseñó a leer y escribir de otro modo la literatura, al dar un lugar fundamental a las leyes estrictas del ámbito de la ficción y a las claves íntimas del mundo del libro, y llevó a cabo una serie de operaciones que la emanciparon para siempre de los lastres contenidistas y de las versiones anecdóticas de la realidad, al mostrar que el ámbito literario tiene su propia lógica.

(Weinberg, 2007, pág. 2)

Conviene, en este punto, presentar el siguiente esquema con el propósito de dilucidar gráficamente la división dicotómica que conforma los principales núcleos o partes del elemento de nuestro estudio, para el cual he dispuesto los conceptos más sobresalientes a analizar en los poemas que nos conciernen. Así tenemos que la figura de *Dios*, se clasifica, principalmente, en esta forma conceptual:

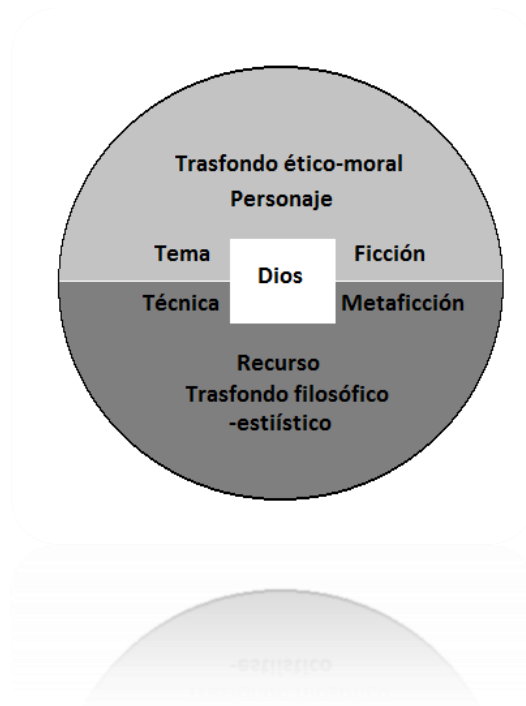


Figura III: División bipartita de la figura de *Dios*⁴⁶

He ocupado ya los párrafos anteriores para explicar el trasfondo ético y moral del Dios judeocristiano que ha influido en la obra de Borges, principalmente, como resultado de las relaciones del autor con su ascendencia materna y en el cual identificamos sus respectivas características como un elemento ficcional recurrente: un dios-personaje interactuante, dictador de leyes (aspecto que nos remite a los 10 mandamientos, de Yahvé), configurador del destino de los otros personajes. La imagen del dios-recurso, que he señalado en este esquema, está justificada en el sentido de que éste genera toda una serie de componentes estilísticos secundarios: sirve para jugar con el enfoque desde el que se narran las acciones (convergiendo con el ámbito narrativo), para insertar rasgos como el contexto filosófico y para organizar, en términos generales, funciones meramente poéticas, y estilísticas, en el texto.

46 Todos los derechos reservados.

La poesía, en sí misma, supone un acto estético sublime del lenguaje y, como tal, contiene una estructura dinámica que la actualiza siempre a su época —sirviendo muchas veces como modelo de vanguardia— y permitiendo así un acercamiento honesto con el lector, su tiempo, su contexto social y su siempre moderna (o, en este caso, posmoderna) sensibilidad. Las herramientas contenidas en el contexto de la figura de dios-recurso evocan, en su creciente interés por la lirización del yo, conceptos estructuralistas como lo son la metaficción, el pacto ambiguo o metalepsis narrativa, la manifestación implícita y explícita del autor, la focalización (mencionada anteriormente), referentes, principalmente, a los planteamientos y la terminología de Gérard Genette.⁴⁷

El acto narrativo de la literatura del siglo XIX, explica la semióloga María Isabel Filinich, supuso un redescubrimiento del acto narrativo tradicionalista de parte del lector, en el que el sujeto lírico estaba limitado a contar sucesos meramente ficcionales, distanciando, hasta cierto punto, su intervención “autoral” en el contenido temático de sus obras. El relato contemporáneo, contrariamente, implica un interés acentuado en la manera cómo se exponen las acciones por sobre su contenido.

Al instalar en el centro de la escena a los participantes en la situación narrativa —narrador y narratario— el acto de enunciación se vuelve, en el relato contemporáneo, la acción principal de la historia [...] Este efecto de lirización no solamente parece vinculado con ciertos desplazamientos en el arte de narrar una historia sino también con fenómenos concomitantes tales

47 La metalepsis permite confluencias de *historia* y *discurso* (Benveniste) o de *historia* y *relato* (Genette) —según sus correspondientes denominaciones— y de las permanentes y constantes alternancias entre el sujeto del plano de la enunciación y el del enunciado, mismos que establecen una continua interacción. Miriam Di Gerónimo, “Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar”, *op. cit.*, p. 94.

como un creciente interés por las pasiones del yo, paralelo a un relativo desinterés por los hechos que constituyen la historia.⁴⁸

Con el fin de puntualizar y concluir este primer capítulo, así como de ofrecer una panorámica general de la bipartición de la figura que nos concierne en el presente análisis, he optado por anexar el siguiente esquema conceptual en el que expongo los tópicos generales en torno a la misma así como los aspectos estilísticos, contextuales y teóricos de mayor implicación generados a partir de la participación del símbolo dicotómico de nuestro estudio en la poesía que he dispuesto para nuestro correspondiente análisis teórico:

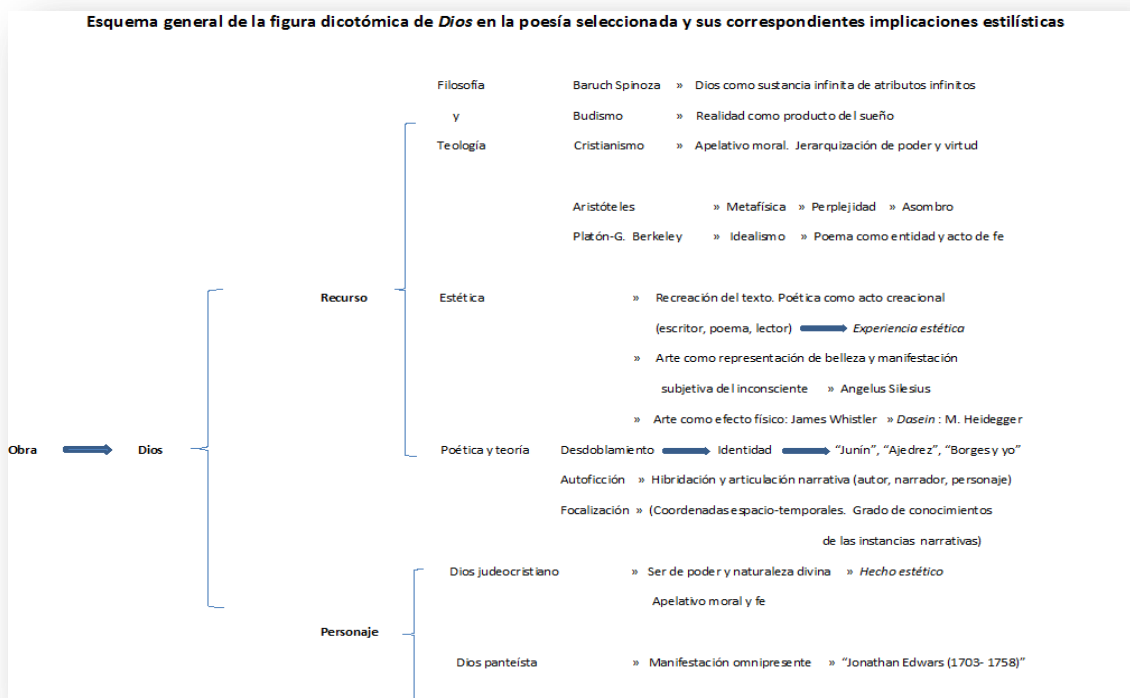


Figura IV: Implicaciones teóricas y estilísticas a partir de la figura de Dios en la obra de J.L.

Borges⁴⁹

48 María Isabel Filinich, *La voz y la mirada, op. cit.*, pp. 15-16.

49 Todos los derechos reservados.

CAPÍTULO II

MARCO EVOLUTIVO Y BLOQUE I

Marco evolutivo del estilo poético de J. L. Borges.

La evolución de la poesía de J. Luis Borges está determinada, de manera general, por cuatro etapas históricas —y por consiguiente estilísticas— principales y/o generales. 1) La etapa de juventud, consecuencia, principalmente, del arribo del autor a Europa, en 1914, y que representa el reflejo de su experiencia como refugiado en Ginebra durante el estallido de la Primera Guerra Mundial, y de la que se desprende la asimilación del expresionismo alemán notorio en poemas como “Rusia”, “Gesta Maximalista” y “Rusia”, publicados en distintas revistas en España, entre 1919 y 1922, y que estaban proyectados para publicarse bajo el título *Los ritmos rojos*.

2) El ultraísmo español, de finales de 1918 e inicios de 1919; del que se desprende *Himno al mar* de 1919, y en el que las influencias del romanticismo así como de Walt Whitman son claves. El ultraísmo fue un movimiento de vanguardia representado principalmente por el que fuera, junto a Macedonio Fernández, (asiduo al padre del argentino y principal influjo en su posterior etapa denominada *Trilogía*), uno de los grandes maestros de Borges: Rafael Cansinos Asséns, líder del movimiento fundado por Vicente Huidobro e Isaac del Vando Villar, a finales del 19, y creador de la revista *Cervantes y Grecia*. «El mayor acontecimiento para mí en Madrid fue la amistad de Rafael Cansinos Asséns. Todavía me complazco en pensar en mí como su discípulo»: confiesa el autor. La corriente privilegia la metáfora ingeniosa y atrevida y rechaza la música y el barroquismo del verso.

3) La etapa nostálgica concerniente al regreso de Borges a su país después de la estancia en Europa y la cual se caracteriza por la renuncia al ultraísmo y la metáfora agresiva —la cual, según éste, había sido ya explorada por Leopoldo Lugones en Argentina—, una reflexión intelectual equilibrada y la práctica de un conceptismo barroco español determinado por la influencia de Miguel de Unamuno y Baltasar Gracián, principalmente: acontecimientos importantes que señalan esta nueva etapa. La vuelta a criterios clasicistas de la literatura hispánica en la que se remarca el elogio por los próceres antepasados militares, el tema amoroso y la idealización de Buenos Aires (ciudad que Borges añorara durante su estadía en Europa) van a dar lugar a su “Trilogía Porteña” que comprende los ya maduros poemarios de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), en los que encontramos títulos como “Las calles”, “El sur”, “Final de año”, “Al horizonte de un suburbio”, “Una despedida” y el famoso “La noche que en el sur lo velaron”. Así tenemos que:

Antes de 1923, en que aparece su *Fervor de Buenos Aires* (justamente cuando él estaba realizando su segundo viaje por Europa) hubo un Borges juvenil, encantador, emotivo, tímido, delicado, culto y elegante. Un Borges de quince años en Suiza. Y otro de diecinueve en Madrid y, más adelante otro, entre los veinte y veintiuno, en Mallorca. Unos Borges que adoraron la literatura. Que saborearon la esencia del Expresionismo alemán. Que vivieron el alborozo del Ultraísmo. Que supieron de amigos, fiestas y novias. Un Borges no de libro, sino un Borges en correspondencia con su edad.

(Meneses, 2004, pág. 105)

5) La etapa de madurez y consolidación estilística la hemos referido a partir del regreso de Borges a la poesía con *El Hacedor* (1960) y hasta sus últimos ejercicios literarios: después del silencio (o hiato) poético que se iniciara en el 29, con *Cuaderno San Martín*, y que se postergaría casi 30 años (tiempo durante el cual

Borges consagra su tiempo a la narrativa y el ensayo —géneros que universalizan su obra—, en títulos como *Ficciones* y *El Aleph*. *El Hacedor* y *El otro, el mismo* dan lugar a los temas tópicos, como tales, del universo borgeano. En éstos figuran las perplejidades metafísicas (“Ajedrez”), los espejos (“Los espejos velados”), el tiempo (“El reloj de arena”) y sus posibles formas; Dios, los silogismos y las interpretaciones que de éste se desprenden, expuestos en su “Argumentum ornithologicum” y “Paradiso, XXXI, 108”, por ejemplo; así como la metaficción en “Junín” y “Borges y yo”. *El Hacedor*, presupone, luego, junto a *El otro, el mismo*, la etapa poética de postura universal (teórica y temáticamente) más determinista en la obra de Jorge Luis Borges; sumadas razones por las que he preferido abocar a esta época, destacada en la *Nueva Antología*, el presente análisis. Cabe, no obstante, la posibilidad de admitir una quinta fase, que sería la de los temas relacionados con el intimismo, cada vez más marcado, de la literatura del decrepito autor en relación con su vida: la ceguera (“Poema de los dones”), la vejez (“Elogio de la sombra”), las aficiones, el nacionalismo y las literaturas dilectas del argentino, expuestas en *El oro de los tigres* (tradición e influencia de Blake, y referente del símbolo y la fascinación personal de Borges por el felino), *Para las seis cuerdas* (escrito a manera de milongas —canción popular argentina.) y *La rosa profunda*: elogio de John Milton y en la que prefiguran símbolos como las máscaras, las espadas, la inexorabilidad del destino (éste último tratado ya por el autor en “Deutsches Réquiem”), entre otros. El vínculo del argentino con la cultura japonesa, a partir de la relación sentimental entre éste y María Kodama, y la consecuente experimentación con el haiku, vendría a concluir esta etapa.

ANÁLISIS TEÓRICO GENERAL DE LA FIGURA DE *DIOS* EN LOS POEMAS SELECCIONADOS

PROEMIO

Los poemas que nos ocupan devienen principalmente de *El Hacedor* y de *El otro, el mismo*. La *Nueva Antología Personal* (1968), de J.L. Borges, está, consiguientemente, determinada por poemas escritos entre el 60 y 68 —etapa de madurez en el autor, y consolidación estilística, antes señalada— y responden, asimismo, a la necesidad de representar los rasgos tópicos literarios y filosóficos más importantes para el autor con el fin de hacer evidente las preocupaciones que lo acompañarán toda la vida, y exponer su función estética en el ámbito del arte. La lógica para delimitar, cualitativamente, los poemas a analizar la he determinado por el grado de implicación del símbolo dicotómico que nos ocupa contenido en cada poema, de ahí que he optado por omitir o discriminar aquellos en los que la participación de *Dios* se torna irrelevante, intrascendente, accidental, ocasional o, práctica y funcionalmente, nula. Respetando el orden de los títulos dispuestos por nuestro autor en la NAP procederé a establecer un listado concreto de los mismos, en correspondencia, también, al orden, ulterior, que propone nuestro análisis:

- 1) Ajedrez
- 2) Junín
- 3) Jonathan Edwards (1703-1758)
- 4) Emerson
- 5) El Golem
- 6) Spinoza
- 7) Otro poema de los dones
- 8) Everness
- 9) Adam Cast Forth

10) James Joyce

Bloque I

Una vez establecida la lista general —en razón, reitero, de la implicación del símbolo de *Dios* que nos ocupa en cada uno de los poemas— procederé a puntualizar el primer acercamiento teórico sobre “Ajedrez”. Primero de los textos correspondientes al primer bloque:

1) Ajedrez

2) Junín

Ajedrez (El Hacedor)

¿Cuáles son los rasgos de “Ajedrez” que nos vincularían —en caso de ser un poema anónimo en proceso de reivindicación— con J.L. Borges para determinar su legítima autoría? Sin lugar a dudas serían éstos la técnica narrativa y el símbolo que nos ocupa: *Dios*. Evidenciando de esta manera el aspecto narratológico poético de la *manifestación implícita del autor*. La temática del poema: el juego de ajedrez, nos devuelve a una de las pasiones infantiles del argentino, generada a partir de la convivencia con el padre —influjo, como he dicho, determinante y principal en la formación artística de nuestro poeta: «Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero de ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga»⁵⁰

Por otra parte, el personaje de *Dios* se plantea a la manera de un Ser-omnipresente, omnipotente y superior al hombre (representado éste último, en el poema, por los jugadores) así en conocimiento como en virtud; se muestra por

50 Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 1081.

tanto, como un Dios judeocristiano que determina el destino de los jugadores (simbolizados a su vez como *pequeños dioses* que rigen la vida de las piezas), que gobierna la vida de éstos —en un momento de la lectura que alude la figura de Yahvé y el pasaje de las *Sagradas Escrituras* sobre Las Tablas de la Ley, respecto a la moral de los creyentes— privándolos, paralelamente, del libre albedrío: «No saben [los jugadores de ajedrez] que la mano señalada / del jugador gobierna su destino, / no saben que un rigor adamantino /sujeta su albedrío y su jornada» Estamos, pues, ante un *Dios* que, conforme avanza la lectura del poema, se torna más poderoso e ininteligible: «También el jugador es prisionero / [...] de otro tablero / de negras noches y de blancos días [...] ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza [...]»

La focalización, entendida como instancia desde la cual un sujeto (lector) percibe el objeto (las acciones o situaciones intradiegticas, geografía y temporalidad de las mismas), juega un papel indispensable en el poema, ya que, advertimos, la perspectiva desde la cual percibimos los acontecimientos o las *acciones*, en un primer momento, está dirigida la observación del tablero de ajedrez de parte de los jugadores. Éstos dan cuenta (informan) la naturaleza del tablero, su «severo ámbito» a cuadros blancos y negros, la lógica y forma del juego, así como la funcionalidad de las piezas:

[...] El tablero

los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores
las formas: torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,

La información, entonces, hasta este punto, se limita a exponer y esclarecer los ámbitos del tablero de ajedrez y la naturaleza de dicho juego. El conocimiento que tenemos de las acciones es el mismo que tienen los jugadores; no sabemos, por tanto, ni más ni menos que los personajes sobre la trama del poema y sus condiciones físicas generales. La observación que comparte el narrador con el lector, está delegada a los personajes observadores (que en este caso, simbólicamente, pudiera ser sólo uno: los jugadores de ajedrez que entienden la dinámica y asimilan de igual manera la naturaleza del juego) en una suerte de visión *interna* o, también entendida como *desde adentro*. Misma que Genette llama *focalización cero*. Es decir, aquella mediante la cual el narrador posee la misma información que el personaje con respecto de las acciones y las coordenadas espaciotemporales *intradiegéticas* descritas en el texto significativo. Términos que podemos entender, siguiendo la simbología de Todorov, como *narrador = personaje* (narrador igual a personaje). Tomando en cuenta la *distancia* (propia del mismo *modo narrativo*), desde la que se van sucediendo las acciones descritas al desarrollarse el relato y la secuencia de los hechos —entre estrofa y estrofa— la percepción espaciotemporal adquiere un ángulo mayor y, consiguientemente, se enriquece cada vez más la información acerca de la *historia*, misma que, a un tiempo, se torna progresivamente imparcial y plena, consiguiendo crear una atmósfera de totalidad. Así leemos que: «[...] No saben [los jugadores de ajedrez] que la mano señalada/ Del jugador gobierna su destino, /No saben que un rigor adamantino /Sujeta su albedrío y su jornada.»

El campo visual, en este punto, como podemos advertir, se ha delegado a un narrador que, respecto al grado de conocimiento de los personajes, se torna superior a los mismos. Siguiendo a Filinich sabemos que los estudios sobre la teoría literaria, referentes concretamente a la perspectiva narrativa, se han limitado

51 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 11.

a señalar la naturaleza de la focalización como el grado de amplitud del campo visual del narrador respecto al (los) personaje (es), así como el del conocimiento que oscila entre ellos. Sobre este punto, notamos que la primera línea de este último párrafo es explícita: el narrador ya no sólo comparte el campo visual de los jugadores (personajes) respecto a la naturaleza del tablero y la piezas del juego, ni adopta una instancia pasiva sobre las acciones, propia de la *focalización cero o interna*, sino que éste se muestra ahora poseedor de un campo visual más amplio que el de los *demorados* jugadores, y del que los mismos forman ahora parte: «No saben que la mano señalada/ Del jugador gobierna su destino,» Sobre las maneras del cómo se da el relato, R. Barthes distingue una primera, en la cual éste es emitido por una persona «en el sentido plenamente psicológico del término» que refiere al autor y sus múltiples personalidades. Y una segunda, que es la que nos interesa, correspondiente a una suerte de narrador de «conciencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios: el narrador es a su vez interior a sus personajes [...] y exterior»⁵² El conocimiento, pues, del narrador, en una suerte de analogía con la consciencia de un Dios todopoderoso, es ahora superior que el de los jugadores, y la voz narrativa se torna a su vez sentenciosa en su condición de poder sobre el destino de los mismos —al estar proferida desde una instancia que supone autoridad. Lo que podemos entender como *narrador > personaje*, siguiendo la simbología de Todorov. Cfr. (Filinich, 2013, pág. 192) Notamos que, en este proceso descriptivo ascendente, (respecto al *punto de vista* o *focalización*), el narrador, al ir adquiriendo, progresivamente una categoría superior al de los *actantes*⁵³ (siguiendo la terminología de Greimas), pasa de compartir la perspectiva *intradiegética* de los mismos a convertirse en una suerte de *narrador omnisciente*

52 Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, op. cit., p.26.

53 El problema en torno a la definición del personaje, que ya no se identifica con la noción secundaria que define la poética aristotélica, en términos actuales precisa entenderse de la siguiente manera: «El análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis [...] en definir al personaje no como un “ser” sino como un “participante” [...] Finalmente, A.J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de *actantes*)» *Ibid.*, p. 33.

externo, o *extradieético*. Estamos por tanto, en este nivel de la misma lectura, ante una *focalización múltiple*. Se hace evidente, también en este punto, la perspectiva denominada por Pouillon como *Visión por detrás*, es decir, el dominio que representa, visual y cognitivamente, el narrador, sobre la conciencia de los personajes descritos en el nivel las acciones diegéticas, y la psicología de los mismos. Leemos, a propósito, en el poema: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.»

El narrador, sin embargo, vuelve a situarse en una *focalización interna* — correspondiente al campo visual de los personajes — si no en la misma condición que éstos sí homologado a su naturaleza, al dirigir el discurso, en forma de cuestionamiento, a una entidad inteligible (Dios), y posteriormente proferirlo desde dentro de un ámbito de limitada sapiencia (en este caso particularmente sobre el asunto cosmológico que refiere el poema) desde un plano que sugiere la condición de hombre ordinario, de simple mortal (ignorante de lo *divino*) abstrayendo el mensaje para sí mismo o hacia la desconocida y profesada *divinidad* que nos ocupa. Lemos entonces que el poema concluye exclamando e interrogando de la siguiente manera: «¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza/ De polvo y tiempo y sueño y agonías?»



Figura V: Representación gráfica de “Ajedrez” de J. L. Borges⁵⁴

El narrador, en esta última estrofa, lo ubicamos en el nivel que Blin (Béatrice) reconoce como “campo restringido” y que Todorov simboliza como $n = p$ señalando la equivalencia de conocimiento correspondiente a “N” (narrador) y “P” (personaje), respecto a las acciones del relato y las coordenadas espaciotemporales intradieéticas que media entre ambos. Se tiende, además, desde este estadio de nuestro análisis, un puente entre el poema y la simbólica visión de un de un tercer “Ojo de Shiva” —que refiere el conocimiento ilimitado, según el hinduismo— y con el “Ojo que todo lo ve”, concepto, que deviene, a su vez del judaísmo, representado gráficamente por la figura de un ojo superpuesto en la palma de una mano.⁵⁵

54 Ilustración tomada del sitio: https://www.youtube.com/watch?v=pzU_GXqYhnQ

55 El vínculo entre Borges y el judaísmo, como hemos explicado previamente, corresponde casi exclusivamente a la empatía y convivencia del poeta porteño con su gran maestro andaluz, Cansinos Asséns —devoción inducida a su vez por éste último—, a quien Borges conoce en España en la etapa ultraísta y en cuya obra orientalista —entre la que sobresalen *El candelabro de los siete brazos* (prologado más tarde por el argentino) y *Las luminarias de Hanukah*— Borges encuentra una profunda afición por las reivindicaciones religiosas sobre el pueblo de Israel: «ríos henchidos y sonoros— hacia la plenitud de Israel» Cfr. (Aizenberg, 1980) y claves bíblicas judías, como la Ley de Moisés y la idea de la civilización judía, aspectos que, a manera de paratexto fluyen en la obra del argentino, desde sus primeros versos y prosas y a lo largo de su literatura:

En el nivel simbólico del poema, Dios sirve o se corresponde con el texto en cuanto a el rasgo concerniente al *campo autoficcional*. Mismo que «resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa»⁵⁶, con el afán de otorgar verosimilitud a la *historia* y hacer coincidir la identidad del mismo autor con la del narrador y el personaje. Se nos presenta, asimismo, en esta distinción de actores e instancias enunciativas, un rasgo pertinente en cuanto a los papeles que cumple *Borges* en su papel de narrador, y posible personaje, si entendemos que éste pudiera estar enmascarado con la tercera persona del plural (*ellos*), si recordamos así que nuestro autor, desde infante y a lo largo de su vida, fue un jugador aficionado del juego estratégico oriental, aspecto que no pocas veces ha señalado en su obra, destacando las cualidades del mismo: combativo, reflexivo, simétrico y en cierto sentido enigmático y metafísico juego, rasgos de sumo interés y temas existenciales elementales para nuestro autor. Así pues, en la *dicción* del poema, el autor, Jorge Luis Borges, es también los *jugadores de ajedrez*, o sea ese otro *Borges* de autoficción, y también el Dios que rige la vida de éstos y el otro *Dios* que «la trama empieza, De polvo y tiempo y sueño y agonías [...]» Jorge Luis Borges (autor), es quien empieza el juego en el que aparecen, además, dobles de sí mismo. Es decir, jugadores (líricos o propios del juego de ajedrez, en el nivel de la ficción) y comparte con éstos (jugadores y *Dioses* a la vez) el poder de la creación; porque es él, Borges, a un tiempo el *Hacedor* del *juego* artístico que supone el poema, y, por lo mismo, todas las instancias metaficcionales de “Ajedrez”.

Dios, por otra parte, viene a simbolizar, en “Ajedrez”, el Dios absoluto «detrás de Dios» referente a la “sustancia infinita de infinitos atributos” de Baruch Spinoza: *divinidad*, entiende el argentino, de inconmensurables características que

provista siempre del trasfondo teológico hebraico. “Dualidad en una despedida” y el poema homónimo “Rafael Cansinos Asséns” dedicado a la muerte del sevillano pueden servirnos para ejemplificar y explicitar estos dos rasgos en la obra de nuestro poeta.

56 Íñigo Amo, “El pacto ambiguo”, *op. cit.*, p. 394.

el hombre (mortal) se encuentra limitado de reconocer. Esta imposibilidad está expresada en los versos de manera explícita, mismos que interrogan: «¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza?» Éstos anuncian suspenso e incertidumbre en la *persona* (instancia híbrida), que los enuncia, ratificando su súbdita condición y reclamando a su vez la esencia primera del juego, pero no del juego de ajedrez, sino de la vida, momento en el que a su vez advertimos en el poema esa *manifestación ficcionalizada* que hemos señalado ya como rasgo autoficcional en el poema. El progreso del micro al macrocosmos, referente al campo visual del Borges autor, *semi-dios* —o demiurgo— del poema, justifica este otro nivel de lectura dado el argumento, que evoca, primero, al Borges infante (*Georgie*) —jugador de ajedrez (personajes del poema) — y luego al poeta (sujeto lírico); si entendemos también que la poesía, en términos platónicos, encuentra una significación concreta: *Poiesis*, acto de creación. Es decir, virtud superior a la del hombre y, desde luego, a la de los personajes que rigen las piezas del juego.

La experiencia estética, cuya razón se circunscribe principalmente al múltiple desciframiento del texto, y, desde luego, a la cualidad emotiva que conlleva el mismo, se cumple en “Ajedrez” ya desde el sentido común del poema: formado por actos y acciones metaficcionales, una inteligente expresión lingüística, estilística, temática, y métrica sonetista —que evoca la fisonomía del juego oriental—, su apelativo épico, etc. Pero también encontramos aspectos estéticos en el nivel teórico, propio de una lectura especializada. Hemos visto cómo el poema y los recursos se amalgaman, el tema tiende puentes con los tipos de enfoque (y viceversa), la simbología creadora del juego y la articulación enunciativa, la conciencia del narrador, entre otros rasgos, y representan a su vez algunas de las herramientas integradoras y enriquecedoras del poema.

Junín (El otro, el mismo)

Soy, pero soy también el otro, el muerto

el otro de mi sangre y de mi nombre,

soy un vago señor y soy el hombre

que detuvo las lanzas del desierto.

Vuelvo a Junín, donde no estuve nunca,

a tu Junín, abuelo Borges. ¿Me oyes,

sombra o ceniza última, o desoyes.⁵⁷

“Junín” es un poema de Borges dedicado a su abuelo materno: el militar Isidoro Suárez, quién decidió la “Batalla de Junín” junto al escuadrón de Húsares del Perú. A principios de agosto de 1824. Misma en la que se resolvió la independencia del Perú sobre los ejércitos realistas. Entre las aficiones de Jorge Luis Borges, una de las más recurrentes, llevada al arte con frecuencia, como hemos dicho ya, es la del elogio por los próceres militares que dieron independencia a la Argentina, participando también en la de otras naciones de América. Ya en el prólogo de *El otro, el mismo*, leemos: «Ahí están asimismo mis hábitos: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido.» “Junín”, por tanto, supone una extensión de lo que Borges entendería como un solo poema, una sola literatura: «veo la literatura como un hecho y no como una serie de hechos»⁵⁸ dedicada a sus valientes antecesores; a la que se suman poemas como la “Página para recordar al

57 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, op. cit., p. 941.

58 María Payeras Grau, “Los dos Borges desde su palabra”, op. cit., p. 133.

Coronel Suárez, Vencedor en Junín”, “Mateo, XXV, 30”, “Alusión a la muerte del Coronel Francisco Borges (1833-74)”, entre otros. Así, en “Alusión” leemos:

Acaso estés buscando por mis ojos
el épico Junín de tus soldados,
el árbol que plantaste, los cercados
y en el confín la tribu y los despojos.
Te imagino severo, un poco triste;
quién nos dirá cómo eres y quién fuiste.⁵⁹

En “Junín”, como en los otros poemas, el pensador y poeta argentino experimenta técnicas de vital importancia que tienen que ver con el problema de la identidad —causantes del efecto de desdoblamiento—, mismo que hemos señalado como particularidad del universo borgeano. Nos referiremos, entonces, en un primer momento a la *autoficción* y la *autobioficción*. La *autobioficción* se caracteriza por la equidistancia que establece el narrador respecto a lo ficcional y lo factual de la vida del autor, y la *autoficción* que no tiene en cuenta, de manera directa, la biografía del mismo, puesto que en ella lo importante es la invención argumentativa, los actos meramente ficticios y los personajes que habitan en la *historia* y que establecen correspondencias ambiguas con la vida del escritor. La información que tenemos referente a la vida del autor, al ser cotejada con los primeros versos: «Soy, pero soy también el otro, el muerto/ el otro de mi sangre y de mi nombre», y con el título del mismo poema, “Junín”, por ejemplo, manifiestan la implicación de estos recursos y al mismo tiempo señalan una

59 Jorge Luis Borges, *Obras completas, op. cit.*, p. 828.

metáfora respecto a la vida de Borges y su abuelo, desde la lógica de ser, y entender, ambos como la misma sangre. Los versos, sin embargo y como sabemos, no tienen un objetivo épico: «soy un vago señor y soy el hombre/ que detuvo las lanzas del desierto» La autoficción, por todos conocida, de ese otro *Borges* forma parte de una tradición expresada en su obra más relevante del mismo autor: ese otro *Borges*, entonces, es más un motivo de autoficción que de autobioficción, es el mismo, por lo tanto, que encontramos en “El Aleph” haciendo de amante de Beatriz Viterbo, en “Tlön” como compañero investigador de *Bioy Casares* (el personaje), y en “Borges y yo”, de manera más lírica, es un personaje un tanto ficcional y otro tanto real, así como la alegoría de sus posibles desdoblamientos, ahí leemos:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo.

El *Borges* ficcional (personaje), como podemos ver en este fragmento, simboliza también la parte biográfica de Borges correspondiente a la vida paralela (o doble) de su persona; si entendemos que comparte con el autor aspectos básicos de identidad como el lugar y el oficio que enmarcan. Este efecto lo hallamos también en “Mi vida entera” y “Nubes (I)” principalmente, y en el cuento “El otro”, en función de la autoficción y con motivo de la *sustancia de atributos* propia del panteísmo. Así leemos en “Mi vida entera”: «Creo que mis jornadas y mis noches / se igualan en pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de todos/ los hombres.» Y en “Nubes (I)”: «Somos los que se van. La numerosa/ nube que se deshace en el poniente/ es nuestra imagen. Incesantemente/ [...] Eres nube. Eres mar, eres olvido. / Eres también aquello que has perdido.» *Cfr.* (Payeras Grau, 2004, pág. 126) La *metalepsis narrativa*, referida por Genette en *Figuras III*, que

señala a su vez la trasgresión o el traspaso de la línea divisoria entre el narrador y la diégesis, sirve para explicar esta técnica común en los narradores del siglo XX (Ítalo Calvino, Juan García Ponce, Cortázar) cuya implicación, más próxima, abarca filmes icónicos como *La rosa púrpura del Cairo* (1985), de Woody Allen, en la que Tom, uno de los personajes metaficcionales, sale, literalmente, de la pantalla del cine e interactúa con Cecilia, el personaje protagónico de origen americano (llevada a la afición por el cine y el mundo fantástico que de éste emana como consecuencia de la crisis de Estados Unidos, durante la gran depresión, misma que propicia en ésta una profunda depresión emocional) de la película de Allen y espectador de esa otra historia contenida en la misma ficción. Cfr. (Allen, 1985) En la prosa “El Cautivo” de nuestra *Nueva Antología* tenemos un ejemplo explícito de este método narrativo de fusión discursiva entre las distintas instancias del relato. El narrador nos cuenta, en pausa descriptiva, la desaparición de un chico «en Junín o Tapalqué» como consecuencia de un supuesto rapto cometido por los indios del lugar así como la recuperación de éste, «al cabo de los años», de parte de los padres y el misterioso reconocimiento del hogar, de parte del chico, y de su familia. El narrador, entonces, profiere la *historia* desde una tercera persona, adoptando el papel de un narrador tradicional como el de la novela decimonónica. En dos ocasiones, sin embargo, en el medio y al final del relato, éste se muestra no como narrador sino como autor: al valorar, desde otra instancia enunciativa, los sucesos de la *historia*. Así, éste, nos cuenta: «Yo querría saber qué sintió [el hijo recuperado, que, eventualmente, había decidido volver al campo] en aquél instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron» Genette, entonces, describe la metalepsis como: “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente”⁶⁰ Rasgo esencial en la narrativa y la lírica de Borges, que configura también “Junín”.

60 Gérard Genette, *Figuras III*, op. cit., p. 290.

CAPÍTULO III

CONTINUIDAD DE LOS ANÁLISIS

Bloque II

- 3) Jonathan Edwards (1703-1758)
- 4) Emerson
- 5) El Golem
- 6) Spinoza
- 7) Otro poema de los dones
- 8) Everness
- 9) Adam Cast Forth
- 10) James Joyce

Jonathan Edwards (1703-1785) (El otro, el mismo)

El soneto dedicado al americano: “Jonathan Edwards (1703-1785)”, materializa el interés de J.L. Borges por la teología y las letras norteamericanas de los siglos XVIII y XIX, entre los que figuran autores como Poe, Melville, Whitman, Twain. El soneto dedicado al pastor calvinista homónimo supone una apología del movimiento religioso *Great Awakening*, el gran despertar (“explosión de emocionalismo”) cuyo propósito se centra en la estimulación de las emociones de los devotos mediante una “cuestión de afectividad”, ideales contrarios a los de los *Arminians*. Así, tenemos que:

Lejos de la ciudad, lejos del foro
clamoroso y del tiempo, que es mudanza,
Edwards, eterno ya, sueña y avanza
a la sombra de árboles de oro.

Hoy es mañana y es ayer. No hay una
cosa de Dios en el sereno ambiente
que no le exalte misteriosamente,
el oro de la tarde o de la luna.

Piensa feliz que el mundo es un eterno
instrumento de ira y que el ansiado
cielo para unos pocos fue creado

y casi para todos el infierno.

En el centro puntual de la maraña

hay otro prisionero, Dios, la Araña.⁶¹

Como hemos dicho, Dios, en el poema, está en todas partes y en todas las cosas se reconoce; se representa o simboliza inclusive por la araña del «centro puntual de la maraña» que atestigua el mismo personaje: «Edwards, eterno ya, sueña y avanza / a la sombra de árboles de oro. / Hoy es mañana y es ayer. / No hay una cosa de Dios en el sereno ambiente / que no lo exalte misteriosamente [...]» Advertimos, pues, en el poema variados tópicos borgeanos, por una parte, la *manifestación implícita* que conlleva la estilística del pensador argentino, el trasfondo filosófico, la experiencia estética, está dada ya en el mismo poema como motivo cristiano de redención, puesto que el personaje « Piensa feliz que el mundo es un eterno/ instrumento de ira y que el ansiado/ cielo para unos pocos fue creado» Es decir, el personaje, cuya conciencia nos es desvelada mediante un narrador omnisciente—que sugiere entonces un *narrador de conciencia total*— encuentra que el cristiano *cielo* —que le será concedido— es un lugar de

61 Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, op. cit., p. 21.

redención, de purgación de las culpas mundanas; experimentando, de esta manera, un regocijo de absolución.

El Gran despertar, asimismo, es producto o resultado de la predicación de una “revelación” personal de lo *Divino* que surge por la necesidad de salvación de Jesucristo. Apartándose, de esta manera, de los rituales y ceremonias de la iglesia católica de tradición romana. Se entiende como *El Primer Gran Despertar* a ese movimiento de revitalización cristiana que se extendió por la Europa protestante y la América británica, especialmente en las colonias norteamericanas en las décadas de 1730 y 1740. Ésta, supone también un cristianismo mediante el fomento de un profundo sentido de convicción espiritual y de la redención: el fomento de la introspección y el compromiso de una nueva norma de moralidad personal. Mediante esta espiritualidad se propone, asimismo, el contacto o comunión con Dios y a su vez su reconocimiento como Ser omnipresente. Borges, pone especial énfasis en este aspecto (contenido en el poema): «No hay una/ cosa de Dios en el sereno ambiente /que no le exalte misteriosamente, /oro de la tarde o de la luna.»

Emerson (El otro, el mismo)

El soneto de Borges dedicado al escritor norteamericano, supone, inicialmente, una evocación del poema “Days” del homónimo poeta y filósofo precursor del Nuevo Pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX, en el que el argumento del poema refiere la personificación de los días en hermosas doncellas que se ofrecen al modesto poeta. Éste, a su vez, sólo acepta unas manzanas de los frutos ofrecidos, llevado por una modestia — propia de la subjetividad y austeridad de la vida del escritor— y los días huyen burlones de él: «I, in my pleached garden, watched the pomp,/ Forgot my morning wishes, hastily/ Took a few herbs and apples» La vinculación con una vida lectora, más pasiva y falta de aventura, que se lee en los versos: «Por todo el continente anda mi nombre: no he vivido. Quisiera ser otro hombre» va a vincular emocionalmente al americano respecto a

los hábitos y costumbres de Borges, su forma de vida: hombre ensimismado y asiduo de las bibliotecas. En el poema, entonces, del argentino leemos:

Ese alto caballero americano
cierra el volumen de Montaigne y sale
en busca de otro goce que no vale
menos, la tarde que ya exalta el llano.

Hacia el hondo poniente y su declive,
hacia el confín que ese poniente dora,
camina por los campos como ahora
por la memoria de quien esto escribe.

Piensa: Leí los libros esenciales
y otros compuse que el oscuro olvido
no ha de borrar. Un dios me ha concedido

lo que es dado saber a los mortales.

Por todo el continente anda mi nombre;

no he vivido. Quisiera ser otro hombre.⁶²

El rasgo temático que nos interesa sobremanera, sin embargo, está dado en medida de la religiosidad cristiana contenida en el mismo. Ese dios-personaje interactuante, que hemos referido en “Ajedrez”, vuelve a ser parte indispensable del argumento en “Emerson” dada su condición dictatorial y regidora del destino del hombre, el cual aparece de la siguiente manera: «Piensa [Emerson (personaje)]: Leí los libros esenciales/ y otros compuse que el oscuro olvido/ no ha de borrar. Un dios me ha concedido/ lo que es dado saber a los mortales.» Así, en el poema, el personaje ficcional *Emerson*, aparece homologado, sutil y majestuosamente, al de *Borges*, en tanto que ambos van a reconocerse como semidioses creativos —o demiurgos—; asiduos lectores y, a su vez, humildes y ensimismados hombres, de conciencia limitada, vedados a la *Verdad*, como cualquier otro. En este sentido estamos más cerca de la *autobioficción* que de la *autoficción*, si entendemos, además, que ésta primera «se caracteriza por la equidistancia con respecto a ambos pactos [la autobiografía y la autoficción] y la ambigüedad plena. El lector no puede distinguir lo ficcional y lo factual.» Considerando también que «La autoficción fantástica no tiene en cuenta la biografía del autor, y en ella lo importante es la invención.», aspecto que hemos señalado con anterioridad.⁶³

El Golem (El otro, el mismo)

“El Golem” representa, sin duda alguna, una de las premisas creativas más importantes y frecuentes expresadas en la obra de J.L. Borges referente al tópico ,explícito, de la comunión del espíritu del hombre en relación con la de Dios (*El*

62 *Ibid.*, p. 22.

63 Íñigo Amo, “El pacto ambiguo”, *op. cit.*, p. 395.

Divino) mediante su búsqueda misma (el proceso que supone): «los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen.»⁶⁴ y no la revelación inmediata de la *Verdad*. Esa verdad, entonces, comprendida como una permanente búsqueda y mediación espiritual entre Dios y el hombre deriva en el tema del Golem (materia amorfa y sin vida) y los procesos de su creación: modelo de la tradición clásica, judía y católica moderna que refiere el *Soplo divino* o la palabra *Clave* dadora de vida. Así, la *Clave*, revelada a Adán y perdida con motivo del olvido como consecuencia del *Pecado original* es causa de la búsqueda de la misma a través de los tiempos: «Adán y las estrellas lo supieron/ en el Jardín [...] Sabemos que hubo un día/ en que el pueblo de Dios [Israel, sugerentemente] buscaba el Nombre/ en las vigilias de la judería»

El tema del poema nos remite, específicamente, a la tradición hebrea referente a El Golem de Praga, según la cual, el rabino cabalista Judá León, habiendo descifrado y pronunciado el nombre «que es la Clave», mismo que: «Sediento de saber lo que Dios sabe,/ [...] se dio a permutaciones », utiliza como método para dar vida a su figura labrada e, imitando de esta manera la exégesis que explica el acto mediante el cual Dios creó a Adán, enloquece ante el agravio que le infunde su defectuosa obra carente de habla y de voluntad. Así leemos en las estrofas que suceden a la descripción del mal logrado Golem, cuya mirada inexpresiva e inhumana, es motivo de horror del gato del rabí:

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. '¿Cómo' (se dijo)
'pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?'

64 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, op. cit., p. 209.

'¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?'

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.

¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

Borges, desde esta lógica, nos acerca a la concepción del acto mismo del hombre como reflejo de los actos del Dios-supremo, y a su vez establece vínculos con la tradición literaria: Prometeo y el robo del fuego divino a los dioses, Pinocho o Frankenstein... misma que concibe al microcosmos como un reflejo del macrocosmos y que podemos advertir también en "El Zahir", otro de los cuentos fundamentales del argentino donde se lee: «los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo»⁶⁵

La cábala encierra en sí misma dos posibilidades elementales para la conformación de la estética borgeana: por una parte la representación del hombre como *pequeño-dios*, en correspondencia con la naturaleza del Dios judío, creador de las cosas. Y por otra, la negación misma de éste como posible revelación, reemplazada a su vez por la estética de la búsqueda, del camino mismo de la investigación, del rito teúrgico que supone la trama inicial del poema en análisis

65 *Ibid.*, p. 595.

desde el primero y hasta el quinto cuarteto. Esta, es pues, la manera de entrar en relación con Dios, de conocerlo, de saberlo real. El tema de “El Golem”, sin duda alguna, está también vinculado al panteísmo, expresado implícitamente en “Las ruinas circulares”, donde el protagonista crea, mediante el sueño, a otro personaje con rasgos de sí mismo. La denegación de la *Verdad*: «terrible Nombre, que la esencia/ cifre de Dios y que la Omnipotencia/ guarde en letras y sílabas cabales.» sirve para concretar la relación que establecen los tres actores del poema que interactúan alrededor de la figura de Dios: Rabí Judá, el Golem y el “Nombre”, formando un triángulo que, entre otras cosas, evoca la forma del triángulo equilátero del *Ojo que todo lo ve* o a las tres formas de la persona de Dios del cristianismo.

Después de contar el arrepentimiento del rabí ante la creación de un Golem defectuoso, semi-humano, «estúpido y sonriente», incapaz de pronunciar palabra alguna, el poema reflexiona la condición del mismo personaje, Judá León, homologando su falta de virtud con la del muñeco animado reflexiona: «En la hora de angustia y de luz vaga, / en su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios, al mirar a su rabino en Praga?» En este momento el poema nos remite a “Ajedrez”: «¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza [...]?» puesto que los versos son proferidos desde la voz de un narrador de «conciencia total», capaz de conocer la condición física, el pensamiento (psicología), el destino de los personajes primarios y secundarios, y el argumento general del relato; pero no los “planes” de *Dios*...: refiriendo entonces el traspaso de un narrador de focalización externa a uno de focalización interna: un narrador por tanto, *variable*, a lo largo del poema. La imposibilidad narrativa de conocimiento absoluto, expresada en los últimos versos a manera de interrogante, emula la condición del hombre ante la *Divinidad* (y señala una hibridación de voces y una metalepsis por tanto respecto a la relación entre la voz del autor y la del narrador), así tenemos que: « “¿Cómo (se dijo)” / “pude engendrar este penoso hijo [el rabino Judá León] /y la inacción dejé, que es la cordura?»: refiriendo el castigo

que, frente a la osadía del personaje por pronunciar el *Nombre*, le es concedido; como la consecuencia de la desobediencia del padre cristiano del hombre: Adán, quién, en cuya conciencia habría sido depositada la «Clave», extraviada más tarde con motivo del pecado (original): «en el Jardín. La herrumbre del pecado (dicen los cabalistas) lo ha borrado y las generaciones lo perdieron.»⁶⁶

Spinoza (El otro, el mismo)

Conocemos de antemano (antes de entrar en el análisis del presente poema) la fascinación de J.L. Borges por el pensamiento del neerlandés homónimo a su poema. La Filosofía panteísta de Spinoza que entiende a Dios como sustancia omnipresente es una verdad, para Borges, que encuentra diferentes ramificaciones significativas (con motivo de la polisemia implícita en la obra general del argentino) puesto que Dios, paradójicamente, es un *todo* pero también una *nada*. «El Dios “todos” de Spinoza evoluciona, para Borges, en el Dios “Nada” de Escoto Erígena» (Almeida, pág. 173): explica uno de sus más agudos analistas: Iván Almeida. Este silogismo da lugar al pensamiento borgiano que señala la arbitrariedad de la existencia de un Dios cuya existencia estaría denegada por la omisión de la idea que de éste se forja el mismo hombre. Es, sin embargo, para nosotros importante subrayar la aplicación de los fundamentos panteístas en la literatura del argentino. Borges, en el nivel del relato poético (bajo influjo del desapego del *yo*), inaugura una nueva manera de ver la realidad desde el otro lado de la versión oficial a partir del pensamiento spinozista: «el crimen, desde el punto de vista del criminal (“La forma de la espada”, “Deutsches Réquiem”); el sueño, desde el ángulo del soñado, no del soñador (“El otro”) [...]»⁶⁷ Ese mismo desapego del *yo* funciona en el poema como constatación de las premisas ontológicas que caracterizan la creación de las cosas (replicación de la vida misma) de parte del *Ser* supremo a través del medio ideal, según el argentino, que

⁶⁶ Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, op. cit., pp. 27-28.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 174.

encuentra éste como proceso creativo: el sueño («el sueño, desde el ángulo del soñado, no del soñador»: explica Almeida). La trama del poema, entonces, está enmarcada en una escena carcelaria en la que el filósofo —como pena proclamada por el antisemitismo español— atraviesa un trance psicológico sustentado en el pensamiento idealista que propone luego una suerte de liberación subjetiva:

Las traslúcidas manos del judío

Labran en la penumbra los cristales

Y la tarde que muere es miedo y frío,

(Las tardes a las tardes son iguales.)

Las manos y el espacio de jacinto

Que palidece en el confín del Ghetto

Casi no existen para el hombre quieto

Que está soñando un claro laberinto.

No lo turba la fama, ese reflejo

De sueños en el sueño de otro espejo,

Ni el temeroso amor de las doncellas.

Libre de la metáfora y del mito

Labra un arduo cristal: el infinito

Advertimos en el poema, desde otra perspectiva, que así como en “Ajedrez” en éste persiste una focalización del tipo variable respecto a la terminología de Genette aplicada en la descripción de las acciones poéticas. La variación de niveles narrativos, con respecto al relato poético, como es costumbre en Borges, desemboca en esta suerte de cambio de foco cuya dinámica advertimos ya en los primeros versos: «Las traslúcidas manos del judío/ Labran en la penumbra los cristales», dado que este primer par de versos se encuentran descritos y, consiguientemente, enfocados desde una conciencia más poderosa que la del judío personaje. Es decir, estamos ante lo que Pouillon define como “visión por detrás” y ante lo que Genette entiende por “focalización externa”: aquella que limita al lector los pensamientos, más no las acciones, de los personajes. Los siguientes versos: «Y la tarde que muere es miedo y frío, / (Las tardes a las tardes son iguales.) » propician el cambio: ahora, el lector está situado desde una perspectiva psicológica (*focalización interna*) perteneciente al personaje. Esta focalización, en el propósito de emotividad del relato mismo, va a ser llevada por el autor a un nivel que, si no erramos, constituye uno de los más íntimos o cerrados de la conciencia, y casi exclusivos de la expresión lingüística, el de los sueños de los personajes. Entonces leemos: «Casi no existen [sus manos y su espacio] para el hombre quieto / Que está soñando un claro laberinto.» Borges, al describir la psicología del personaje aprisionado en el guetto encuentra en el desciframiento mental una serie de posibilidades expresivas cuyo propósito, concreto y bien llevado, se cumple al hacer partícipe al lector del conocimiento del hombre, de su mundo externo e interno. El poema, por otra parte, alude, técnica y temáticamente, “El Pozo y el péndulo” de Poe, ya que, en éste, el prisionero de Toledo, víctima de la Santa Inquisición, representa un medio de expresión de la tragedia

68 Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, op. cit., p. 29.

majestuosamente descrita por el escritor —uno, como hemos mencionado, de los predilectos autores americanos de Borges—, en cuyo cuento leemos:

La confusión de mi mente me impidió reparar entonces que había empezado mi vuelta teniendo la pared a la izquierda y que la terminé teniéndola a la derecha. También me había engañado sobre la forma del calabozo. Al tantear las paredes había encontrado numerosos ángulos, deduciendo así que el lugar presentaba una gran irregularidad. ¡Tan potente es el efecto de las tinieblas sobre alguien que despierta de la letargia o del sueño! Los ángulos no eran más que unas ligeras depresiones o entradas a diferentes intervalos. Mi prisión tenía forma cuadrada.

(Allan Poe, 2001, pág. 42)

Otro poema de los dones (El otro, el mismo)

Podemos ubicar el “Otro poema de los dones” entre los innumerables —valga la redundancia— textos numerados del universo borgeano. El tópico refiere a la lista de avistamientos de *Borges* en “El Aleph” o en “Funes el memorioso”, de parte del mismo trastornado personaje, o la consecuente numeración de referencias en, por ejemplo, “El sueño de Coleridge” con el propósito de esclarecer los orígenes del *Kubla Khan* (Marcopolo, Beda, Giuseppe Tartini Robert Louis Stevenson) o el mismo “Buenos Aires” (colmado de remembranzas y trazos de memoria de la geografía de la mística ciudad porteña) Nos interesa sobremanera explicar la religiosidad cristiana del texto ya que éste está expresado, principalmente, en la forma de un credo católico —influencia también de la moralidad de su contertulio y maestro español Cansinos Asséns y sus famosos salmos judíos, texto en los que, como otros: «Borges invoca el dramático descubrimiento de las raíces hebreas y el subsiguiente retorno a la fe ancestral, el

aprendizaje de la lengua de los profetas, la absorción de lo judaico en los escritos de Cansinos y, finalmente, el *aping*, la imitación de parte del discípulo del hebraísmo del Maestro (Aizenberg, 1980, pág. 534)— que va a dar cuenta, así en un plano implícito como en uno explícito (en el que claramente se evoca el mundo helénico y occidental moderno), de los códigos morales y la fe judeocristiana de Borges:

Gracias quiero dar al divino

Laberinto de los efectos y de las causas

Por la diversidad de las criaturas

Que forman este singular universo,

Por la razón, que no cesará de soñar

Con un plano del laberinto,

Por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises,

Por el amor, que nos deja ver a los otros

Como los ve la divinidad,

Por el firme diamante y el agua suelta,

Por el álgebra, palacio de precisos cristales,

Por las místicas monedas de Ángel Silesio,

Por Schopenhauer,

Que acaso descifró el universo,

Por el fulgor del fuego

Que ningún ser humano puede mirar sin un asombro

antiguo,

Por la caoba, el cedro y el sándalo,

Por el pan y la sal,

Por el misterio de la rosa

Que prodiga color y que no lo ve,

Por ciertas vísperas y días de 1955,

Por los duros troperos que en la llanura

Arrean los animales y el alba,

Por la mañana en Montevideo,

Por el arte de la amistad,

Por el último día de Sócrates [...] ⁶⁹

El abanico de elementos: ciudades, momentos históricos, autores, obras, países y referencias que desfilan en el poema del argentino configuran sin duda un universo personal, una totalidad de moral borgeana, en la que destacan rasgos concretos de la novela autobiográfica. El cosmos descrito no es más correspondiente para ningún otro autor como, concretamente, para el mismo Jorge Luis Borges: sus aficiones y su paso por el mundo, físico e intelectual

69 Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, op. cit., pp. 32-34.

(ideológico), se ven reflejados en la sucesión de los versos. En una velocidad, por cierto, vertiginosa que ofrece la interposición de imágenes y de acciones en su dicción y que metafóricamente simbolizan el río, la vida como un río heraclitiano, un momento hecho de instantes que pasan pero que a la vez perduran en la memoria del escritor. Este cosmos, es, en el poema —como también puede suponerlo en la vida del autor— atribuido a un Dios, a un Dios personal que no difiere en gran medida del Dios cristiano venerado, principalmente, por el linaje de la ascendencia materna del poeta. Ese *Dios* de naturaleza católica es el mismo que aparece en “Límites”, y al que el sujeto lírico, en la reflexión argumentativa sobre el destino y sus misteriosas leyes que dirigen la vida del hombre, atribuye cualidades de Ser todopoderoso, regente de la vida humana: « a Quien prefija omnipotentes normas/ y una secreta y rígida medida/ a las sombras, los sueños y las formas/ que destejen y tejen esta vida»⁷⁰ Esos “dones” por tanto, devienen de la «divinidad» que ha dictado el destino de J.L. Borges, del Borges-narrador y del *Borges* personaje o *actante*. Las voces nuevamente vuelven a un estado de *hibridación* y a un *campo de nadie* en el que el lector no sabe de todo a todo lo que en el nivel descriptivo o intradieгético del poema) es factual o imaginario.

No podemos dejar de señalar, como característica indispensable de la lista-poema “de los dones”, la desbordante propuesta estética contenida en éste. El nivel de belleza expresado por Borges (Jorge Luis Borges como una sola persona: física, moral, narrativa y metaficcional) está dado no como propuesta de lectura excluyente, dirigida a un lector “altamente intelectualizado” sino que, desde el sentido común, representa una serie de acontecimientos, referencias y elementos generales que tienen que ver con la ética y estética de todos los tiempos, sucesos y geografías humanas, así desde «el último día de Sócrates», que refiere la acusación del mismo por promover la crítica ante los jóvenes discípulos y en cuyo cumplimiento con valentía osa beber la cicuta, dando pie a la formalización y

70 *ibid.*, p. 30.

sistematización de la filosofía y las escuelas platónicas de la antigua Grecia, momento crucial para la historia helénica, hasta «el misterio de la rosa » que es, como la natural rosa de Silesius, una rosa tangible y altiva ante y para todos, y de todos *hechicera* connotativamente. Así como «el fulgor del fuego» y la espiritualidad que presupone «el arte de la amistad»

Respecto al *hecho estético*, valdría reiterar que para el lector contemporáneo Borges representa, lo que para él representaron muchos de sus autores dilectos, « menos un hombre que una vasta y compleja literatura.» El poema entonces, es una mediación hacia lo estético (la musicalidad, la metáfora, la remembranza, la creación) y Jorge Luis Borges personifica la comunión con esas otras literaturas, el *Universo-Borges* conduce, por tanto a otros universos que no son sino una continuación y , a la vez, el origen de la poesía del argentino, y de todos los poetas: la sustancia infinita de atributos infinitos de Baruch Espinoza, en la que además, convergen tiempos, autores y géneros literarios, puesto que «la obra de Borges en muchos casos no hace a su vez sino presentarse como no menos paradójico homenaje de lectura a sus autores dilectos, a un tiempo reiteración y recreación, de operaciones presentes en sus obras.»⁷¹

Everness (El otro, el mismo)

En “Everness” percibimos, sobre todo, el elemento de la *divinidad* como entidad absoluta y conciencia del universo, misma que, en el poema, Borges propone como organización de las cosas, origen y unidad del mismo texto, negando la posibilidad de separación o individualización del ser y las cosas que forman el mundo —y el plano de la realidad—, al introducir el *principium individuationis* de Schopenhauer en las líneas de su poema que empieza por negar

71 Liliana Weinberg, “Jorge Luis Borges: La escritura de una lectura, la lectura de una escritura”, *op. cit.*, p.17.

la misma inexistencia de esa *sustancia* spinozista: «Sólo una cosa no hay, Es el olvido.» Donde “olvido” = “no-conciencia”. Es decir, la muerte del sujeto que interpreta la realidad y sus leyes. Si tomamos en cuenta que, para Berkeley —en su ontología del *inmaterialismo*— la existencia comprende dos principales especies: las ideas, pasivas y dependientes, y los espíritus, activos; entre los que Dios, homologado con el inconmensurable universo, supone ese Ser-supremo: «Dios, que salva el metal salva escoria / y cifra en Su profética memoria las lunas que serán y las que han sido.» Dios entonces, representa la conciencia superior, de la que todo parte y a la que todo vuelve: «Y todo es una parte del diverso /cristal de esa memoria, el universo;/ no tienen fin sus arduos corredores» La *realidad empírica*, sus objetos y leyes, son creados a partir de la conciencia⁷² (la memoria de Dios, en el poema) al ser interpretada por el hombre —en este caso, el lector, apelado por el narrador «tu rostro fue dejando [...]» — como un reflejo de sí mismo. Su negación, la negación de la realidad está representada en el poema como «el olvido», que significa la improbable omisión de esa fuerza suprema, la muerte de la conciencia representada por el «otro lado del ocaso». Sobre la propuesta del poema otro rasgo que vale la pena subrayar es la relación entre sujeto y objeto (aspectos elementales de las teorías del conocimiento): «Los miles de reflejos [símbolo de lo infinito] /que entre los dos crepúsculos del día [símbolo del tiempo, su unidad transitoria o sucesiva] /tu rostro fue dejando en los espejos [símbolo de la conciencia del sujeto sobre sí mismo y de la unión entre éste y el espejo, el objeto] /y los que irá dejando todavía», componentes esenciales del mundo para Schopenhauer que en estos versos suponen la interpretación de esa realidad-espejo de parte del narrador, mismo que se mantiene como individuo en el poema, a propósito de la propuesta misma del filósofo sobre la muerte de la conciencia personal. El reconocimiento de la realidad, que sustenta el argumento del poema, es entonces sólo en medida de la superación del laberinto que suponen

72 El idealismo trascendental no discute en absoluto la *realidad empírica* del mundo existente, sino que sólo afirma que no es incondicionado, ya que tiene como condición nuestras funciones cerebrales, de las que surge nuestra intuición, es decir, tiempo, espacio y causalidad; y, por ello, esa realidad empírica sólo es la realidad de un fenómeno. (Schopenhauer, A. (2004) *Fragments para la historia de la filosofía*. Madrid: Siruela Editores: p. 128).

los objetos-espejos respecto al mismo sujeto y en el que el reflejo simboliza la errada idea en la búsqueda del yo⁷³. Los siguientes versos del poema, en sucesiva desvelación de su mensaje, se proponen explicitar esta suerte de “liberación” en la que el narrador —por demás entendido como una máscara del mismo Borges y que, consiguientemente, sugiere un momento de *manifestación implícita del autor*— llama a la moral del lector no en el nivel de narratario sino de persona, de hombre de moral o cultura cristiana:

Y todo es una parte del diverso

cristal de esa memoria, el universo;

no tienen fin sus arduos corredores

y las puertas se cierran a tu paso;

sólo del otro lado del ocaso

verás los Arquetipos y Esplendores.

Y donde los «Arquetipos y Esplendores», a propósito en mayúsculas, evocan las divinidades y las leyes — o milagros— que rigen la fe del lector cristiano occidental. Por otra parte, el narrador, que apela al lector en el nivel moral, de manera contundente en el último terceto, cumple una función semántica ambivalente al redefinir su estatus como sujeto lírico de voz articulada con la del autor y al mismo tiempo trasgredir o sobrepasar el nivel diegético al meramente

73 El laberinto y el espejo, en este caso como representación del “yo”, simboliza también la prisión del espíritu humano y forma parte de uno de los tópicos indispensables del argentino advertidos por Emir Rodríguez Monegal y James E. Holloway (éste último, autor de “Everness”: *Una Clave para el Mundo Borgeano*, artículo en el que he sustentado, principalmente, mi análisis en el nivel filosófico) Cfr. (Holloway, págs. 628-636).

comunicativo, fenómeno que establece una metalepsis narrativa. Es decir, un intercambio de niveles entre el autor, el narrador y el actante —o personaje— que enuncia el poema y el narratario y lector.

Adam Cast Forth (El otro, el mismo)

Jaime Gamboa Goldemberg señala oportunamente las reminiscencias bíblicas que pueblan el poema y enumera —por sobre otras cosas— algunos símbolos que precisan explicarse para entender su nivel semántico, mismos que retomo de manera breve para explicar el vínculo del poema con la figura que nos concierne: Dios, el omnipotente, específicamente:

1) En el poema, inicialmente, advertimos la configuración del *Jardín* en dos planos distintos, el del sueño y el “real”. El poema, en consecuencia —de argumento similar a “Everness”— refiere el desciframiento de esa realidad, que es a su vez la realidad intradiegetica y de naturaleza filosófica, y está, como en el otro, poblada de un denso número de simbolismos en torno al castigo y la liberación del hombre, como el pasaje bíblico del Edén, Así, leemos: «Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?» Gamboa explica: «La forma de esta pregunta original se proyecta a todo el poema, cuya primera parte remite a la “memoria”, al “pasado” (la mayoría de los verbos está en pretérito), a un jardín soñado por un Dios soñado, en tanto que en la segunda parte afirma que el jardín “existe”, “perdura”, es algo “viviente” (Gamboa Goldemberg, 1992)

2) El problema del yo —en el soneto— vuelve a cobrar importancia, como en los mencionados “Borges y yo” y “Junín”. En la primera parte, lo advertimos como un “yo” indeterminado e implícito «de aquél Dios que soñé» (no sabemos quién está hablando) mientras que en la segunda parte del soneto se torna explícito y/o subjetivo y se configura en medida de su función interactiva con su entorno,

respecto al intertexto o la referencia bíblica, recobrando la identidad de Adán «la terca tierra/ es mi castigo y la incestuosa guerra/ de Caínes y Abeles y su cría». A propósito, Gamboa, señala: «La dinámica del poema se instaura en ese entramado de ambigüedad; paradójica posición de creador soñado por su criatura»

3) Al fusionarse, los sujetos enunciativos, advertimos una homologación entre el narrador o actante lírico (“yo”) indefinido del poema respecto a la figura de Adán, el Adán ficcional o simbólico —alegoría del personaje bíblico—, al compartir con éste características de condición humana referentes a la imposibilidad de acceso al *Paraíso*. El «viviente Jardín» en versos como «pero sé que existe y que perdura /, aunque no para mí.» Es por lo tanto el lugar anhelado y la «terca tierra», el lugar desde el que se profieren los versos, la representación del mundo y las miserias de «incestuosa guerra» en este momento y nivel del poema.

4) La alegoría de trama intertextual sobre el pasaje bíblico de Adán y su expulsión del Edén, encuentra en el poema divergencias simbólicas como: a) Respecto al *castigo* (Cast) de *Adán* (Adam), Borges propone no sólo el acto referente a la renunciación de Adán a las leyes de Dios, la no-dependencia (desobediencia), como castigo divino, sino como experiencia que deviene al igualarse éste con el Todopoderoso, expresada en el poema como parte del sueño del personaje-sujeto-lírico (Adán). b) En tanto Dios, éste adquiere una equivalencia con el narrador, y, sin embargo, también representa el sueño de Adán. Adán, al mismo tiempo es un símbolo del hombre y el verdadero *Paraíso*: no está fuera de sí, sino dentro de su pensamiento y sus meditaciones. Contrario a esto están los Caínes y Abeles pobladores de «la terca tierra.» c) Eva, ausente en el poema, se encuentra representada por la naturaleza, por el ambiente mismo del paradisiaco lugar, penetrado, simbólicamente, por el *Padre* Adán.

Las interpretaciones, por tanto —y como hemos visto— son variables y requieren un acercamiento puntual en cuanto al tiempo y los niveles significativos

y alegóricos para, de esta manera, tratar de definir una postura y una propuesta definitiva de nuestro autor respecto a “Adam Cast Forth”. No es sin embargo, nuestro propósito inicial, desglosar y sugerir una interpretación convincente o veraz sobre la diégesis del mismo sino estudiar su teoría, su estructura y las herramientas discursivas una vez apuntado el aspecto moral y religioso. En “Adam Cast Forth” apercibimos nuevamente una metalepsis narrativa referente a los diferentes niveles de ficción y en la que el narrador pasa de narrar los acciones que acontecen a Adán «este Adán, hoy mísero, era dueño» a formar parte de la misma trama del personaje y, además, homologar con éste su conciencia, haciendo alegoría al pasaje bíblico sobre la expulsión del hombre del Paraíso: «Ya es impreciso /en la memoria el claro Paraíso,/ pero yo sé que existe y que perdura». El sutil deslizamiento de personalidad del narrador y la constante configuración de éste en el poema nos muestran una vez más ese rasgo de desdoblamiento que hemos señalado como particularidad borgeana. La técnica de Borges, además, contenida en este poema, nos recuerda la rigurosa posmodernidad del texto y una marcada reivindicación del “yo lírico” conteniente de la voz actuante y la voz que enuncia. Así tenemos que:

Uno de los elementos constitutivos del género lírico en el que se hace patente este cuestionamiento profundo del lenguaje es el sujeto poético. La despersonalización del yo no sólo es uno de los rasgos esenciales de la literatura moderna, sino también una de las formas que evidencian el fracaso del signo como medio de expresión y la búsqueda de un “nuevo lenguaje”. El “yo” ha dejado de ser así una entidad irreductible y homogénea para convertirse en una instancia múltiple y fragmentaria.

(Ventura, 2012)

La marcada tendencia a la disolución del sujeto lírico forma parte de los aspectos que los poetas modernos han cultivado en favor de una literatura de ruptura respecto a las formas de narrar de, por ejemplo, el relato decimonónico y, así mismo, de presentar en la novela, el cuento o el ámbito poético múltiples niveles de lectura e interpretación. En Borges, la *dicción*, como apunta Ventura, respecto a la tendencia latinoamericana de vanguardia observada Walter Mignolo concerniente a los procedimientos del yo lírico nos remite a una “evaporación” del sujeto lírico presente en poemas de Oliverio Girondo, Octavio Paz o de Nicanor Parra, por ejemplo, donde la voz enunciativa se torna deshumanizada, irreductible y constante de sí misma «hasta convertirse en una “pura voz”, misma que contiene un “yo autónomo” configurado a partir de las voces de ficción, de narrador y las del autor. Rasgo que Ventura explica reivindicando el dominio de esta última instancia de la siguiente manera: « La noción de “sujeto poético” o “yo lírico” como instancia autónoma y específica [...] expresa a la voz del autor. Para que emerja la problemática de su estatuto particular será necesario que el aspecto de la autenticidad resulte abordable, lo cual no ocurrirá sino hasta con el surgimiento de la poesía moderna.». En Borges, entonces, este dominio de la voz autoral se encuentra provisto de un trasfondo filosófico idealista, ya que, como propuesta, he dicho, distinguimos la configuración de un Dios integrador de voces, instancias enunciativas, acciones y dimensiones referente a la sustancia spinozista y también a la idea del Dios budista, única *persona* verdaderamente consiente. En “Adam Cast Forth” asimismo, asistimos a un brevariario de los temas concernientes a nuestro estudio, mismo que, coincidentemente, se empalma con nuestro último análisis, en éste pues se depositan los tópicos y rasgos que nos hemos propuesto esclarecer y puntualizar:

- I) Las herramientas teóricas dispuestas en la lírica borgeana en relación a la figura de Dios (el sujeto lírico, en este caso, es presentado de tal manera que encaja o se amalgama con la idea del autor respecto a la concepción del hombre no como individuo sino como conciencia colectiva. «Creo que mis jornadas y mis noches /

se igualan en pobreza y en riqueza a las de Dios/ y a las de todos los hombres »
Nos dice el argentino en “Mi vida eterna”

- II) La representación de los aspectos filosóficos contenidos en Adam Cast Forth respecto a la posibilidad creativa del sueño aluden semanas como el Budismo (en el que Siddhartha representa al Ser-despierto, creador de los hombres y las cosas) y la Sustancia de atributos infinitos de Spinoza que hemos ya remarcado y de la cual surgen o emanan, también, todas las demás cosas y seres.
- III) El nivel moral (judeocristiano) y consiguientemente, estético, no es menos importante en el *corpus* del poema. El texto entonces opera a manera de un hipertexto (o intertexto)⁷⁴ que tiende puentes con la tradición cristiana referente al *Nuevo Testamento* y supone, a su vez, una reinterpretación simbólica del pasaje sagrado y una recreación o reedición, en consecuencia, del texto religioso. Estamos por tanto ante esa otra fabulación borgeana en la que «podemos conjeturar que de cierta manera ese Borges [explica Weinberg a propósito de “Pierre Menard”] inventor de mundo no hace sino releer y de reeditar al mismo tiempo las prodigiosas operaciones presentes en otro texto» *Cfr.* (Weinberg, 2007), rasgo que forma parte del tratamiento ficcional referente a la lectura como forma de escritura (o viceversa) y la reescritura de la lectura señalado por Weinberg en la obra del argentino.
- IV) La alegoría religiosa de “Adam Cast Forth”, el apelativo moral impreso en el poema, las herramientas dispuestas en éste de manera majestuosa y armónica respecto al pensamiento cristiano, idealista y panteísta: mismos que cifran el pensamiento y la obra literaria de Borges, aportan, en este nivel, el sentido estético, el hecho o la *experiencia estética*. Rasgo que, deliberadamente

74 No es el objetivo, en el presente estudio, profundizar sobre los términos concernientes a la *intertextualidad* y la *hipertextualidad*, por lo que he determinado usarlos como sinónimos del fenómeno literario referente a la inserción de un texto en otro y las posibles conexiones extradiagéticas que se recrean al entrar, el (inter o hiper) texto, en contacto con el lector; y los textos que éste, como coautor del texto original, logra resignificar como resultado del fenómeno estético. Entendemos, entonces que «El análisis de la intertextualidad, por un lado, y la exploración de la hipertextualidad, por el otro, forzosamente conducen a una conclusión sobre la evidente semejanza entre estos dos principios literarios [...] Landow, por ejemplo, no sólo describe al hipertexto como un sistema fundamentalmente intertextual, sino también subraya que el hipertexto enfatiza la intertextualidad» (Tatiana N. Sorókina (2016) *Intertextualidad e hipertextualidad: Biblioteca digital*: p. 173)

expresado, consiguen «tocarnos físicamente, como la cercanía del mar» a los lectores occidentales.

- V) En otro nivel de análisis, el poema, además, como el «Jardín viviente» (símbolo intradiegético de Eva) constituye esa *entidad preexistente* que hemos venido advirtiendo como principio poético, en tanto que, así como el personaje-actante sueña e inventa a Dios, la aportación del mismo consiste en dar un giro a la religiosidad, que plantea a Dios como creador de las cosas, en el que el hombre crea al creador, y a su vez propone un número infinito de interpretaciones y apelativos morales donde la polisemia y la técnica aportan al mismo un sentido de «viviente Jardín» al poema, el poema entonces, es también un Jardín viviente, un lugar en el que todo encuentra un sentido simbólico y religioso. Anexo, a manera de complemento, el soneto en su integridad:

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?

Lento en la vaga luz, me he preguntado,

casi como un consuelo, si el pasado

de que este Adán, hoy mísero, era dueño,

no fue sino una mágica impostura

de aquel Dios que soñé. Ya es impreciso

en la memoria el claro Paraíso,

pero yo sé que existe y que perdura,

aunque no para mí. La terca tierra
es mi castigo y la incestuosa guerra
de Caínes y Abeles y su cría.

Y, sin embargo, es mucho haber amado,
haber sido feliz, haber tocado
el viviente Jardín, siquiera un día.

James Joyce (Elogio de la sombra)

Uno de los poemas en los que más claramente se establecen las funciones del personaje de *Dios*, que hemos apuntado como característica principal en la hipótesis de nuestro trabajo, lo encontramos en el poema dedicado al escritor irlandés James Joyce. Uno de los autores favoritos de Borges, en quien éste, como muchos, advierte una renovación del lenguaje, una obra de aventura y símbolo del modernismo (renovación del naturalismo y simbolismo, escuelas que formaron al irlandés), y para quien el *Ulises* representa el espejo de esa aventura literaria europea de principios del siglo XX *Cfr.* (Borges, Conferencia, 1960) En el poema leemos:

En un día del hombre están los días
del tiempo, desde aquel inconcebible
día inicial del tiempo, en que un terrible

Dios prefijó los días y agonías
hasta aquel otro en que el ubicuo río
del tiempo terrenal torne a su fuente,
que es lo Eterno, y se apague en el presente,
el futuro, el ayer, lo que ahora es mío.
entre el alba y la noche está la historia
universal. Desde la noche veo
a mis pies los caminos del hebreo,
Cartago aniquilada, Infierno y Gloria.
Dame, Señor, coraje y alegría
para escalar la cumbre de este día.⁷⁵

La relación del poema con el tema del tiempo nos es aquí oportuna en el afán de recordar que uno de los temas que nos han ocupado en el presente ensayo es precisamente la concepción heraclitiana del tiempo en la obra de nuestro autor. El tiempo es, pues, así para Borges como para Octavio Paz —dos de los principales poetas contemporáneos y quienes, ciertamente, encuentran una recreación mutua de pensamiento— ese río que permanece, que transita, a la vez, que es estático y fugaz. La idea de Dios encuentra dos variables de sentido que lo caracterizan en este último poema:

- 1) Dios es un ser superior al hombre y se encuentra, como en otros, descrito metafóricamente a manera de humano: «Dios prefijó los días y agonías». Es decir,

75 Jorge Luis Borges, *Nueva Antología Personal*, op. cit., p. 47.

Dios, desde la perspectiva lírica que enuncia el poema, es o puede entenderse como un Hombre-superior que dicta la suerte del hombre, en este caso el que sujeto lírico, o el autor: Borges. No se presenta, ese *Ser*, en este caso como parte de un sueño y no es tampoco una sustancia de la que éste, el hombre, en su condición humana o espiritual, dependa: la caracterización del personaje de Dios evoca a propósito la imagen del Dios padre, la primera y principal persona de la Santísima Trinidad, referente a las tradiciones cristianas. Es decir, un hombre blanco, barbado, etéreo y gigante, representado en múltiples cuadros como el de *Moisés hace manar agua de la roca* del renacentista veneciano Jacopo Comin.

- 2) Por otra parte, Dios guarda una relación indisociable con el tiempo, en el poema la fuente de Dios «que es lo eterno» es el depositario de todos los tiempos del hombre. El hombre, entonces, representado por el narrador, cuya voz nuevamente nos remite a una articulación en la que podemos distinguir claramente la voz de Borges, vive en un tiempo terrenal donde «días y agonías » podría representar el movimiento de rotación de la tierra así como el ciclo de la vida: juventud es a *días*, lo que vejez a *agonías*. Tiempo que ha prefijado Dios, dios que, no sujeto a las condiciones biológicas o físicas terrenales y humanas, habita un tiempo absoluto en el que se inician y convergerán todos los tiempos, así, el poema explica: «desde aquel inconcebible / día inicial del tiempo, en que un terrible/ Dios prefijó los días y agonías /hasta aquel otro en que el ubicuo río /del tiempo terrenal torne a su fuente, / que es lo Eterno [...]»

CONCLUSIONES

Al profundizar el tema de mi investigación sobre el tópico de Dios como símbolo ficcional y a su vez herramienta narrativa, indispensable en la obra poética de Jorge Luis Borges — aspecto que, debo confesar, advertí inicialmente en algunos de sus más célebres poemas como “Ajedrez”, “ El alquimista”, “Junín” o “Borges y yo”—, encontré que, por lo menos un autor, María Payeras Grau, en “Jorge L. Borges: un soñado espejo para su paradójico laberinto” otorga un lugar principal al símbolo borgeano en un breve apartado (*Dios y Cristo*), mismo que se suma a los clásicos temas de naturaleza metafísica en el argentino, clasificados también en el texto del experto en Borges, y entre los cuales encontramos al tigre, el laberinto, las espadas, el sueño, etcétera. El apartado, sin embargo, se limita a ensayar el tema desde una perspectiva moralista y ética (como sucede con la mayor parte de los artículos que ensayan el tópico borgeano), un Dios «como motivo de fe». La manera cómo se relaciona este símbolo con otros como el tiempo, el sueño y la teoría estructuralista en general—rasgos inéditos en los acercamientos a la obra del argentino—, fue evidenciando y confirmando mis apologías iniciales respecto al vínculo persistente entre *Dios* en la obra del argentino y los elementos señalados por Genette. He ratificado en consecuencia que ese Dios y el sueño, uno como creación de otro (o viceversa), están presentes primero en la narrativa del pensador hispanoamericano (si pensamos, por ejemplo, en “Las ruinas circulares”) y después en su poesía, en “Adam Cast Forth”, de manera más concreta, pero también en “Ajedrez” y “Spinoza”. El tiempo, las máscaras, el desdoblamiento (en la autoficción o como resultado de la polifonía), etc. guardan, consiguientemente, una estrecha relación con el símbolo de la *Divinidad*.

El hallazgo principal, sin embargo, está dado respecto de la relación que se establece entre la lírica borgeana seleccionada —reunida por el autor con motivo

de su atinada muestra artística contenida en la *Nueva Antología Personal*— y la figura de Dios como elemento teórico. En “Ajedrez”, por ejemplo, este símbolo amalgama perfectamente con la herramienta definida por Pouillon como “visión por detrás”, la cual representa el grado de conocimientos superiores de parte del narrador (lírico en este caso), entendido por Borges como demiurgo, como un dios pequeño o un *hacedor* que entra en relación con la conciencia y perspectiva de los personajes (en este caso los jugadores de ajedrez); y también con la técnica narrativa que «hace del narrador una suerte de conciencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios» según Barthes. Los distintos modos de focalización, la autobioficción, la articulación narrativa se entrelazan con el trasfondo filosófico —el idealismo de Berkeley y el panteísmo de Spinoza principalmente— y configuran el símbolo dicotómico, así en el nivel ficcional como en su forma de recurso teórico, mismo que cumple distintas funciones en cada uno de los poemas de NAP. Éste, ciertamente, enriquecido y conformado a partir de una premisa teológica cristiana, como resultado de las grandes pasiones investigativas y culturales que determinan el pensamiento borgeano y su universo literario.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DE INFORMACIÓN

- Aizenberg, Edna (1980). Cansinos-Assens y Borges: En busca del vínculo judaico. Revista Iberoamericana(46), 533-544.
- Allan Poe, Edgar (2001). Narraciones extraordinarias. (J. Cortázar, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Allen, Woody (Dirección). (1985). La rosa púrpura del Cairo [Película].
- Almeida, Iván (s.f.). Borges en calve de Spinoza. Obtenido de borges.pitt.edu.
- Barthes, Roland, Todorov, T., Greimas, A., Eco, U., Gritti, J., & Morin, V. (1982). Análisis estructural del relato. México D.F.: Premia.
- Beristáin, Helena (2008). Diccionario de retórica y poética. México D.F.: Editorial Porrúa.
- Borges, Jorge Luis (1960). Conferencia. Obtenido de Jorge Luis Borges: Conferencia sobre James Joyce: https://www.youtube.com/watch?v=i_ZTt_JQXRU
- _____; (1968). Nueva Antología Personal. México D.F.: siglo XXI.
- _____; (1980). Siete Noches. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____; (1984). Jorge Luis Borges. Obras Completas. (C. V. Frías, Ed.) Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____;(Junio de 1985). Palabra de Borges. Gente. (R. Burzaco, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=egf5maVNYGA>
- _____;(2003). Arte poética. Barcelona: Crítica.
- _____;(2012). El Aleph. Méxco DF: DEBOLS!LLO.
- _____;(18 de Julios de 2013). youtube. Obtenido de Jorge Luis Borges, Ajedrez, por él mismo: https://www.youtube.com/watch?v=pzU_GXqYhnQ
- Calderón, Alí (2005). La generación de los cincuenta. Un acercamiento a su discurso poético. México D.F.: Tierra Adentro.
- Cantarino, Vicente (1976). Borges, filósofo de ... Centro Virtual Cervantes, 290-299.
- Charbonnier, Georges (1977). El escritor y su obra. México DF: Siglo veintiuno editores.
- Cortínez, Carlos (1985). Himno del mar: el primer poema de Borges. Revista Chilena de Literatura, 73-86.

De Espinosa, Baruch (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Orbis.

Di Gerónimo, Miriam (2006). Laberintos verbales de autoficción y metafiction en Borges y Cortázar. *CUADERNOS DEL CILHA*, 91-99.

Estudios ATC (Junio de 1985). Palabra de Borges. Recuperado el 1985, de Gente:
<http://www.youtube.com/watch?v=egf5maVNYGA>

Fernández, Teodosio (1998). Borges y la naturaleza de la poesía. *Poéticas Españolas en este Fin de Siglo*. Jorge Luis Borges, IV, 11-13.

_____;(2004). Jorge Luis Borges, o el sueño dirigido y deliberado de la literatura. En Jorge Luis Borges. *La Biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelona: Antrhopos.

Filinich, María Isabel (2013). *La voz y la mirada*. México D.F.: Plaza y Valdés Editores.

Gamboa Goldemberg, Jaime (1992). Borges y Dios en el Jardín del Soneto. *Revistas Universidad Nacional*, 27-39.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Madrid: Lumen.

Holloway, James E. (s.f.) "Everness": Una Clave para el Mundo Borgeano. *Revista Iberoamericana*, 628-636.

Íñigo, Amo (2009). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. Manuel Alberca. *Revista Signa*, 393-395.

Lejtman, Román (05 de 04 de 2013). *Biografías*. Obtenido de Biografía de Borges:
<https://www.youtube.com/watch?v=Qcqy5JnL05U>

Lipovetsky, Gilles (2010). *La era del vacío*. México D.F.: Aanagrama.

Madrigal, Elena (2006). Apuntes sobre "La luna". En R. Olea Franco (Ed.), *Fervor Crítico por Borges*. El Colegio de México.

Martínez Bonati, Félix (1979). El acto de escribir ficciones. *Revista Iberoamericana*, 137-144.

Martínez Gallardo, Alejandro (29 de Agosto de 2015). pijamasurf. Obtenido de El compromiso de la creatividad y el pacto entre el hombre y el cosmos: <http://pijamasurf.com/2015/01/el-compromiso-de-la-creatividad-y-el-pacto-entre-el-hombre-y-el-cosmos/>

Meneses, Carlos (2004). Borges, él mismo. En Jorge Luis Borges. *La Biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelona: Anthropos.

Molinero, Nicola (30 de 06 de 2015). BCBL. Obtenido de Literatura, Oximoron y Neurociencia:
<http://www.bcbl.eu/2012/02/puntos-de-vista-rtve-nicola-molinero/?lang=es>

Montes de Oca, Francisco (2011). Poesía Hispanoamericana. México D.F.: Porrúa.

N., Sorókina, Tatiana (2016). Biblioteca digital. Obtenido de Capítulos:
http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/72-2197evu.pdf

Nogueira Dobarro, Ángel (2004). Poética de la vigilia: las voces distantes del sueño y la memoria. En Jorge Luis Borges. La Biblioteca, Símbolo y figura del universo. Anthropos.

Payeras Grau, María (2004). Los dos Borges desde su palabra. En Jorge Luis Borges. La Biblioteca, símbolo y figura del universo. Barcelona: Anthropos.

Paz, Octavio (2010). El arco y la lira. México DF: FCE.

Reyzábal, María Victoria (2004). Jorge L. Borges. Un soñado espejo para su paradójico laberinto. En Jorge Luis Borges. La Biblioteca, símbolo y figura del universo. Barcelona: Anthropos.

Togliatti, Daniel (2 de Diciembre de 2014). Algarabía. Obtenido de El Golem -¿Por qué me has hecho así?-. <http://algarabia.com/ideas/el-golem-por-que-me-has-hecho-asi/>

Valéry, Paul (1990). Teoría poética y estética. Madrid: Visor distribuciones.

Ventura, Lorena (2012). La configuración del sujeto lírico en la poesía latinoamericana de posvanguardia. *circulodepoesía*. Revista Electrónica de Literatura, 1-2.

Viñas Piquer, Daniel (1999). Recorrido fugaz por la poesía de Borges. *Revista Signos*, 32 (45-46), 57-70.

Weinberg, Liliana (2007). Jorge Luis Borges: La escritura de una lectura, la lectura de una escritura. En D. Balderston (Ed.), *Variaciones Borges*. Iowa City: The University of Iowa.

Yurkievich, Saúl (1973). Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana. Barcelona: Barral Editores.