

1-1-1982

## La ironía en la obra de Borges

Marta Molano Fonseca  
*Universidad de La Salle, Bogotá*

Follow this and additional works at: [https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia\\_letras](https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras)

---

### Citación recomendada

Molano Fonseca, M. (1982). La ironía en la obra de Borges. Retrieved from [https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia\\_letras/503](https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/503)

This Trabajo de grado - Pregrado is brought to you for free and open access by the Facultad de Filosofía y Humanidades at Ciencia Unisalle. It has been accepted for inclusion in Filosofía y Letras by an authorized administrator of Ciencia Unisalle. For more information, please contact [ciencia@lasalle.edu.co](mailto:ciencia@lasalle.edu.co).

7 0 3 7 0 0 8 1 1 8 1 2 6

UNIVERSIDAD SOCIAL CATOLICA DE LA SALLE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA IRONIA EN LA OBRA DE BORGES

MARTA MOLANO FONSECA

BOGOTA, FEBRERO DE 1982



T  
21.82,  
19/26

R 22.011'

UNIVERSIDAD SOCIAL CATOLICA DE LA SALLE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA IRONIA EN LA OBRA DE BORGES

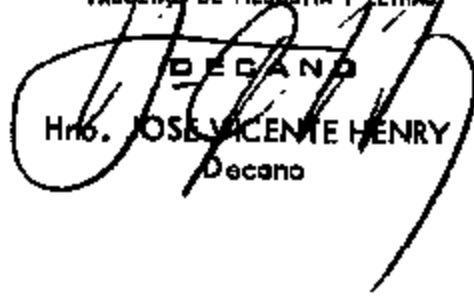
MONOGRAFIA PARA OPTAR AL TITULO DE  
LICENCIADA EN FILOSOFIA Y LETRAS

PRESENTADA POR : MARTA MOLANO FONSECA

DIRECTOR : DR. LUIS ENRIQUE RUIZ LOPEZ

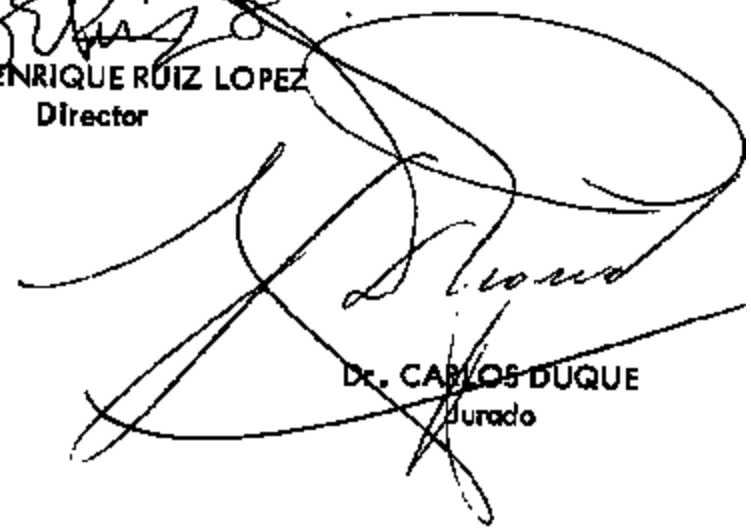
BOGOTA, FEBRERO DE 1982

UNIVERSIDAD SOCIAL CATOLICA DE LA SALLE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

  
DECANO  
Hno. JOSÉ VICENTE HENRY  
Decano

  
Dr. LUIS ENRIQUE RUIZ LOPEZ  
Director

  
Dr. ARCANGEL ZOPPI  
Jurado

  
Dr. CARLOS DUQUE  
Jurado

Bogotá, 8 de febrero de 1982

## INDICE

	Págs.
Introducción	1
1. BORGES, HOMBRE LITERARIO	1
1.1 El ambiente familiar	1
1.2 La formación europea	4
1.3 La consagración a las letras	7
2. LOS TEMAS DE BORGES	12
2.1 Los temas del folclore argentino	15
2.1.1 El duelo a cuchillo	17
2.1.2 El culto del coraje	21
2.1.3 El otro, el doble	27
2.2 Los temas eruditos	30
2.2.1 Falsa reseña biográfica y bibliográfica	32
2.2.2 La búsqueda, el modelo, el doble	37



	Págs.
<b>3. EL LENGUAJE DE LA IRONIA</b>	<b>45</b>
3.1 Esencia de la ironía	45
3.2 Los procedimientos	50
3.2.1 Enumeración caótica	51
3.2.2 Metonimia, adjetivo metonímico, hipálage y sinécdoque	56
3.2.3 Oxímoron y adjetivación bivalente	63
3.2.4 Correctivo, figura de la duda y la conjetura	67
<b>4. IRONIA Y NIHILISMO</b>	<b>74</b>
4.1 Qué es el nihilismo	74
4.2 Ironía y nihilismo	79
Conclusión	83
Bibliografía	87

## INTRODUCCION

Borges parece ser caso único en el marco de la literatura hispanoamericana contemporánea. En un momento en el que los escritores más representativos, abordan en sus obras la problemática social y política del continente y afirman, en su vida, un compromiso con dicha problemática, Borges continúa elaborando "variaciones parciales" sobre sus temas preferidos. En cuanto a su vida, permanece, en apariencia, del lado de sí mismo, sin tomar partido.

Aunque los sectores interesados en su obra son cada vez más numerosos, y su persona goza de un reconocido prestigio, suele considerársele como un escritor elitista. Al escritor, al intelectual en general, no se le permite hoy distancia, neutralidad. Se le exige que defina claramente su posición frente a todos los asuntos y que dé su opinión acerca de todas las cosas que puedan ser materia de opinión.

La gente está acostumbrada a pensar que las cosas son siempre, y simplemente, blancas o negras, buenas o malas, de izquierda o de derecha, y que todo debe ser clasificado, encasillado y rotulado. Por eso, cuando un escritor como Borges, introduce el desequilibrio en esta cómoda balanza, el efecto inmediato es

el desconcierto, la inquietud. Generalmente se restituye la tranquilidad, colocando a ese ser incómodo en el lado negativo de las oposiciones.

Este trabajo identifica a la ironía, como ese elemento perturbador, manejado por Borges; un elemento esencialmente móvil que, tras la aparente unidad y coherencia de las cosas, descubre la multiplicidad y las contradicciones.

El objetivo general del trabajo es mostrar, mediante un análisis estilístico, los recursos utilizados por Borges para lograr la ironía, y establecer, en vista del carácter demolidor de la ironía, qué relación existe entre ésta y el nihilismo. Esta es propiamente la materia de los capítulos tercero y cuarto; sin embargo, los dos primeros capítulos tienden hacia allá.

El primer capítulo, que es una introducción biográfica, señala las circunstancias particularmente propicias para la formación de una conciencia irónica; un ambiente familiar y cultural que nos da la imagen de un niño que crece en la biblioteca paterna y que contempla el mundo a través de una "verja con lanzas". De aquí se pasa a la formación del hombre de letras; un hombre cuya vida se enriquece más con las lecturas realizadas, que por las aventuras vividas; que participa del mundo y, al mismo tiempo, permanece alejado de él, observándolo con crítica lucidez.

De esa compleja relación entre vida y literatura participan los temas de la obra de Borges, que se estudian en el segundo capítulo. Nostalgia de una vida activa, la búsqueda laberíntica, el doble, son temas que se manifiestan con ma-



yor o menor nitidez -según el caso- en las dos tendencias : el folclor y la erudición.

En el tercer capítulo se precisan los rasgos esenciales y los efectos de la ironía, y se hace un análisis de algunos procedimientos característicos de la obra de Borges. El resultado del análisis permite ver que la ironía, en Borges, no es solamente un recurso estilístico, sino que corresponde a una actitud filosófica y se manifiesta como un elemento crítico (incómodo sí, y muchas veces destructivo) que, en busca de una diferencia efectiva, evita las falsas oposiciones que -como dice Estanislao Zuleta- no suelen ser más que dos caras de una misma moneda (1).

---

(1) ZULETA, Estanislao. Thomas Mann, la montaña mágica y la llanura prosaica. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977. p. 27.

## 1. BORGES, HOMBRE LITERARIO

### 1.1 EL AMBIENTE FAMILIAR

Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires el 24 de agosto de 1899. De una ilustre familia argentina, tiene, sin embargo, ascendencia española, inglesa y portuguesa, de tres generaciones atrás. Borges mismo comenta su origen con una de sus paradojas : "Como todo el mundo en Buenos Aires es más o menos italiano, hasta me parece que soy realmente argentino, porque no tengo sangre italiana. Eso hace que sea un poco extranjero" (1).

Cuando Borges tenía dos años, la familia dejó la casa de la abuela materna y se trasladó a Palermo. Es allí, en el barrio de Palermo, en donde transcurre la infancia de Borges. Y aunque en sus obras hablará del Palermo del "cuchillo y de la guitarra", del almacén y las hazañas de los malevos, es preciso recordar, como él lo hace,

---

(1) BURGÍN, Richard. Conversaciones con Jorge Luis Borges. Taurus Ediciones. Madrid, 1974. Cap. II, p. 63.

que aquellas Imaginaciones responden menos a la pregunta ¿ cómo fue aquel Palermo ? que a esta otra ¿ cómo hubiera sido hermoso que fuera ? "Yo creí durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses" (2).

En efecto, Nohora, su única hermana, lo recuerda leyendo siempre. No compartía con ella trabajos manuales ni juegos de destreza, pero representaban escenas tomadas de los libros. La lectura fue su primera y casi única afición y fue Fanny Haslam de Borges, la abuela paterna, quien la puso en contacto con la literatura fantástica inglesa, con esos "ilimitados libros ingleses" de la biblioteca del padre.

Jorge Borges, hombre cultivado, era abogado y, por entonces, profesor de un curso de Historia de la Psicología inglesa. Adquiriría cierto renombre como traductor, ensayista y autor de la novela EL CAUDILLO (3). Fue él quien guió al hijo en sus gustos literarios, no dirigió sus lecturas para restringirlas, sino que lo orientó con amplitud de criterio : "Sin dirigir -para hablar con propiedad- estas lecturas,

---

(2) BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego. Prólogo. en: OBRAS COMPLETAS. Emecé Editores. Buenos Aires, 1974. p. 101.

(3) Jorge Borges, padre, publicó la primera traducción al español del Rubayat de Omar Khayyam y escribió "El Caudillo", novela publicada en Palma de Mallorca, 1921. Ver : Barrenechea, Ana María : " Biografía externa de Borges" en : La expresión de la Irrealidad en la obra de Borges. Ed. Paldós. Buenos Aires, 1967, p. 232.

orientaba mi espíritu hacia un liberalismo ecuménico que me marcó para toda la vida (4).

Entre las lecturas de infancia, Borges recuerda las obras de Wells, *Las mil y una noches* (en la versión de E.W. Lane), *El hombre de la máscara de hierro*, *El Facundo*, textos sobre las mitologías griega y escandinava y, según sus propias palabras, dos amistades de aquel tiempo que ha conservado: *Huckleberry Finn* y *El Quijote*. En entrevista con Jean de Milleret, Borges confiesa que, cuando leía, solía identificarse con alguno de los personajes o, lo que es menos corriente, con el autor: "Por ejemplo, cuando tenía once años, era Lesage o Cervantes" (5).

En cuanto a la vocación literaria, ésta fue evidentemente precoz. A los seis años, Borges le dijo a su padre que sería escritor. Poco después escribió, en inglés, una exposición de la mitología griega; a los ocho años, escribió "La visera fatal", inspirado en "El Quijote". A los nueve años tradujo, del inglés al español, "El Príncipe feliz" de Oscar Wilde. La traducción apareció en "El País" con la firma de Jorge Borges y fue el padre quien recibió las felicitaciones. Tiempo después, ocurriría lo contrario: La traducción que Borges, padre, hizo del *Rubayat* de Omar Khayyam, sería atribuida a su hijo. Del mismo modo,

---

(4) MILLERET, Jean de. Entrevistas con Jorge Luis Borges. Monte Avila Editores. Caracas, 1971, p. 161.

(5) MILLERET, Jean de. Op. Cit., p. 20.

el fichero de la Biblioteca Nacional le atribuye un poema del padre publicado en la revista "Nosotras". Al respecto, Borges ha dicho : "Ojalá yo lo hubiera escrito" (6).

Estas confusiones, casuales y exteriores, coinciden, sin embargo, con las variantes de esa Imagen en el espejo que encontramos en sus obras y que, fundamentalmente, describen lo que fue desde siempre la relación padre-hijo. Didier Anzieu escriba : "Ce rapport entre le petit et le grand Georges, ce rapport entre les deux Borges, se joue non pas tant entre un fils et son père qu'entre un moi et l'autre" (7).

La tarea del hijo consistiría en parecerse a su padre, diferenciándose de él : "Fui escritor por una decisión de mi padre, que me dió a entender que tenía que ser el escritor que él no había podido ser". Es lo que afirma Borges cuando se le pregunta acerca de su vocación literaria.

## 1.2 LA FORMACION EUROPEA

En 1914 los Borges viajaron a Europa. Estuvieron en París y en el norte de Italia y cuando estalló la guerra, viajaron a Suiza, donde se instalaron. Borges comenzó en Ginebra el estudio del francés y realizó allí sus estudios secundarios; ese "vago bachillerato ginebrino que la

---

(6) Ver : Barrenechea, Ana María. Op. Cit., p. 232.

(7) ANZIEU, Didier. "Le corps et le code dans les contes de J.L. Borges" en : Nouvelle Revue de Psychanalyse, N° 3. Printemps, 1971. Gallimard. p. 191.

crítica sigue pesquisando" del que habla en el epílogo de sus *Obras Completas*.

Mientras realizaba sus cursos en Ginebra (entre los cuales el de latín tuvo para él mucha importancia) siguió ampliando sus lecturas y emprendió por sí solo el aprendizaje del alemán. Lo hizo valiéndose de un libro de poemas de Heine y de un diccionario inglés-alemán. Pero, naturalmente, Heine no era su objetivo. Poco antes había leído un texto de Schopenhauer, en una traducción inglesa y se había propuesto, desde entonces, leerlo en el original. Siempre ha considerado que "si hay un libro que pueda ser un plano del universo —si el mundo es expresable en palabras—, ese libro es *EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACION*" (8).

Al terminar la guerra, los Borges se trasladaron a España, pasando por el sur de Francia. En España vivieron tres años, de 1919 a 1921, especialmente en Mallorca, Sevilla y Madrid.

En Sevilla, Borges se vinculó a la revista "Grecia". Conoció entonces, a Rafael Cansinos Asséns, a Guillermo de Torre —quien se casaría posteriormente con Nahora Borges—, a Gerardo Diego, a Juan Larrea y a otros. Este movimiento literario, que después pasaría a Madrid,

---

(8) Ver: Jurado, Alicia. Genio y Figura de Jorge Luis Borges. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966. p. 32.

contó con el apoyo de Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y Rubén Darío.

En enero de 1919 apareció en Madrid el primer manifiesto de este grupo vanguardista. Con el lema de ultra y el nombre de "Ultraístas" se proclamaban en él como "buscadores de nuevas metas, en un movimiento juvenil de libertad y renovación". (9)

Borges regresó a Buenos Aires en 1921 e introdujo en los círculos literarios, el ultraísmo. Publicó, con un grupo de escritores jóvenes, la revista mural "Prisma". Durante este mismo año, redactó y publicó en la revista "Nosotros", el manifiesto ultraísta, cuyos principios básicos eran la reducción del lirismo a la metáfora; la eliminación de todo mensaje y el repudio de los adornos, los datos circunstanciales, el preciosismo y la afectación.

A la revista "Prisma" sucedió "Proa" que apareció en 1922.

En ella colaboró Macedonio Fernández, amigo del padre de Borges.

En 1923, Borges viajó por segunda vez a Europa. Allí permaneció casi un año, viajando por Inglaterra, Suiza y España.

En 1924, a su regreso a la Argentina, publicó nuevamente "Proa". De esta segunda época de la revista sólo salió un número, en Agosto, en el

---

(9) Ver : BARRENECHEA, Ana María. Op. Cit., p. 234

cual colaboró Ricardo Güiraldes.

Es bien sabido que Borges renegó de lo que ha llamado la "equivocación ultraísta". Al respecto ha dicho: "Lo mejor sería ignorar el ultraísmo. Una teoría, que hoy encuentro totalmente falsa, quería reducir la poesía a la metáfora y creía en la posibilidad de hacer nuevas metáforas. Negábamos la rima, queríamos negar la música del verso. Creo que este movimiento no tiene ninguna importancia o sólo es importante para los historiadores de la literatura. Lo que es una manera de ser insignificante". (10)

### 1.3 LA CONSAGRACION A LAS LETRAS

En 1923, año de su segundo viaje a Europa, Borges publicó "Fervor de Buenos Aires". Antes, había escrito dos libros: "Los ritmos rojos" y "Los naipes del tatur". Más preocupado por la obra que por la publicación, los juzgó malos y, según sus palabras, tuvo "el buen sentido" de destruirlos.

"Fervor de Buenos Aires" es, entonces, el primer libro de Borges. Se trata del redescubrimiento de su ciudad después de los años pasados en Europa y este encuentro está señalado con la memoria nostálgica que de

---

(10) CHARBONNIER, Georges. El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges. Siglo XXI Editores. México, 1967. pp. 15 - 16



Buenos Aires guardó durante esos años. Borges ha confesado su amor por "Fervor de Buenos Aires" : "Creo que yo estoy en ese libro, y que todo lo que he hecho después está entre líneas en él" (11).

En 1925 y 1929 publicó dos nuevos libros de poesía : "Luna de enfrente" y "Cuaderno San Martín", respectivamente. Prácticamente no volverá a escribir poesía durante los siguientes treinta años. Borges, en severa autocrítica, ha dicho : "Creo que empecé a sentir, como decía Verlaine, que la poesía es 'música ante todo' y que esa música estaba ausente de mis versos; mis versos no eran más que prosa disfrazada por la tipografía en verso" (12).

Después de la aparición de "Cuaderno San Martín", Borges se dedicó al ensayo. En 1928 había publicado "El idioma de los argentinos"; aparecieron luego "Evaristo Carriego" en 1930, "Discusión" en 1932 e "Historia de la eternidad" en 1936.

Al publicar, en 1935, "Historia universal de la Infamia", se acercaba al género que lo haría universalmente famoso. Este libro es una recopilación de doce relatos, adaptaciones personales de algunos temas tomadas de sus lecturas; o como lo dice Borges en el prólogo, estos

---

(11) GUIBERT, Rita. "Borges habla de Borges", en : Jorge Luis Borges. Edición de Jaime Alazraki. Taurus. Madrid, 1976, p. 338.

(12) MILLERET, Jean de. Op. Cit., p. 40.

relatos son "el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias". (13) Pero al lado de estos relatos apareció "Hombre de la esquina rosada", su primer cuento, del que había publicado ya, en una revista, un esbozo con el título de "Noticia policial".

Luego vino el año 1938. Críticos y comentaristas coinciden en señalarlo como una fecha capital en la vida de Borges. En efecto, dos acontecimientos, la muerte del padre y el accidente de navidad, son definitivos.

Jorge Borges (ciego ya, como lo sería más tarde su hijo), afectado de una hemiplejía, se negó a ingerir remedios y alimentos y se dejó morir lentamente.

En la navidad del mismo año, Borges, que había ido a buscar a una amiga, invitada a cenar en su casa, se golpeó la frente con una ventana abierta. El accidente provocó una septicemia y Borges debió ser hospitalizado. Permaneció varias semanas entre la vida y la muerte, con fiebre muy alta e insomios interrumpidos por pesadillas. Superada la enfermedad, regresó a la casa y fue entonces cuando experimentó el temor de no poder escribir más. Se dijo que debía ensayar algo que

---

(13) Ver : Prólogo a la edición de 1954. En esta edición se incorporan tres nuevos relatos.

no hubiera hecho antes y escribió un relato : "Pierre Menard, autor del Quijote" (14).

Antes del accidente, Borges había hecho traducciones, había escrito poesía, crítica, ensayo y un solo relato. Es decir, no había sobrepasado los límites de la producción literaria del padre. Después de la muerte de éste y a partir de "Pierre Menard . . .", vendría la consagración definitiva y Borges sería escritor como su padre y, al mismo tiempo, el escritor que su padre no había sido.

A raíz del accidente, la vista de Borges, que nunca fue buena, empeoró hasta la ceguera. Borges ha comparado su ceguera progresiva con un crepúsculo lento que no tiene nada de particularmente patético. De todas sus declaraciones al respecto, podemos deducir que ha mostrado la misma "mansedumbre e ironía" con que, según sus palabras, llevó su padre su ceguera de más de un año.

Leonor Acevedo de Borges se convirtió entonces en la lectora y secretaria de su hijo. Didier Anzieu ha escrito : "Borges, bibliothécaire aveugle, n'a pu être un écrivain que parce que sa mère chaque soir

---

(14) Según las declaraciones de Borges en diferentes entrevistas. Sólo Luis Harss y Alicia Jurado afirman que "Tlön, Uqbar, Orbis tertius" fue el primer relato que escribió después de restablecerse. Ver : Harss, Luis. "J.L. Borges o la consolación por la filosofía" en : Los nuestros. Ed. Sudamericana. Buenos Aires. 1973. p. 148; y : Jurado, Alicia. Op. Cit., p. 42.

lui a fait la lecture comme elle le fit une première fois pour son mari atteint de la même cécité et du même démon d'écrire, que parce qu'elle a pris sous la dictée les textes les plus originaux et les plus personnels de son fils au fur et à mesure de leur composition" (15).

Estos textos se publicaron; fueron traducidos a varios idiomas y al reconocimiento universal no se hizo esperar. Borges ha recibido de gobiernos e instituciones, distinciones honoríficas, condecoraciones, premios literarios y ha sido nominado varias veces al premio Nobel. Sobre él ha dicho : "Sí, me vendría muy bien. Por lo pronto, perdería el puesto de 'futuro candidato' que llevo desde hace algunos años" (16).

---

(15) ANZIEU, Didier. Op. Cit., pp. 203 - 204.

(16) BORGES, Jorge Luis y SABATO, Ernesto. DIALOGOS. Emecé Editores. Buenos Aires, 1976, p. 136.

## 2. LOS TEMAS DE BORGES

Los temas de Borges han sido estudiados de manera exhaustiva en los numerosos libros dedicados a su obra. Todos ellos coinciden en un cierto número de tópicos que son definidos como temas de la narrativa de Borges : el destino, el tiempo, el laberinto, el caos (o la visión del mundo como caos o como orden), el panteísmo y los temas esencialmente argentinos (1).

Didier Anzieu, en el artículo ya citado, describe las dos fuentes o venas de inspiración de la obra de Borges : la erudición y el folclore argentino : "Par la première -l'érudition-, Borges cherche à ressembler à son père -et à le surpasser-, à ce Jorge Borges, avocat cultivé, possesseur d'une merveilleuse bibliothèque, polyglotte, devenu à demi aveugle et professeur, et, à ses heures, traducteur, essayiste et romancier. Par la seconde -le folklore argentin-, Borges prend le contre-pied des goûts et des normes de son milieu familial, pour lequel l'anglais et le français représentaient les langues nobles

---

(1) Ver, por ejemplo : JURADO, Alicia. Op. Cit., p. 83 y ss.; Barrenechea, Ana María. La expresión de la irrealidad en la obra de Borges. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1967. p. 20 y Alazraki, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Editorial Gredos. Madrid, 1974. p. 40 y ss.

réservées à la lecture et l'écriture, l'espagnol n'étant qu'un parler vulgaire; milieu également auquel la distinction des manières, le raffinement de la pensée, le sérieux des mœurs faisaient considérer avec horreur et mépris la musique populaire et les formes culturelles propres aux groupes marginaux..." (2). Esta distinción permite clasificar los cuentos de Borges en dos grupos: uno, el de los cuentos elaborados sobre temas eruditos, otro, el de aquellos que tratan temas relativos al folclor argentino.

Esta clasificación general y, en apariencia, vaga (pero, como se verá, muy precisa), tiene también su fundamento en la afirmación de Borges según la cual pasó "de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito" (3). Anzieu, tal vez recordando esta frase, anota que el folclor argentino es, cronológicamente, la primera fuente, pues ella inspira los poemas de Fervor de Buenos Aires. Esto es verdad también en el caso de los cuentos. Como se ha visto, el primero de ellos, "Hombre de la esquina rosada", cuenta sobre un duelo a cuchillo entre compadritos de los arrabales, fue publicado en 1935 en Historia Universal de la Infancia.

---

(2) ANZIEU, Didier. Op. Cit., pp. 177-178.

(3) BORGES, Jorge Luis. El Hacedor. en: OBRAS COMPLETAS. Ed. Cit. p. 808.

Así como este primer cuento apareció tímidamente junto a adaptaciones de "ajenas historias", en 1936 Borges publicó, como una de las notas finales de su libro de ensayos Historia de la Eternidad, una reseña titulada "El Acercamiento a Almotásim". El objeto de esta reseña (la novela de ese nombre, del abogado Mir Bahadur Ali, de Bombay) es completamente ficticio. Este segundo cuento contiene además todos los elementos que serán desarrollados posteriormente: la búsqueda, el modelo, los juegos infinitos de espejos, etc.

"Hombre de la Esquina Rosada" y "El Acercamiento a Almotásim" son, pues, los dos primeros cuentos de Borges e inauguran las dos tendencias en las cuales se dividirá su obra narrativa: Por una parte, el cuento que toma su materia de la realidad argentina y, por otra, el cuento que se convierte en un juego (para retomar la expresión de Borges) libre de toda atadura a la realidad o que no admite otra realidad que la de los libros.

Gérard Genette cuenta que Borges concluyó una conferencia sobre lo fantástico con la pregunta siguiente: "¿ A qué tipo de literatura pertenecemos, yo que les hablo, ustedes que me escuchan, novela realista o cuento fantástico ? " (4). Esta pregunta permite ver que la clasificación elegida corresponde a los dos tipos de la narra-

---

(4) GENETTE, Gérard. "La Utopía Literaria" en: Jorge Luis Borges. Ed. cit. de Jaime Alazraki. p. 206.

ción y (al tratarse de la obra de su autor) conduce, en última instancia, a las relaciones entre vida y literatura que constituyen la esencia misma de la obra de Borges.

## 2.1 LOS TEMAS DEL FOLCLOR ARGENTINO

Francisco Real, llamado el Carralero, viene del Norte a desafiar a Rosendo Juárez, famoso cuchillero de la región. Juárez, en medio del asombro general, no acepta el reto. Francisco Real abandona el lugar en compañía de la Lujanera, mujer de Rosendo. Este sale después. El malevo que narra la historia ha salido antes de Rosendo y poco después de su regreso a la fiesta, ve llegar a la Lujanera con Real, herido de muerte. Al final, el narrador da a entender (al revisar el cuchillo "no tenía ni un rastrito de sangre") que ha sido él quien ha dado muerte a Francisco Real.

Tal es la historia que Borges, por boca de un malevo, nos cuenta en "Hombre de la Esquina Rosada". Es una variante del tema del duelo a cuchillo que, de manera evidente, ha ejercido siempre una especial atracción sobre Borges. Su interés por todo lo que se refiere al folclor argentino ha girado en torno a este tema que, tal vez, ha definido su actitud: su desprecio del tango al que considera sentimental, sensiblero (Sabato le ha replicado: "... no todos los tangos son así. Algunos han cantado con austeridad la muerte, la soledad y la nostalgia" (5)); su

(5) BORGES, Jorge Luis y Sabato, Ernesto. Op. Cit., p. 71.





gusto por las milongas, historias de cuchillo y matazón, en las que todo suceda entre hombres; su admiración por el gaucho, el verdadero paisano de índole sufrida y valiente, no el gaucho de "bravatas y de quejumbres" del Martín Fierro.

En "Fervor de Buenos Aires" y en los libros de poesía que le siguieron, Borges se recreaba en algunos lugares de su ciudad o en la contemplación de la llanura. A partir de "Hombre de la Esquina Rosada", en los cuentos de esta vertiente y en las milongas (porque ha escrito letras de milongas y en 1965 publicó once poemas con el título de "Para las seis cuerdas"), más que mostrar lugares, pretende penetrar en la naturaleza de los personajes.

En 1952, en "Otras Inquisiciones", afirmó (con razón o sin ella) : "El argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito concurso de átomos de Demócrito; la filosofía no le interesa. La ética tampoco : lo social se reduce, para él, a un conflicto de individuos o de clases o de naciones, en el que todo es lícito, salvo ser escarnecido o vencido" (6).

---

(6) BORGES, Jorge Luis. "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", Otras inquisiciones, en : OBRAS COMPLETAS, Ed. cit. p. 749.

### 2.1.1 El duelo a cuchillo.

Borges cuenta en Evaristo Carriego que la primera versión oral que escuchó de un duelo a cuchillo fue una historia sobre Juan Murafia : Un hombre de Corrales o de Barracas viene, desde su suburbio, a desafiar a Murafia, famoso cuchillero, de cuyo coraje ha tenido noticias. Lo provoca y salen a pelear; se hieren y Murafia lo marca; lo deja con vida para que pueda volver a buscarlo.

Este ha sido el origen de todas las historias de cuchilleros que Borges ha contado después : "Lo desinteresado de aquel duelo lo grabó en mi memoria" (7). De él surgieron, como variaciones sobre un tema, "Hombre de la esquina rosada", "Historia de Rosendo Juárez", dos cartas de supuestos lectores, que aparecen al final del Evaristo Carriego y muchos otros relatos. También el libreto que, en compañía de Bioy Casares, escribió para una película que las empresas "rechazaron con entusiasmo" y que se llamaría "Los Orilleros".

La historia presenta dos variaciones principales : En la primera, el duelo termina con la derrota del provocador; en la segunda, éste vence a su adversario.

A la primera pertenece la Historia del Manco Wenceslao, una versión

---

(7) BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego, en : OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 166.

que Borges considera "harto superior" y que justifica, sin embargo, el horror y la repugnancia que experimentaba Leonor Acevedo de Borges, frente a estas temas que interesaban a su hijo: Wenceslao Suárez, hombre de 40 ó 50 años, recibe una carta, de un desconocido al que ha llegado su fama. Se trata de una invitación a un pueblo de Santa Fe. Wenceslao le hace saber que no puede dejar sola a su madre y lo invita a su rancho, en Chivilcoy. Pasados unos meses, llega el desconocido. Salen los dos al campo donde preparan un asado. Después de comer, el forastero desafía, cortesmente, a Wenceslao. El duelo comienza y Wenceslao muy pronto lamenta haber comido tanto; se cansará antes que el otro que es todavía joven. Permite, entonces, que el otro lo hiera en la mano izquierda. La mano queda colgando, la pone en el suelo, con su propia bota la arranca de un golpe y en ese mismo instante se lanza sobre el forastero y le abre el vientre con su cuchillo. En otra versión, la de la segunda Carta, Wenceslao la alcanza en un ojo y el forastero huye dando gritos de dolor.

Sin el horror de estas dos versiones, la de la primera Carta es casi caballeresca: Un cuchillero de Fray Bentos, conocedor de la fama del negro Fustel, viene a desafiarlo. Después de largo rato de una lucha en la que ambos demuestran su destreza, el negro hiere a su rival en la frente con la punta de un cuchillo. El forastero abandona el combate, reconoce la superioridad de su contrincante y, al despedirse,

cambian los cuchillos en prueba de amistad.

El gusto por estos temas ha permitido hablar del argentinismo de Borges, con el cual se le ha querido defender de quienes lo acusan de europeizante o extranjerizante.

Al tratar estos temas, al mostrar algunos aspectos de la realidad argentina, Borges no glorifica ni idealiza esta argentinidad. Al contrario, en varias ocasiones se ha demostrado enemigo de tales idealizaciones (8). Por su parte, frente al gaucho, el campodrito y todas esas historias de duelos a cuchillo, siempre guarda la distancia precisa que permite, a veces, suponer que conoce los verdaderos motivos por los cuales un forastero se convierte en provocador y es, finalmente vencido. El hecho de que el provocador resulte derrotado puede deberse "a la mera y miserable necesidad de que triunfe el campeón local, pero también, y así lo preferiríamos, a una tática condenada de la provocación en estas ficciones heroicas" (9).

En el comienzo de "Hombre de la esquina rosada" se lee, acerca de Rosendo Juárez, que nadie ignoraba que estaba debiendo dos

---

(8) Ver, por ejemplo: BORGES, Jorge Luis. "Sobre The Purple Land", Otras Inquisiciones, en: OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. pp. 734-735. A propósito de este comentario de la novela "The Purple Land" de Hudson, Borges critica el "gigantismo teatral" de alguna literatura argentina, especialmente gauchesca, que magnifica las tareas cotidianas más sencillas del campo.

(9) BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego, en: OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. pp. 167-168.

muerdes. Se trata del primer duelo de Rosendo : un mozo de apellido Garmendia lo reta y es vencido. En cuanto al verdadero duelo de esta historia, el que Real propone a Rosendo, ya se ha visto que la negativa de este último lo ha frustrado. Y si bien, Rosendo parece humillado y Real se propone gozar su victoria, recibe la muerte como castigo por su osadía.

A la segunda variante, aquella en que el duelo termina con la victoria del provocador, pertenecen "El Fin", último relato de Ficciones, y uno de El Informe de Brodie, titulado "El Encuentro".

"El Fin" es el relato más representativo de esta variante. El provocador es un negro que quiere vengar la muerte de su hermano. Debe esperar mucho tiempo, pero el duelo tiene lugar y aunque es marcado en él, puede, por fin, dar muerte a su adversario, el héroe famoso, Martín Fierro.

Los personajes de "El Encuentro" no son gauchos ni compadritas. Algunos miembros de la sociedad de Buenos Aires asisten a un asado en la Quinta de Los Laureles. Uno de ellos, Maneco Uriarte, propone a Duncan un poker, mano a mano. En un momento, ya ebrios, Uriarte acusa a Duncan de hacer trampa y lo injuria. Duncan le da un puñetazo y Uriarte lo reta a batirse. De la colección de armas blancas que poseía el dueño de casa, Uriarte elige el arma más vistosa y larga; una con un gavián en forma de U, igual a la daga de Moreira; Duncan elige un

cuchillo de cabo de madera, de la marca del Arbolito. Salen y comienza la pelea, que sorprende a todos, pues suponían que los dos desconocían "esa suerte de esgrima". Duncan muere y todos resuelven "elevar el duelo a cuchillo a un duelo con espadas" y juran guardar silencio sobre el hecho.

Años más tarde, el comisario retirado, José Olave, a quien cuentan la historia, afirma que la daga igual a la de Juna Moreira había pertenecido a Juan Almada, y el cuchillo de la marca del Arbolito, posiblemente, a Juan Almanza, gauchos que a fines de siglo llegaron a odiarse porque la gente los confundía y que durante mucho tiempo se habían buscado sin encontrarse.

La pelea no se dio entre Duncan y Uriarte, sino entre Almanza y Almada o entre sus cuchillos, del mismo modo que Juan Murafia llegó a ser para su viuda, el cuchillo, "el arma de sus hechas": fue un hombre "que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido" (10).

#### 2.1.2 El culto del coraje.

En "Hombre de la esquina rosada" se lee que Rosendo Juárez era "de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita" y que era un mozo "acredi-

---

(10) BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego, en : OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. pp. 167 - 168.

tao para el cuchillo". Más adelante, cuando Francisco Real viene a desafiarlo, le dice : "Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y de vista". (11)

El compadre o compadrito, guapo del arrabal, y el gaucho no conocen otra ley que la del cuchillo, y de la habilidad para su manejo depende, fundamentalmente, el reconocimiento de su valor. La ley, la ley escrita del mundo civilizado, representa para ellos, algo que, incomprensiblemente, coarta su libertad porque prohíbe y limita. El gaucho y el compadre se presentan como rebeldes : no se identifican con el estado que, según Borges, es para el argentino una "inconcebible abstracción", y se defienden de una ley que no entienden, con su propia ley : "Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta y vivida,

---

(11) BORGES, Jorge Luis. "Hombre de la esquina rosada", Historia Universal de la Infamia. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 331

en estas repúblicas ....". (12)

Lo que en principio fue defensa de la libertad, de la soledad y del honor, se convirtió en un culto del valor por el valor mismo. Borges afirma que se siente atraído por este coraje desinteresado. El valor que se cifra en el gaucho y en el compadrito no está al servicio de una causa; ellos no pelean por obtener, o defender, determinada posición ni por razones de lucro.

Pero el valor se encuentra en muchos de los cuentos de Borges, inclusive en aquellos que no se refieren al gaucho ni al compadrito. En "El jardín de senderos que se bifurcan", un espía chino que está al servicio de Alemania, debe comunicar a su jefe en Berlín, el nombre -Albert-, de la ciudad que deben atacar. Este espía (bisnieto de Ts'ui Pen, gobernador de Yunnan, quien renunció al poder para escribir un libro y construir un laberinto) busca y elige un nombre en la guía telefónica y se dirige a su casa para matarlo.

El elegido es Stephen Albert, sinólogo inglés, profunda conocedor de la obra de Ts'ui Pen. El chino, mientras espera el momento de cum-

---

(12) BORGES, Jorge Luis. Evaristo Carriego. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 168. Borges no puede librarse de la erudición, ni siquiera cuando habla de eso que Evaristo Carriego llamaba "el culto del coraje": "He escrito que es antigua esa religión; en una saga del siglo XII se lee: -Dime cuál es tu fe- dijo el Conde. -Creo en mi fuerza- dijo Sigmund".



plir su misión, escucha la lectura que hace Albert de las viejas ficciones de su antepasado y de las cuales recuerda estas palabras : "Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir". (13)

En "El hombre en el umbral", un particular, encargado de investigar la desaparición de David Alexander Glencairn (enviado algunos años atrás para imponer el orden en una ciudad de la India), recibe, un día, unas señas que lo conducen a una casa baja, en donde se celebra una fiesta musulmana. En el umbral hay un hombre muy viejo, que al ser interrogado sobre Glencairn, recuerda un hecho que ocurrió cuando él era niño : Un juez, venido de Inglaterra para ejecutar la ley de ese país, se convierte en un tirano. Es secuestrado, juzgado y sentenciado a muerte. Dice el anciano : "Murió sin miedo; en los más viles hay alguna virtud". (14)

El valor, esa virtud tan cara a Borges, aparece también en la evocación de los antepasados guerreros que Borges hace, frecuentemente, en las entrevistas o en las reseñas genealógicas que se encuentran en no pocas de sus cuentos. En "Deutsches Requiem" (El Aleph), El protagonista,

---

(13) BORGES, Jorge Luis. "El jardín de senderos que se bifurcan", Ficciones. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 478

(14) BORGES, Jorge Luis. "El hombre en el umbral", El Aleph. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 615

Otto Dietrich zur Linde, menciona a una de sus antepasadas, Christoph zur Linde, muerto en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf; a su bisabuelo materno, Ulrich Forkel, asesinado en la foresta de Marchenoir por francotiradores franceses, en 1870; a su padre, el capitán Dietrich zur Linde, quien se distinguió en el sitio de Namur, en 1914 y en la travesía del Danubio.

En "El Sur", Juan Dahlmann, nieto de Johannes Dahlmann y de Francisco Flores, de la infantería de línea y que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por los indios, elige "en la discordia de sus linajes, el de ese antepasado romántico o de muerte romántica".

Dahlmann, secretario de una biblioteca municipal, se dirige a su estancia en el Sur, para convalecer de una septicemia que lo tuvo al borde de la muerte. Al bajar del tren, camina hasta un almacén próximo a la estación y decide comer allí. De pronto, es provocado por unos hombres que comen y beben en una mesa cercana. "Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las Mil y Una Noches, como para tapar la realidad" (15). Uno de los hombres, un compadrito de cara achinada, se levanta e invita a Dahlmann a pelear. Un gaucho viejo que ha estado inmóvil, apoyado en el mostrador, le tira una daga. Dahlmann recoge el arma que jus-

---

(15) BORGES, Jorge Luis. "El Sur", Ficciones. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 529.



tificará que lo maten y sale a la llanura sin temor : "Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado" (16).

Parece como si la "muerte romántica" fuera, para Borges, la atracción principal en todos estos casos de valor, desde los duelos a cuchillo entre compadritos o gauchos hasta la muerte heroica del antepasado guerrero. En el fondo, lo que hay, tal vez, es el deseo de la vida que conduce a tal muerte; el anhelo por pertenecer a esa realidad que Dahlmann tapa con el volumen de las Mil y Una Noches, realidad de la cual lo separa el libro, precisamente.

Por lo demás, Borges lo ha afirmado directamente : su admiración por la virtud del coraje, responde a la nostalgia por una vida activa que siente un hombre sedentario : " ¿ Dónde estará mi vida, la que pudo/ haber sido y no fue, la venturosa/ o la de triste horror, esa otra cosa/ que pudo ser la espada o el escudo/ y que no fue ? ... " (17).

---

(16) BORGES, Jorge Luis. *Ibidem.* p. 530.

(17) BORGES, Jorge Luis. "Lo Perdido". El Oro de los Tigres. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 1101.

### 2.1.3 El otro, el doble.

No obstante el culto del coraje, éste dista mucho de ser presentado como un fenómeno simple. Ya se ha visto cómo se oponen, en el duelo, el cuchillero famoso y su provocador. Y es posible encontrar, en muchos de los cuentos de Borges, un enfrentamiento de dos personajes (cada uno, la contraparte del otro) y la correspondiente complejidad y multiplicidad de una situación.

En "La Forma de la Espada" (Ficciones), Borges, narrador-interlocutor, se ve precisado a pasar la noche en "La Colorada", debido a una tormenta. El dueño de la estancia, llamado el "Inglés de La Colorada", relata a su huésped, la historia de la cicatriz que le atraviesa la cara: En realidad, irlandés, hacía parte de un grupo de conspiradores nacionalistas. En un atardecer de 1922, debió proteger a un joven afiliado, Vicent Moon, quien era particularmente cobarde en el combate. Al final, comprendió que era también un delator y que lo había vendido. Antes de ser detenido por los soldados, lo persiguió, arrancó del muro una espada y le marcó la cara. En este momento, el interlocutor comprende que el narrador es Moon; que ha narrado la historia de este modo para llegar hasta el fin y porque tratándose de la historia de su cobardía, sólo podía captarla cabalmente, tomando el lugar del valiente, su protector.

En "La Otra Muerte" (El Aleph), se encuentra un problema de identi-

dad -"una suerte de escándalo de la razón"- producido por esta compleja relación valor-cobardía. La historia de Pedro Damián presenta dos versiones. De acuerdo con una de ellas, Damián tomó parte en la batalla de Masoller (en donde se portó cobardemente), en 1904. Repatriado en 1905, retomó las tareas del campo y murió, de una congestión pulmonar, en 1946. Según la otra versión, Damián combatió valientemente y murió -"como querría morir cualquier hombre"- en Masoller, en 1904.

A partir de la reflexión de que "un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso", reflexión sugerida por la contradicción de las dos conjeturas, el narrador llega a la verdadera (a la que cree la verdadera) : Damián se portó como un cobarde en la batalla de Masoller y dedicó su vida a corregir esa flaqueza : "Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal (...) no alzó la mano a ningún hombre, no marcó a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos del Nancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcaro. Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo : Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla (...) En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocu-

rió entre el Invierno y la primavera de 1904" (18).

Como Pedro Damián, como Vincent Moon, un verdadero maestro de la distancia, muchos otros personajes de los cuentos de Borges parecen confundirse, en determinado momento, con su opositor. Sin embargo, no se trata exactamente de una identificación con el otro; es, precisamente, el distanciamiento que supone el reflejo especular, lo que permite encontrar la propia identidad. Un buen ejemplo es la "Historia de Rosendo Juárez", esa oportunidad que se da a Juárez de dar su versión del hecho narrado años atrás en "Hombre de la esquina rosada".

"... Las elecciones eran bravas entonces; no fatigaré su atención, señor, con uno que otro hecho de sangre (...) No había un alma que no me respetara. Me agencié una mujer, la Lujanera, y un alazán dorado de linda pinta. Durante años me hice el Moreira, que a lo mejor se habrá hecho en su tiempo algún otro gaucho de circo" (19). Este Juárez —con apariencia de "artesano decente o antiguo hombre de campo"—, que habla ahora con Borges, es un hombre maduro y recuerda su historia lejana, la del bravucón de las peleas a cuchillo, y el preciso

---

(18) BORGES, Jorge Luis. "La Otra Muerte", El Aleph. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. pp.574 - 575.

(19) BORGES, Jorge Luis. "Historia de Rosendo Juárez". El Informe de Brodie. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 1036.

momento en que parece comprender la naturaleza de esas fantasías heroicas y decide abandonarlas : "No habían dado las doce cuando los forasteros aparecieron. Uno que le decían el Carrajero y que lo mataron a traición esa misma noche, nos pagó a todas unas copas. Quiso la casualidad que los dos éramos de una misma estampa. Dijo que era del Norte, donde le habían llegado mis mentas. Yo lo dejaba hablar a su modo, pero ya estaba maliciándolo. No le daba descanso a la ginebra, acaso para darse coraje, y al fin me convidó a pelear. Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza". (20)

## 2.2 LOS TEMAS BRUDITOS

Al comienzo de uno de los cuentos de El Informe de Brodie, Borges y Emilio Trápani, supuesto condiscípulo, entablan el diálogo siguiente :

- "Me prestaran tu libro sobre Carriego. Ahí habías todo el tiempo de malevos; decíme, Borges, vos, ¿ qué podés saber de malevos ?

Me miró con una suerte de santo horror.

- Me he documentado - le contesté.

No me dejó seguir y me dijo :

---

(20) BORGES, Jorge Luis. *Ibidem*. p. 1037

- Documentado es la palabra". (21)

Esa palabra, que nos trae la visión de Borges en el oficio de archivista, sugiere que los temas tomados de la realidad argentina, lejos de ser un reflejo directo de la vida, han sufrido una elaboración literaria.

Esa palabra y muchas otras -la obra completa de Borges-, atestiguan su relación con la palabra escrita, palabra que le antecede; su culto del libro. En el artículo de Otras Inquisiciones, titulado precisamente "Del culto de los libros", se encuentra esta afirmación: "Un libro, es para nosotros un objeto sagrado; ya Cervantes, que tal vez no escuchaba todo lo que decía la gente, leía hasta 'los papeles rotos de las calles' ". Ese nosotros comprende, por lo menos, a Cervantes y a Borges.

Es inevitable, por tanto, considerar a Borges como lector antes que escritor. En el Epílogo a El Hacedor, ha dicho: "Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído". Y en muchos de sus ensayos y de sus cuentos ha desarrollado la metáfora libro de la naturaleza o la relación misma mundo-libro.

El despliegue de erudición, tan característico de Borges, es todavía más explícito en esas obras doblemente literarias, gracias a las referencias librescas.

---

(21) BORGES, Jorge Luis. "Juan Murafía". El Informe de Brodie. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 1044



Borges ha escrito cuentos con los temas de sus ensayos; ha aprovechado las hipótesis metafísicas y los sistemas teológicos; ha encontrado en la matemática y en la filosofía posibilidades literarias y, especialmente, ha hecho de los problemas literarios, el interés principal de sus cuentos.

Al renovar y ampliar, de este modo, el género narrativo ha producido, según la definición de Bioy Casares, "una literatura de la literatura y del pensamiento" (22).

#### 2.2.1 Falsa reseña biográfica y bibliográfica.

Borges (asombrado como Cervantes por la acumulación de libros), ha dicho, a propósito de Pierre Menard, que hay en él la idea de que es una falta de cortesía atestar las bibliotecas con libros nuevos. Tal vez por esta razón, en lugar de componer vastos libros, Borges ha preferido, como lo expresa en el Prólogo de Ficciones, simular que esos libros ya existen y ofrecer de ellas un resumen o un comentario.

"Hablar es incurrir en tautologías", se lee en "La Biblioteca de Babel". Al escribir, preferentemente, libros sobre libros, Borges pone en duda la idea de la originalidad del escritor, para introducir aquella de que el escritor no inventa nada, sino que trabaja con el recuerdo (o el olvido) de los libros que lo han precedido. Considera, por tanto, un acto de honradez, el reconocerlo y dejar, en una u otra forma, cons-

---

(22) BIOY CASARES, Adolfo. "El Jardín de senderos que se bifurcan", en : Jorge Luis Borges. Ed. cit. de Jaime Alazraki. p. 56.

tancia de ese hecho.

En el ensayo "Magias parciales del Quijote", Borges ha escrito :  
 "También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea. Pensamos en Carlyle, que fingió que el Sartar Resartus era versión parcial de una obra publicada en Alemania por el Doctor Diógenes Teufelsdröckh; pensamos en el rabino castellano Moisés de León, que compuso el Zohar o Libro del Esplendor y lo divulgó como obra de un rabino palestino del siglo III". (23)

Este procedimiento de ofrecer, de un libro ya existente, una traducción, un comentario o un resumen, es utilizado por Borges en numerosos cuentos.

Se ha dicho ya que "El Acercamiento a Almotásim" (Historia de la Eternidad) es el primer cuento de esta serie. Se trata de la reseña de una supuesta novela de ese nombre, y en el comienzo de la nota se encuentran apartes como éste : "La editio princeps del Acercamiento a Almotásim apareció en Bombay, a fines de 1932 (...). En pocas

---

(23) Ver : Otras Inquisiciones. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 668

meses, el público agotó cuatro impresiones de mil ejemplares cada una ..."

Algunos de los cuentos que siguen este procedimiento son los siguientes: "Pierre Menard, autor del Quijote". (Ficciones). Borges examina con esmero el archivo particular de este autor y hace un recuento de las piezas que constituyen su obra.

En "Examen de la obra de Herbert Quain" (Ficciones), Borges, a partir de una nota necrológica, reseña cuatro obras de Quain (que, por lo demás, presentan alguna relación con las preferencias temáticas de Borges). Son ellas: una novela policial; una novela "regresiva ramificada" que todos, incluido el autor, han considerado un juego; una comedia en dos actos, titulada "The secret mirror" y, por último, un libro de relatos, redactado especialmente para los lectores europeos, considerados por el autor como escritores en potencia.

El relato de "El jardín de senderos que se bifurcan" (Ficciones), se presenta como una transcripción de la declaración del doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsing-tao.

En "El Inmortal" (El Aleph), se ofrece una versión literal de un manuscrito hallado en el último tomo de una antigua edición de "La Ilíada".

En "El Informe de Brodie", un libro que Borges redactó de manera di-



recta, casi todos los cuentos son realistas. (24) Sin embargo, no faltan las referencias librescas, y el último cuento, que da nombre al libro, es una traducción fiel de un informe encontrada en el primer volumen de una edición de las Mil y Una Noches.

La historia sobre la doctrina y hábitos de una secta herética, en "La Secta de los Treinta" (El Libro de Arena), es una transcripción de un manuscrito original de la Biblioteca de la Universidad de Leiden.

Por último, "Undr" (El Libro de Arena) es también una supuesta versión de un manuscrito hallado en la Bodleiana de Oxford.

Con la cita de las fuentes, las falsas fuentes literarias, el autor da a entender que su trabajo ha consistido sólo en copiar, traducir o reseñar textos que ya han sido redactados.

En "El Acercamiento a Almatásim", junto a la falsa reseña, aparece una verdadera, un resumen del Mantiq al-Tayr (Coloquio de los pájaros), obra de un místico persa. Este procedimiento recuerda ese otro, muy utilizado por Borges, de mezclar personajes reales -escritores y amigos-, con hechos y personajes ficticios.

Se halla también en los cuentos de Borges la reseña biográfica; pero, en

---

(24) "Para usar la nomenclatura en boga", como dice Borges en el Prólogo.  
Ver: OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 1022

este caso, su interés no radica propiamente en los caracteres de los personajes. De su tratamiento de la biografía, hay que señalar dos rasgos esenciales.

Por una parte, está el propósito de reducir el sentido de una vida entera a un momento fundamental. El ejemplo más ilustrativo es, quizá, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz": "(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" (25).

Por otra parte, está el carácter intelectual de estas reseñas biográficas. En efecto, se trata de biografías intelectuales. Están, por ejemplo, la de Ts'ui Pen, en "El jardín de senderos que se bifurcan"; la de Dietrich zur Linde, en "Deutsches Requiem", quien menciona, entre otras, las influencias de Schopenhauer, Shakespeare, Nietzsche y Spengler; la de Hladik, en "El Milagro Secreto" (Ficciones), de quien se dice que "fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida".

---

(25) Ver: Borges, Jorge Luis. El Aleph. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 562.

A partir de estas notas biográficas, Borges puede dedicarse a eso que constituye su interés principal : el comentario interminable de la obra de estos personajes. Porque si bien se ha asombrado por la enorme cantidad de libros y se ha referido al carácter tautológico del lenguaje, hay en él la idea de que algo no se ha dicho todavía; de que, tal vez, un significado permanece oculto; o la idea, expresada en "La Biblioteca de Babel", de que, a pesar de todo, "no hay en la vasta Biblioteca dos libros idénticos".

#### 2.2.2 La búsqueda, el modelo, el doble.

"Que un argentino hable (y aun escriba) sobre la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en el Turquestán, ya es magia superior a la de esos cuentos" (26). Ese gusto del comentario, que Borges ha llevado a sus obras de ficción, produce efectos como el de la bifurcación y la inclusión de relatos dentro del relato. La obra adquiere, de este modo, una estructura laberíntica.

En muchos casos, estructura y tema coinciden. El laberinto ha sido catalogado como uno de los temas claves de Borges. Didier Anzieu ha dicho, sin embargo, que no le da un significado simbólico y que los críticos han tomado la costumbre de extasiarse frente a este tema.

---

(26) BORGES, Jorge Luis. "Cuentos del Turquestán". La Prensa. Buenos Aires, 29 de agosto de 1926. (Citado por Barrenechea, Ana María. Op. Cit., pp. 55-56).

Sea como sea, el laberinto está presente en la obra de Borges y cabe señalar que unido a él, se halla el tema de la búsqueda.

Aunque el objeto de la búsqueda varíe, ésta tiene siempre las mismas características. En primer lugar, su objeto es, en apariencia, absurdo; la búsqueda es larga y difícil, y el buscador, quien siempre está solo (pues la búsqueda es un trabajo individual, como se dice en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y en "Undr"), vaga extraviado por un laberinto que multiplica los obstáculos. Por último, la búsqueda se convierte, a tal punto, en el centro de interés (del buscador y del relato), que, aunque no se olvida su objeto, parecería que bastara la tarea de buscarlo.

La meta es, en algunas ocasiones, un objeto que simboliza la divinidad y que dotaría de poder a su poseedor. Este tema, que es el de "El Zahir", aparece, por ejemplo, en "El Disco" (El Libro de Arena), uno de los últimos cuentos de Borges. Un viejo leñador ha dedicado su vida a la búsqueda del disco de Odín, después de dar muerte a un rey, a quien creía, de esta manera, poder arrebatárselo.

El objeto de la búsqueda es, en otros casos, un hombre. En "El Acercamiento a Almotásim", el protagonista emprende una larga peregrinación en busca del "presentido hombre que se llama Almotásim"; y la dificultad de la búsqueda se hace mayor por el hecho de ser su objeto un peregrino.

En "La muerte y la brújula" (Ficciones), el detective Lönnrot busca a un asesino y se pierde en el laberinto que teje Scharlach, quien, a su vez, lo busca.

En el tercer caso, hay dos variantes principales. Por una parte, el buscador, que es un poeta, encuentra, al final de su vida, la palabra que es una y es total. Este es el tema de "La Parábola del Palacio", texto en prosa de El Hacedor, y de dos de los más hermosos cuentos de El Libro de Arena: "El espejo y la máscara" y "Undr".

En "La Biblioteca de Babel" (Ficciones), se halla el mejor ejemplo de la otra variante. El objeto de la búsqueda es un libro que es el catálogo de catálogos; este libro es el compendio perfecto de todos los demás y, a la vez, la cifra del universo.

En un ensayo ya viejo, Borges escribió: "El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años" (27).

El escritor corre así el riesgo de entregarse a una causa perdida o a una tarea interminable pues su libro, como la arena, no tendrá prin-

---

(27) BORGES, Jorge Luis. "Nota sobre Walt Whitman". Discusión. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 249.



clplo ni fin.

Esa meta de totalidad (de un libro que contenga, a la vez, los libros y la vida), es imposible sin un punto de referencia. Mal podría Don Quijote, ajeno a las cosas de la vida, lanzarse a la aventura, sin tener, por lo menos, conocimiento de los libros.

Borges, después de sus muchas salidas, de conocer miles de páginas y miles de rostros, suele pensar que nunca ha salido de la biblioteca paterna. Su trabajo ha consistido en tejer y destejer Imaginaciones derivadas de ella, no Invenciones sin antecedentes.

Pierre Menard no dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, sino El Quijote. Es decir, Pierre Menard no quería ser como Cervantes; quería ser Cervantes. Y Borges, como Cervantes, partiendo de un antiguo modelo, realiza una obra original.

En "El Inmortal" (El Aleph), el modelo es Homero y en "Tema del traidor y del héroe" (Ficciones), es Shakespeare. "Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia" (28). De este modo, la obra es una búsqueda de seme-

---

(28) BORGES, Jorge Luis. "La flor de Coleridge". Otras Inquisiciones. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 641.

zanzas y el autor -como Herbert Quain-, "todo lo sacrifica a un furor simétrico".

Y, no obstante, ese modelo clásico, al que se lee con fervor y lealtad, es susceptible de interpretaciones sin término. Y el imitador, quien sin duda ha elegido su modelo, modifica con su trabajo nuestra visión del pasado.

En "El jardín de senderos que se bifurcan", Albert, el estudioso de la obra de Ts'ui Pen, se ha preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. Una de las conjeturas es la de una obra hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agrega un capítulo o corrige con piadoso cuidado la página de sus mayores.

"A game with shifting mirrors" es el subtítulo que Bahadur da a su obra "El Acercamiento a Almotásim". Los espejos aparecen innumerables veces en la obra de Borges; y él ha confesado la impresión que, durante la infancia, le causaron por su duplicación o multiplicación de la realidad.

El reflejo en el espejo da, en primer lugar, una imagen que es el doble perfecto, la exacta correspondencia. "El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo" (29). La peregrinación que el estudiante emprende en busca de

---

(29) BORGES, Jorge Luis. "Tres versiones de Judas". Ficciones. OBRAS COMPLETAS. Ed. cit. p. 515.

Almotásim, a partir de los reflejos que éste ha dejado, termina con la identificación del buscador y del buscado. El estudiante es Almotásim (aunque no es exactamente el que era antes de la búsqueda).

Por otra parte, el espejo proyecta una imagen invertida, como se lee en "Los Teólogos" (El Aleph) o en un poema de El Hacedor, titulado "Los Espejos". En él, Borges se refiere a "esos gabinetes cristalinos/ Donde, como fantásticos rabinos,/ Leemos los libros de derecha a izquierda". En "Tres versiones de Judas", Dios, para salvarnos, elige un ínfimo destino, el de Judas. Y en "Los Teólogos", Aureliano y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) son una sola persona.

Borges retoma, así, el viejo tema del doble, representado por personas, en apariencia, idénticas; en apariencia, opuestas; tal vez, complementarias.

Algunos críticos, al estudiar este tema del doble en la obra de Borges, hablan de él, como un desarrollo imaginativo de tipo panteísta, cuya consecuencia directa es la eliminación de la identidad, la progresiva disolución del individuo en la nada. (30)

---

(30) Ver, por ejemplo: Barrenechea, Ana María, Op. Cit., p. 121 y Alazraki, Jaime. Op. Cit., p. 82

Ya se ha visto cómo, en el último caso, el fin de la búsqueda es el buscador mismo. Y ese ser él mismo y ser otro, indica que el desdoblamiento de la imagen, por el reflejo especular, ha hecho posible aquello, en lo que radica el cambio: el conocimiento de sí.

El desdoblamiento que se opera en los personajes, es, por decirlo así, una proyección del desdoblamiento del autor. Lo que en principio es identificación con un modelo se vuelve (en virtud del reflejo y la distancia que él supone) crítica del modelo; crítica de sí mismo y de su trabajo. Y todas las dudas y preguntas que surgen, se convierten en el tema mismo de la obra, como un rasgo de la que Marthe Robert ha denominado "la conciencia moderna del arte". (31)

Esa distancia impide que el escritor, el artista, caigan en la oposición (que sería, por lo demás, una fácil simplificación) entre el modelo y la obra moderna. En "El Duelo" (El Informe de Brodie), un cuento cuyo tema, según Borges, no desdentraría Henry James, una de las pintoras observa que no existe una oposición entre lo tradicional y lo nuevo, entre el orden y la aventura y que la tradición está hecha de una trama secular de aventuras.

En "El Otro" (El Libro de Arana), Borges entabla una conversación con

---

(31) MARTHE, Robert. Lo viejo y lo nuevo. Monte Avila Editores. Caracas 1975. p. 26

el que fue. El diálogo se desarrolla entre el Borges de 1969 y el joven Borges de los años en Ginebra. Se habla de los antepasados, de libros y de la propia obra. Con amor y con lucidez, Borges señala las posturas definitivas de las que se ha alejado.



### 3. EL LENGUAJE DE LA IRONIA

#### 3.1 ESENCIA DE LA IRONIA

En el relato mencionado, el encuentro tiene lugar en un banco, frente a un río que es, al mismo tiempo, el río Charles y el Ródano. En el epílogo a El Libro de Arena, Borges escribió : "Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos del metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor". (1)

El espejo de la memoria no devuelve siempre una imagen complaciente. Es el espejo de la introspección : el encuentro no está libre de zozobras y cada uno se ve como el "remedo caricaturesco del otro". No obstante, es evidente que es el adulto quien es consciente de sí y, a la vez, consciente del joven que ha sido; y la simpatía que siente por el otro, le permite burlarse benévola-mente de sus entusiasmos juveni-

---

(1) BORGES, Jorge Luis. El Libro de Arena. Emecé Editores. Buenos Aires, 1975. p. 179

les, de sus opiniones acerca de la literatura como testimonio o de su concepción de la metáfora.

De este modo, el personaje deja de ser un bloque compacto, se desdobra y se convierte en un dialogador.

Este procedimiento es bien antiguo. Borges, en una de sus conferencias, recuerda a Platón, quien dice que los libros son como estatuas que uno cree vivas, pero si se les pregunta no contestan. "Entonces, para corregir esa mudéz de los libros, inventa el diálogo platónico. Es decir, Platón se multiplica en muchos personajes : Sócrates, Gorgias y los demás " (2).

Y al diálogo platónico, que es, en última instancia, el diálogo socrático, corresponde la noción de Borges. A la conversación —esa pereza falsa que le es tan grata— se ha referido explícitamente en el prólogo a las entrevistas que le hiciera Richard Burgin : Borges no concibe el diálogo como una forma de polémica, de monólogo o de dogmatismo, sino como una forma de investigación compartida. Aquí cabe recordar a Yvon Belaval, quien reivindica para Sócrates la invención de la dialéctica : "nada se sabe; es necesario hablar; no descubriremos la verdad por medio de grandes y espectaculares discursos, sino

---

(2) Borges Oral. Emecé Editores y E. Belgrano. Buenos Aires. 1979, p. 15.

mediante el diálogo, todos juntos, de acuerdo en acuerdo". (3)

A diferencia de los sofistas, amigos del discurso continuo, que hablan ante un auditorio reducida al silencio, Sócrates dialoga : habla con los otros, no ante los otros. Lejos de él, el propósito de brillar en la conversación. Renuncia a la superioridad del maestro y se convierte en un igual que emprende con su interlocutor, la búsqueda de la verdad.

A partir de los puntos de vista unilaterales de la opinión común, las preguntas de Sócrates inician un proceso de desintegración de esas representaciones generales. Hegel ha señalado que el procedimiento que sigue, con frecuencia, el diálogo socrático, es el mismo procedimiento que permite "la formación de la conciencia de sí o el proceso de desarrollo de la razón". (4)

A Sócrates no le interesa tanto afirmar la falsedad de las opiniones de su interlocutor; sino mostrar -a medida que lo averigua- por qué no pueden ser aceptadas dichas representaciones; cómo el problema que les ha ocupado, es un falso problema o ha sido mal planteado. Lo que

---

(3) BELAVAL, Yvon. "Sócrates", en : La Filosofía Griega. Historia de la Filosofía. vol. 2. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1973. p. 47

(4) HEGEL, G.W.F. "Sócrates", en : Lecciones sobre Historia de la Filosofía. vol. 2. F.C.E. México, 1955, p. 57



importa, pues, no es la refutación; es este conocimiento que el diálogo ha aportado y que hará posible un replanteamiento, una enunciación clara y verdadera.

Pero mientras tanto, durante este proceso, Sócrates, el Irónica —el que interroga—, ha provocado la confusión, el asombro, aun el malestar. Simulando ignorancia, ha comenzado por aceptar las tesis ajenas para hacer que se desarrollen. El análisis irreverente al que son sometidas a través del diálogo, hace surgir bien pronto las contradicciones y, por último, su absurdidad. O como dice Jankélévitch, la ironía del método socrático "encarga al absurdo de administrar él mismo, la prueba de su imposibilidad". (5)

Establecida la propia ignorancia (el "saber del no saber" que es la renuncia a todo dogmatismo), la ironía es una manera de hacer que el interlocutor acepte su ignorancia. "Lo profundo de esa forma de la ironía que estableció Sócrates y que se conoce como socrática" —dice Estanislao Zuleta— "consiste pues en mostrar hasta qué punto es frecuente que mantengamos fijas nuestras convicciones, sin someterlas a la duda, precisamente porque no somos, en sana lógica, consecuentes, y no las desarrollamos hasta sus últimas consecuencias teóricas". (6)

---

(5) JANKELEVITCH, Vladimir. L'Ironie. Flammarion, éditeur. Paris. 1964. p. 107

(6) ZULETA, Estanislao. Conferencia N<sup>o</sup> 15 : Sobre la Ironía, en : Thomas Mann, la montaña mágica y la llanura prosaica. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1977. p. 261

El ironista, pues, es alguien que, sin duda, ha ironizado primero sobre sí mismo. Para esto ha debido efectuar un desdoblamiento, casi un desprendimiento de sí.

Freud, en Una dificultad del Psicoanálisis, explica cómo el hombre, en el curso de su evolución cultural, ha reclamado para sí la soberanía del universo, y cómo esta creencia ha sido invalidada por los resultados de la investigación científica. A pesar de todo, el hombre insiste en conceder a su persona una posición de privilegio. De ahí que la actitud del irónico, su extrema objetividad, requiera de una particular modestia: el contemplarse a sí mismo, nada tiene que ver con Narciso. Al contrario, se caracteriza por una falta total de complacencia.

El distanciamiento es, entonces, uno de los elementos de la ironía. Pero lo propio de ella es ver lo positivo y lo negativo. En el caso de la ironía socrática, y de toda ironía, la intención no es reducir al adversario, como sería el caso del sarcasmo (es más, en la ironía no cabe hablar de adversario, salvo, quizá, en el caso de la ironía retórica, en el discurso forense); ni evitar una confrontación sería con el interlocutor (lo que sí haría la sátira). Desde el comienzo, puede reconocerse la participación, a la vez, fingida y verdadera. Fingida, porque la ironía demuestra, precisamente, que no es posible participar de una determinada tesis; y verdadera porque está sustentada

por una corriente de simpatía entre el ironista y el ironizado.

Simpatía y distancia crítica son los rasgos esenciales de la ironía. En cuanto a sus efectos, ya han sido mencionados : El absurdo puesto en evidencia por la ironía, provoca un estado característico que puede manifestarse como tensión, turbación o duda; porque, como dice Jankélévitch, "no se puede haber escuchado a Sócrates y seguir durmiendo sobre la almohada de las viejas certidumbres". (7)

### 3.2 LOS PROCEDIMIENTOS

En las numerosas entrevistas que Borges ha concedido, leemos que su estilo ha pasado por dos etapas; en un comienzo, era artificioso y barroco. Creía que la literatura era una técnica, cuya bondad dependía, en gran parte, de un léxico abundante, y abundante en términos extraños.

Según parece, muy pronto abandonó esta concepción. Porque lo que sí muestra la obra de Borges, es una temprana preocupación por los problemas del estilo; preocupación manifiesta en su propio estilo, reconocido como modelo de elegancia, economía verbal y eficacia.

Sin embargo, a pesar de ese dominio del modo clásico, de la aparente

---

(7) JANKELEVITCH, Vladimir. Op. Cit., p. 12

transparencia de su lenguaje, la prosa de Borges, provoca en sus lectores una sensación de desconcierto e inquietud (8). Esta inquietud (que no es sino el efecto de la ironía), es causada en buena medida, por el sentido abstracto y simbólico de muchas de sus cuentos; por la aparición de personajes reales junto a los personajes de la ficción; y por la erudición de Borges (quien mezcla, como se vio, citas y referencias reales e inventadas), cuya función no consiste precisamente, en tranquilizar al lector ni confirmarle la autenticidad del texto.

Hoy otros procedimientos que producen el mismo efecto inquietante, y que se presentan como rasgos estilísticos frecuentes, característicos de la obra de Borges. Son los recursos de la dissimulatio de que hablaban los latinos, pero que Quintiliano prefería llamar -como los griegos- ironía. La ironía que permite la transformación de la pregunta dialéctica en un discurso, aparentemente continuo, caracterizado siempre por la "parsimonia de los medios expresivos" (9).

### 3.2.1 Enumeración caótica

Michel Foucault comienza Las Palabras y las Cosas, diciendo que su libro nació de un texto de Borges; de la risa no exenta de malestar y de

(8) Al punto de que Sylvia Molloy propone como "hipótesis de trabajo" que "el texto borgeano inquieta, sin duda por motivos diversos" y que inquieta, además "de un modo peculiar". Las Letras de Borges. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1979. pp. 10 - 11.

(9) Cfr. Quintilianus, Marcus Fabius. Oeuvres Complètes. Garnier, Paris. vol. 3. p. 32. Y Lausberg, Heinrich. Manual de Retórica Literaria. Ed. Gredos. Madrid, 1967. vol. 2. p. 291.

inquietud, provocada por él. Ese texto es una enumeración que se encuentra en "El Idioma analítico de John Wilkins" (Otras Inquisiciones). Antes de transcribirla, vale la pena recordar lo que dice Borges: John Wilkins, interesado en las posibilidades y principios de un lenguaje mundial, acometió la empresa de formar un idioma general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos. Dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies, etc.

De tal clasificación surgen cosas como ésta: "La belleza figura en la categoría déclmosexta; es un pez vivíparo, oblongo" (OBRAS COMPLETAS, p. 708). (10) Tal arbitrariedad recuerda las de una supuesta enciclopedia china titulada Emporio celestial de conocimientos benévolos. En ella está escrito que "los animales se dividen en (a) pertenecientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidas en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de rampar el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas" (O.C. p. 708).

---

(10) Las citas y ejemplos de los recursos estudiados, correspondientes a la obra de Borges, están tomados de las ediciones citadas de sus Obras Completas (1923-1972) y de El Libro de Arena.



Este ejemplo, que Foucault ha hecho tan famosa, es sólo uno de los numerosos ejemplos que ofrece la obra de Borges, y que constituyen el rasgo denominado enumeración caótica: serie heterogénea que reúne objetos inconexas; las cosas más dispares, que de ser clasificadas según la enciclopedia china, encajarían en el literal (h) "incluidas en esta clasificación", pues sólo pueden reunirse en dicha enumeración. Como dice Foucault, lo imposible no es la vecindad de esas cosas; lo imposible es el lugar mismo en el que podrían reunirse. (11)

En "Funes el memorioso", el protagonista inventa un sistema original de numeración: "En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) Máximo Pérez; en lugar de siete mil catorce, El Ferrocarril; otras números eran Luis Melián Lafinur, Olimar, azufre, los bastos, la ballena, el gas, la caldera, Napoleón, Agustín de Vedia" (O. C. p. 489).

En "Tlön, Uqbar, orbis tertius", Borges encuentra el volumen XI de una primera Enciclopedia de Tlön: "un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con

---

(11) FOUCAULT, Michel, Las Palabras y las Cosas. Siglo XXI Editores. México, 1966. p. 2

sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica". Y Borges agrega : "Todo ello articulado, coherente ..."  
(O. C. p. 434).

Es también muy conocida la enumeración de "El Aleph". El espacio cósmico, sin disminución de tamaño, se muestra al narrador, en una visión simultánea que el lenguaje sólo puede transcribir sucesivamente. En una pequeña esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro, cada cosa era infinitas cosas : "Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telarana 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 los espejos del planeta y ninguno me reflejó, (...), vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua (...) vi tu cara y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado : el Inconcebible universo" (O. C. pp. 625-626).

En "El Otro", en diálogo con su doble que acaba de mencionar la fraternidad universal, Borges le pregunta si verdaderamente se siente hermano de todos. "Por ejemplo, de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros, de todos los buzos, de todos los que viven

en la acera de los números pares, de todos los afónicos, etcétera" (Libro de Arena, p. 16).

Con frecuencia, la enumeración va precedida por una preterición; con lo cual, al manifestar el propósito de omitir ciertas cosas que a continuación se enumeran o describen, se refuerza la ironía. En "There are more things", la descripción de los muebles de la extraña casa, se inicia con una preterición: "No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto ..." (L. A. p. 75).

La serie heterogénea cumple una función muy diferente de la función conjuntiva, que sí tiene la enumeración que proclama ingenuamente la perfecta unidad de la naturaleza. Esta clase de enumeración de la fijeza y el orden, tiene, sin duda, un efecto tranquilizante. En Historia de la Eternidad, Borges dice que "es verosímil que en la insinuación de lo eterno esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran" (O. C. p. 365).

Borges maneja irónicamente este procedimiento. Con sus enumeraciones caóticas, evidencia la separación, la desarticulación y la diversidad caótica del universo. (12) Pone en cuestión la manía enumerativa y

---

(12) La naturaleza caótica y la condición impenetrable del universo se expresan, además, mediante una serie de adjetivos-tic; aparición reiterada de atributos-claves. Alazraki los reúne en tres grupos: adjetivación de la infinitud, de la vastedad y de la realidad laberíntica. La Prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Ed. cit. pp. 207-210



con ello, el valor referencial del lenguaje y la posibilidad del pensamiento sistemático. Los filósofos de Tlön saben que "un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. Hasta la frase 'todos los aspectos' es rechazable" (O.C. p. 436).

### 3.2.2 Metonimia, adjetivo metonímico, hipálage y sínecdoque

Durante su breve época de ultraísta, Borges adhirió al culto de la metáfora. Ya se ha visto que uno de los principios de este movimiento era, no sólo encontrar nuevas metáforas, sino reducir, prácticamente, el lirismo a la metáfora. Borges comprendió muy pronto que no había razón para suponer que éste fuera el único recurso literario.

Es así como en su obra narrativa, desde los primeros relatos, más que las metáforas, son notables las figuras de contigüidad. Lo son por la frecuencia con que se presentan y porque, debido a las extrañas combinaciones, son, muchas veces, asombrosas.

La metonimia -muy frecuente en la obra de Borges- ha sido definida como el "empleo de una palabra para designar un objeto o una propiedad que se encuentra en una relación existencial con la referencia habitual de esa misma palabra". (13)

---

(13) DUCROT y TODOROV. Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1976. p. 319

En "El Zahir", el dinero puede ser "una tarde en las afueras, puede ser música de Brahms, puede ser mapas, puede ser ajedrez, puede ser café, puede ser las palabras de Epicteto ..." (O.C. p. 591).

A la enumeración se agrega la metonimia que, en este caso, se multiplica como en un juego de espejos: En primer término, el dinero, que es un medio de adquisición, se presenta como las posibles adquisiciones. Por otra parte, cada término de la serie es una sustitución metonímica: el dinero permite adquirir un disco de Brahms o una entrada para escuchar música de Brahms; permite adquirir un juego de ajedrez (o la posibilidad de jugarlo); permite adquirir las obras, los libros de Epicteto, etc.

En "El Inmortal" hay un ejemplo de sustitución metonímica que presenta los efectos por la causa: "en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte" (O.C. pp. 534-535). La metonimia está en función de la brevedad y, a la vez, de la intensidad. Pese a la fuerza del adjetivo depravada, la frase normativa, sería bastante trivial: Los soldados bebieron el agua depravada de las cisternas, lo cual les produjo la locura y la muerte.

El adjetivo metonímico no tiene carácter de calificativo; atribuye al objeto, de un modo traslaticio, ciertas manifestaciones que son condensadas en ese solo adjetivo. En "La muerte y la brújula, la casa de Triste-le-Roy, a donde ha ido Lönnrot, buscando, sin saberlo, su

muerte, abunda en "inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas". Y un poco más tarde, cuando ya sabe que va a morir, escucha "el grito inútil de un pájaro" (O.C. pp. 504 y 507).

En "Martín Fierro", texto en prosa de El Hacedor : "Un hombre que sabía todas las palabras miró con minucioso amor las plantas y los pájaros" (O.C. p. 797). "Después tuvimos que hacer noche en pulperías menesterosas" (L.A. p. 48), se lee en "El Congreso".

Las extrañas repeticiones en la arquitectura de Triste-le-Roy, son para Länrot, una muestra inequívoca de las manías de su constructor; la inminencia de la muerte le da la certidumbre de la inutilidad de su búsqueda -y de todas las cosas-. Finalmente, la minuciosidad, efecto del amor del hombre hacia las plantas y los pájaros, y las carencias que deben sufrir los huéspedes de la pulpería, se han condensado, en cada casa, en un solo adjetivo.

La hipólage es el cambio de lugar de una palabra en la frase. Un adjetivo que califica lógicamente a un sustantivo, aparece calificando gramaticalmente a otro sustantivo. En un primer momento, puede ser confundido con el adjetivo metonímico. Alazraki define la hipólage como el cambio de lugar de la palabra "sin entrar en consideraciones semánticas de causa y efecto, continente y contenido ..." que serían dominios de la metonimia (14).

---

(14) ALAZRAKI, Jaime. Op. Cit., p. 216.

Algunos ejemplos de hipálage, en Borges, son los siguientes :

"En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas" (en lugar de "los indios laboriosos que se extenuaban en los infiernos ..."). La cita completa -hipálage y repetición- resalta el absurdo ; "Y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas" (O.C. p. 295).

"Una luna del color de la miel se duplicó en el agua rectangular de las fuentes públicas" (O.C. p. 304), por "el agua de las fuentes rectangulares".

Herbert Quain no se creyó nunca genial "ni siquiera en las noches peripatéticas de conversación literaria" (O.C. p. 461), por las noches de "conversación peripatética". Aunque, tal vez, esta hipálage continúe siéndolo indefinidamente.

En "La muerte y la brújula" hay tres ejemplos : "No hay que buscarle tres pies al gato -decía Treviranus, blandiendo un imperioso cigarro-" (Treviranus, el imperioso comisario, blandía un cigarro). "El aire de la turbia llanura" (el aire turbio de la llanura). "Lonnrot oyó en su voz una fatigada victoria" (oyó en la voz fatigada de Scharlach, o en la voz del fatigado Scharlach ? ). (O.C. pp. 500, 504

y 505).

Y, por último, de la dedicatoria de El Hacedor : "se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estu-  
diosas, como en la hipálage de Milton" (O. C. p. 779).

Aunque el mecanismo de la hipálage es menos complejo que el de la metonimia, pues como se ha visto es el simple cambio de un lugar a otro en la frase, el efecto no deja de ser, él sí, notablemente complejo. Lo que sería un enlace significativo en la función modificadora del adjetivo, es con la hipálage un enlace irracional, que parece minar las posibilidades del lenguaje. Al mismo tiempo, ese enlace irracional de superposiciones absurdas, tiene un trasunto sinestésico (laboriosos infiernos, imperiosa cigarro, lámparas estudiosas) que lo hace altamente expresivo.

La sinécdoque es el empleo de una palabra en un sentido del cual su sentido habitual es sólo una parte. La sinécdoque hace que la atención se concentre en una parte determinada del objeto descrito, a partir de la cual se revela la totalidad. Como en un primer plano, se realza la intensidad de la imagen.

De "El jardín de senderos que se bifurcan" : "Ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi gorgante anhela la cuerda" (la parte por el todo, la materia por el objeto). "Si mi boca, antes que la

deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre" (la parte por el todo). "Sus manos y su voz podían golpear en cualquier momento a mi puerta. (la parte por el todo) (O.C. p. 473).

De "El Sur" : "Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental" (O.C. p. 529).

"Un chico levantó una punta de la lona que los cubría y vio cabezas unitarias" (O. C. p. 797).

De "El Otro Duelo" : "Silveira felicitaba a su contrario, pero lo dejó al fin sin un cobre" (O. C. p. 1058).

De "Ulrica" : "El esperado hecho se duplicaba en un vago crystal" (L.A. p. 30).

Afazrzkí afirma que la sustitución de la sinécdoque obliga a repensar los sustantivos y en ese tránsito se recupera su gastada intensidad.

(15)

Las figuras de contigüidad son, pues, algunos de los recursos que prefiguran, en el nivel de la lengua, la multiplicidad de la realidad. La hipólage -como las enumeraciones caóticas- reúne las cosas más dispares. La metonimia y la sinécdoque, cuyo mecanis-

---

(15) Ibid. p. 256

mo es similar, tienen como efecto inmediato el desconcierto.

El mecanismo de la metáfora es la condensación y el de la metonimia y la sinécdoque, el desplazamiento. Sin embargo, realmente, estos dos mecanismos no son tan independientes como podría pensarse según esa afirmación.

En principio, metonimia y sinécdoque operan como un desplazamiento. Recuérdese que la metonimia designa un objeto por medio de un término que designa a otro; y que la sinécdoque extiende, restringe o altera una significación. Pero si se piensa que un solo significante (el elegido, el que constituye la metonimia o la sinécdoque) remite, a través de dos cadenas asociativas, a expresiones que se entrecruzan, puede afirmarse una relación de los dos mecanismos. Concretamente, el desplazamiento hace posible la condensación. Y los dos explican los efectos ya mencionados: desconcierto, brevedad o economía e intensidad.

Debido a la condensación, se tiene un significante lacónico, en relación con la multiplicidad de significados. Ese laconismo del significante lo hace aparecer oscuro, en un primer momento. Por otra parte, las imágenes que son producto de la condensación, poseen una carga muy fuerte; de ahí, su intensidad. Esto en el caso de la metonimia. En la sinécdoque, al pasar de una idea abstracta a un sustituto más fácilmente visualizable, se obtiene una mayor intensidad sensorial.

### 3.2.3 Oxímoron y adjetivación bivalente

El oxímoron relaciona sintácticamente dos antónimos. Así como en El Hacedor hay una referencia explícita a la hipálage, en "El Zahir", Borges da definición y ejemplos del oxímoron: "En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro" (O. C. p. 590).

El oxímoron acentúa ese carácter paradójico que dan a los relatos de Borges, muchas de sus temas. (Recuérdese que una de las proyecciones del espejo, es la imagen invertida). Los ejemplos de oxímoron son numerosos.

"Absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores" (O.C. p. 779).

De "Jardines de senderos que se bifurcan": "A mí, bárbaro Inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano" (O.C. p.477).

"La paradójica verdad es que existen (ciencias), en casi innumerable número" (O.C. p.436).

"A las nueve o diez noches comprendió con alguna amargura que nada podía esperar de aquellos alumnos que aceptaban con pasividad su doctrina y sí de aquellos que arriesgaban, a veces, una contradicción razonable" (O.C. p.452). (Por lo demás, toda la cita es ejemplo



de una paradoja razonable).

Alazrakí distingue, además de este oxímoron, en el cual la oposición es diametral, otro, cuyo ángulo de oposición es menos pronunciado, pero encierra una valoración contradictoria. También señala la paradoja producida por dos (o varias) cualidades o nociones incompatibles, aplicadas a un mismo sustantivo. (16)

Algunos ejemplos en los que, a un nombre positivo, se agrega un adjetivo negativo :

"El atroz redentor Lazarus Morell", título del primer relato de Historia Universal de la Infamia. (O. C. p. 295).

De "El Aleph" : Carlos Argentino observó, con admiración rencorosa, ...". "La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad" (O. C. pp. 621 y 623).

En otros casos, se da una valoración encomiástica a un asunto reprobable, lo cual introduce un desequilibrio de efecto, algunas veces, humorístico :

"El más ilustre de los pistoleros del Sur, Dandy Red Scharlach, juró que en su distrito nunca se producirían crímenes de esos" (O. C. p. 503).

---

(16) Ibid. p. 230 y ss.

"Un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe"  
(O. C. p. 498).

"Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza".  
(O. C. p. 618).

La paradoja que agrega dos adjetivos o nociones contradictorias a un mismo nombre "consiste" —dice Amado Alonso— "en una visión biceca de las cosas y en una doble reacción emocional de planos diferentes que el curso gramatical de la frase presenta zumbonamente como de plano unitario". (17)

Algunos ejemplos :

"La culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morrell" (O. C. p. 295).

"Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y caritosa mitología" (O.C. p. 492).

"Aun más heterodoxa es la 'novela regresiva, ramificada' April March, cuya tercera (y única) parte es de 1936". "La fama divulgó que The Secret Mirror era una comedia freudiana; esa interpretación propicia

---

(17) ALONSO, Amado. "Borges, narrador", en : Jorge Luis Borges. Ed. cit. de Jaime Alazraki. p. 47

(y falaz) determinó su éxito" (O.C. pp. 462 y 464).

"Abrí un volumen al azar; las letras eran claras e indescifrables" (L.A. p. 126).

Y, por último, de "El Soborno": "Sé que (el islandés Eric Einarsson) es impetuoso, enérgico y frío". (L.A. p. 138).

El lenguaje insiste, pues, en su pretensión de postular el universo. Pero los resultados contradictorios, el absurdo que salta más de una vez, muestran la imposibilidad de transcribir en la línea sucesiva del lenguaje, la multiplicidad y simultaneidad de lo real.

De la adjetivación bivalente hay también referencia de Borges en "Pierre Menard, autor del Quijote": "... reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare ..." (O. C. p. 447).

Algunos ejemplos de adjetivación bivalente :

"El segundo crimen ocurrió la noche del tres de enero, en el más desamparado y vacío de los huecos suburbios" (O. C. p. 501).

"Licenció para siempre el vasto colegio ilusorio" (O. C. p. 452)

"La voz era aguda y burlona" (O. C. p. 486).

"Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río" (O.C. p. 534).

La adjetivación bivalente no representa una abierta oposición o contradicción, como en el caso del oxímoron. Pero, al reunir cualidades de naturaleza opuesta (moral y física, abstracta y concreto), cumple la misma función, señalando que a la línea del significante, corresponden, por lo menos, dos cadenas significativas.

#### 3.2.4 Correctivo, figura de la duda y la conjetura

Sobre la afirmación de Borges acerca de que su prosa es "dubitativa y conversada", Ana María Barrenechea dice lo siguiente : "No es conversada, especialmente si se entiende por ello la excesiva soltura de la expresión coloquial, o cierta verbosidad tan ajena de la vigilancia y de la contención que Borges se impone" (18). Sin duda, si esa se entiende por conversada, la prosa de Borges no lo es. Pero si el análisis de su prosa, esa impecable prosa de apariencia discursiva, muestra los numerosos elementos que interrumpen el discurso, precisamente; que cortan la línea del relato y suponen una multiplicidad de niveles de significación, entonces no se puede dejar de pensar

---

(18) BARRENECHEA, Ana María. Op. Cit., p. 192. La cita de Borges, tomada de Discusión, pertenece, posiblemente, a "Nuestras imposibilidades", ensayo suprimido desde la edición de 1957.



en los procedimientos del diálogo; del diálogo que descarta el énfasis y el tono aseverativo.

Hay, además, otra serie de recursos —paréntesis, empleo frecuente de adverbios de duda y de la conjunción disyuntiva—, que son también, reflejo de una actitud que descreo de los absolutos.

El paréntesis (o las rayas parentéticas, si se considera que la Interposición es menos abrupta), atenúa el carácter afirmativo de una expresión, amplía o corrige una idea; a veces, la corrección implica una contradicción total, pero al conservar las dos ideas, se dejan abiertas las diversas posibilidades.

"Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida ..." (O. C. p. 438).

"Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad" (O. C. p. 561).

"Averroes dejó la pluma. Se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos" (O. C. p. 583).

"Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)" (O. C. p. 598).

"Resuelve —sin mayor esperanza— buscarla". (O. C. p. 415).

"Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo; ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos" (O. C. p. 417). (En donde la cita es como la "modestia de Bioy para justificar una frase" O. C. p. 431).

"Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre" (O. C. p. 564).

"Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo" (O. C. p. 1025).

"Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas" (O. C. p. 1044).

Los dos ejemplos de oxímoron de "Examen de la obra de Herbert Quain": "tercera (y única) parte" y "esa Interpretación propicia (y falaz)" (O. C. pp. 462 y 464).

También el ejemplo ya citado, en el que el paréntesis contiene un correctivo de la figura mencionada: "había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza" (O. C. p. 618).

Por último, una corrección entre comas, en una expresión que es, además, ejemplo de paradoja: "he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial" (O. C. p. 479).

Las vacilaciones y las dudas se manifiestan también, por medio del empleo

frecuente de los adverbios de duda y de la conjunción disyuntiva que multiplica las posibilidades. Es lo que Ana María Barrenechea llama el "estilo de la duda y la conjetura" (19). (Este estilo dubitativo recuerda, por otra parte, esa urbanidad ateniese del diálogo socrático, que rehúsa imponer las propias opiniones).

Los ejemplos son, también, numerosos :

"Tal vez no sabía que iba al sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo" (O. C. p. 557).

"Ezequiel Martínez Estrada Y Drieu La Rochelle han refutado, quizá victoriosamente, esa duda" (O. C. p. 434).

"Acaso en el Infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos" (O. C. p. 565).

"Tal es la historia del destino de Droctulft, bárbaro que murió defendiendo a Roma, o tal es el fragmento de su historia" (O. C. p. 557).

En el lenguaje de Tñn, el sustantivo se forma por acumulación de adjetivos : "No se dice luna ; se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenué-del cielo o cualquier otra agregación" (O. C. p. 435).

"... la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien,

---

(19) Ibid. p. 192

y ese Algún superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el fin -o mejor, el Síntin- del Tiempo, o en forma cíclica" (O. C. p. 417).

Los paréntesis, los adverbios de duda y las múltiples conjeturas expresadas por la disyunción, constituyen un lenguaje que podría llamarse de la "no certeza". Este lenguaje corresponde, por lo demás, a ese procedimiento por medio del cual se desarrolla un tema (la muerte de Pedro Damían, en "La otra muerte", o el crimen de Emma Zunz, por ejemplo), y se plantean o se dejan indicios de diferentes versiones o móviles. Lo cual invalida una aceptación simple y definitiva del hecho en cuestión.

Borges es, pues, un lúcido narrador. Sabe que nada hay fijo y definitivo y, casi tímidamente, va exponiendo sus conjeturas. Pero también lúcidamente, vigila su texto: dónde, la hipálage; dónde, el oxímoron; parece saber cuál es o no, el mejor modo de iniciar un relato (L.A. p. 169), y cuál es su centro. Y, sin embargo, el sentido del texto se le escapa: "Aquí mi historia se confunde y se pierde" (O.C. p. 494). "Sentí que la obra se burlaba de mí" (O.C.p. 588). Y en "El Aleph": "Arriba, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuya ejercitación presupone un pasado que los interlocuto-



temerosa memoria apenas abarca ? " (O. C. p. 624).

La pródiga adjetivación de la prosa de Borges y el empleo de los numerosos recursos estilísticos, no conducen al énfasis. Por el contrario, su utilización de tales recursos corresponde a su noción de estilo invisible, que conjuga austeridad y eficacia.

Es conocida su crítica de la lengua española. Esta crítica, enunciada de paso en las entrevistas, aparece como un desprecio del español que, muchas veces, sorprende y disgusta. Gutiérrez Girardot señala que la crítica al español tiene en Borges, dos aspectos : "Es una crítica a la tradición de que se nutre esa lengua y es una crítica a la lengua misma, como preparación a una crítica al lenguaje en cuanto tal" (20).

Esto puede verse, por ejemplo, en "El idioma de los argentinos", conferencia de 1927. Allí, Borges hace un enjuiciamiento de la tradición literaria española. La abundancia léxica de que se ufana el español es una "viciosa turbamulta de sinónimos" que lo complica, pero no lo enriquece; el escritor parece sacrificarse y sacrificar su obra a un conjunto de galas ornamentales : "La sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico. El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que

---

(20) GUTIERREZ Girardot, Rafael. "Jorge Luis Borges, ensayo de interpretación", en : Horas de Estudio. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1976. p. 37

importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude" (21). (De esa crítica se salvan Cervantes, aunque no todo Cervantes; Quevedo; Fray Luis; tal vez Unamuno ...). La obra de Borges emprende entonces, la búsqueda de ese estilo invisible, se podría decir pudoroso, que hace pensar en una forma de la ironía: la lífotes; un recurso que busca el máximo de expresividad, diciendo lo menos, y que es una protesta contra la ostentación exagerada.

Pero la obra plantea un segundo problema —el segundo aspecto de la crítica señalado por Gutiérrez Girardot—, más importante todavía. Ya en la conferencia citada, hablaba Borges de que lo que verdaderamente interesa es la "superioridad mental", la capacidad "representativa" de la lengua. Y esta idea se repite, de diversas maneras, en su obra posterior. No se trata, pues, de un problema expresivo; lo que está en juego es el sentido, y lo que se pone en duda es la eficacia del lenguaje para postular la realidad. La ironía aparece en la falta de correspondencia entre las pretensiones del lenguaje y sus verdaderas posibilidades. Las perspectivas no parecen ser alentadoras: "... notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo" (O. C. p. 708).

---

(21) BORGES, Jorge Luis. "El idioma de los argentinos", en: El Lenguaje de Buenos Aires. Emecé Editores. Buenos Aires, 1978. p. 24

## 4. IRONIA Y NIHILISMO

### 4.1 QUE ES EL NIHILISMO

El interés que Borges manifiesta por el lenguaje, remite a su interés por el problema del conocimiento. Borges ha manifestado en numerosas entrevistas, sus preferencias filosóficas, pero, al mismo tiempo, rechaza el que se le considere como un filósofo.

Sin embargo, toda su obra -ficción y ensayo- habla de esa formación filosófica, en la cual es posible señalar a Schopenhauer, alguna corriente norteamericana y el pensamiento inglés del siglo XVIII, especialmente Locke y Hume.

En lo que se refiere a las relaciones entre pensamiento y lenguaje y a la capacidad del lenguaje para expresar la realidad, es interesante leer, por ejemplo, el libro III del Ensayo sobre el entendimiento humano, de Locke, libro titulado "Sobre las palabras". Antes de comenzar dicho libro, Locke explica que en un principio, no había pensado hablar sobre el lenguaje, pero que encuentra una relación

tan estrecha entre las ideas y las palabras y una relación tan constante entre las ideas abstractas y los términos generales, que es imposible hablar clara y distintamente del conocimiento, que se expresa en proposiciones, sin examinar primero la naturaleza, el uso y la significación del lenguaje (1).

Locke hace en este libro una crítica del lenguaje; analiza la imperfección de las palabras debida a la ambigüedad de su significación y el incumplimiento de los fines del lenguaje que serían la comunicación y el conocimiento de las cosas.

Locke afirma también que es imposible que cada cosa particular pueda tener un nombre particular y distinto. No podemos dar nombre a cada oveja de un rebaño, a cada cuervo que vuela sobre nuestras cabezas y menos todavía, designar con un nombre a cada hoja de las plantas que vemos, o a cada grano de arena que encontramos en el camino. Borges, pensando sin duda en este rechazo de Locke, hace también una crítica de este realismo ingenuo, al llevarlo al extremo de las vanas proyectos de Funes o de Carlos Argentino Daneri.

---

(1) LOCKE, J. *L'essai sur l'entendement humain*, en : *OEUVRES DE LOCKE ET LEIBNITZ*. Paris, chez Firmin Didot Frères, fils, et Cie., 1862. p. 240.

El hombre cree ser el dueño del lenguaje y considera que éste es un instrumento para conocer la realidad; pero la ironía ha mostrado, precisamente, la desproporción, el desajuste que existe entre lenguaje y realidad. De aquí se deriva la imposibilidad de elaborar un conocimiento sistemático del mundo, con todo el sentido trágico que ello encierra: es el sentido del sinsentido o -en ese "no sabemos qué cosa es el universo"- la certeza de que si el universo tiene un sentido, no sabemos cuál sea.

La ironía que Borges utiliza, no es, por tanto, una simple figura retórica. Ella se mueve en el plano del pensamiento, desde el momento en que muestra que temas y estilo, en la obra de Borges, corresponden a un mismo propósito y son expresión de una actitud filosófica determinada: su escepticismo esencial, del que habla en el Epílogo a Otras Inquisiciones.

Pero la ironía -hay que decirlo- tal vez ha hecho algo más que poner en duda. No se pregunta aquí por la razón de ser del mundo; se ha preguntado qué es el mundo? tiene un sentido? si lo tiene, puede el hombre conocer ese sentido? Todas estas cuestiones, expresadas abiertamente, o implícitas en los temas y en los procedimientos, han llevado a los estudiosos de la obra de Borges, a afirmar que para él nada tiene sentido en el destino del hombre; que sus procedimientos desrealizadores conducen a la disolución de los conceptos y a la destrucción de la realidad, y que su obra "fulgurante

especulación sobre el vacío", recorre sutiles senderos hacia el nihilismo (2).

Es inevitable aceptar -por lo menos, en principio- tales afirmaciones, en vista de la relación que hay entre las preguntas, la inquietud, acerca del sentido y el origen del nihilismo.

Nietzsche, en La Voluntad de Poder, dice que el nihilismo, ese "huésped molesto como ninguno", nace del fracaso de la explicación oral del mundo. El pensamiento sistemático que, con pretendida objetividad, propone el conocimiento del mundo verdadero, no ha hecho otra cosa que inventar falsas coherencias. El hombre se hace desconfiado respecto a la significación de la existencia y del crédito que pueda dar a los "valores supremos".

"Lo único que se ha destruído ha sido una interpretación; pero como pasaba por la única interpretación, podía parecer que la existencia no tenía ningún sentido y que todo era vano". Esta afirmación de Nietzsche (3) tiene varias implicaciones. Por una parte, confirma que el

---

(2) Cfr. BARRENECHEA, Ana María. Op. Cit. pp. 123-125 y 202; Alazraki, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. pp. 193-194, y Mejía Duque, Jaime. "De nuevo Jorge Luis Borges", Ed. cit. pp. 245-250. Alazraki, sin embargo, cree, como Gutiérrez Girardot, en un desarrollo positivo del nihilismo.

(3) La Voluntad de Dominio, en OBRAS COMPLETAS, vol. 4. Ed. Aguilar, Madrid, 1967. p. 37.

nihilismo tiene origen en la crisis de la metafísica; por otra, abre un amplio horizonte a los desarrollos posteriores del nihilismo.

La voluntad de poder —que no debe entenderse como querer el poder—, está conformada por dos tipos de fuerza: la fuerza activa y la fuerza reactiva que corresponden, respectivamente, a una vida ascendente y a una vida decadente. El nihilismo pasa por diferentes etapas, cada una de las cuales presenta el predominio de una u otra fuerza. En el momento de la crisis, el hombre advierte que las propiedades que atribuía a la vida —verdad, identidad, unidad, estabilidad— son ficticias y ceden el paso a la multiplicidad y la contradicción. No soporta este mundo del devenir, tiene deseo de "huir de todo lo que es apariencia, cambio, devenir, muerte, esfuerzo, deseo". La vida se vuelve de nuevo adaptativa y el hombre erige, en lugar del mundo-verdad, otros valores con los cuales cree sustituirlo. "Todo esto significa —continúa Nietzsche— una voluntad de aniquilamiento, una hostilidad a la vida, una negativa a admitir las condiciones fundamentales de la vida" (4).

Pero el nihilismo desata fuerzas diversas. Y el que vive la época moderna, del que Nietzsche es testigo, ese "nihilismo imperfecto" (que es el propio nihilismo), acepta el fracaso de las significaciones y cae en el

---

(4) Genealogía de la Moral, en OBRAS COMPLETAS, vol. 3. Ed. cit. p. 679.

vacío de la falta de sentido; transforma, así, la inquietud inicial en quietud y se convierte, complacido, en "la voluntad de la nada".

#### 4.2 IRONIA Y NIHILISMO

La ironía romántica, que desde comienzos del siglo XIX surge en Europa como una conciencia de la Infinitud y el caos, hará posible este nihilismo imperfecto y se perderá con él. En cuanto conciencia, olvida serlo de sí; y si desrealiza el mundo, es sólo para apoyarse en la confusión de una subjetividad absoluta. La multiplicidad de sentidos no atrae verdaderamente al romántico; su entusiasmo es un falso entusiasmo que oculta la nostalgia de la seguridad perdida, o la quimera de un futuro que ya no será posible para él. Y no lo será, pues su conciencia unívoca, unilateral y literal, no sirve ya para el trabajo de la búsqueda y la interpretación.

Pero, tal vez, de esa voluntad de la nada, pueda renacer el hombre como de sus cenizas. "Querer", como lo vio Nietzsche, es algo complicado, algo que no tiene unidad sino en cuanto palabra y que implica una multiplicidad de sensaciones. De la voluntad de la nada, que significa la disolución de los problemas tradicionales, puede surgir la voluntad que liberará los nuevos problemas del conocimiento.

En el ya citado "Idioma analítico de John Wilkins", Borges concluye :  
"La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede,



sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que estos son provisorios". Y toda su obra parece ser un desarrollo de este programa. No "especulación sobre el vacío" (en cuanto eterno objeto de la especulación); juego sí, de las conjeturas que, en el intento de descifrar el universo, muestra, gracias a la ironía, que las interpretaciones no son simple reflejo de aquél, y descarta así, de todo concepto, un ingenuo realismo. Aquí radica la significación filosófica (una significación positiva) de la obra de Borges, quien no es —como se cree a menudo— guardián fiel de todas las tradiciones (no la tradición, porque "felizmente, no nos debemos a una sola tradición").

Pero, además del significado filosófico que su obra posee, qué dice Borges, explícitamente, acerca de la filosofía? En el prólogo a las entrevistas con Richard Burgin, se lee: "Un colega declara desde su sillón que la filosofía es el entendimiento claro y preciso; yo la definiría como la organización de las perplejidades esenciales del hombre". Perplejidad es una magnífica palabra. Demostrado el relativismo de todas las cosas, el filósofo emprende el camino del conocimiento sin buscar fáciles apoyos. "La filosofía nos despierta" —dice Merleau-Ponty— "a lo que la existencia del mundo y la nuestra tienen de problemático en sí, hasta el punto de que estemos persuadidos para siempre de lo estéril que es buscar, como decía Bergson, una solución en 'el cuaderno del maestro'" (5). En esta situación, el filósofo camina sin muchas ilusiones

---

(5) MERLEAU-PONTY, Maurice. Elogio de la Filosofía. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1970. p. 37.

y, al mismo tiempo, como iluminado, haciendo preguntas sobre el mundo y sobre sí. Y la pregunta -al contrario del sistema que se cierra cada vez más sobre sí mismo-, se abre a múltiples respuestas que algunas veces engendran la verdad y otras, la ignorancia; pero la "docta ignorancia"; el saber del no saber socrático.

El filósofo mantiene, respecto del mundo, una posición particular; muestra un verdadero interés por todo lo que lo rodea y, sin embargo, piensa que la distancia le permite observar mejor su objeto. Es, fundamentalmente, un ser distante que guarda una suficiente relación con el mundo; un ser a quien la moderación de una participación a distancia y la movilidad, la búsqueda constante, le impiden caer en los extremos, en los absolutismos.

Es exactamente el saber lúcido de la ironía. De ese mirar las cosas a distancia, que permite considerar los diversos puntos de vista, conduce -como en el diálogo de Sócrates, como en la obra de Borges- a la disolución de los conceptos; a una ruptura con el sentido común, con la univocidad simplista de las opiniones generales.

La ruptura -sí es una verdadera ruptura, no simple extravagancia-, implica negación; eso es evidente. Pero no se trata de una negación definitiva; la conciencia irónica es capaz de negar su negación y de confrontar dialécticamente sus proposiciones, evitando de este modo, caer en la negación total del nihilismo imperfecto (el propio nihilismo), por una

parte, y, por otra, en la afirmación enfática de cualquier exclusivo dogmatismo. Ya se ha dicho que una de las características de la ironía es la moderación que la mantiene alejada de la elocuencia y el fanatismo. Se podría pensar que este control se ejerce más fácilmente, respecto del conocimiento; en efecto, para una conciencia irónica no resulta fácil afirmar que sabe; su afirmación radica en la búsqueda. Por lo que se refiere a la negación, la historia parece evidenciarlo: es más fácil destruir que construir. Pero la negación fanática está exenta de crítica y es, por ello mismo, estéril. Es la ironía, precisamente, la que introduce el elemento crítico y desecha una polaridad radical.

La ironía no es una voluntad de negación; no destruye por destruir. Ella es un trabajo constructivo que hará que, a partir de la ruptura, el conocimiento se eleve sobre las bases de la incertidumbre. En esa búsqueda del conocimiento, la ironía, como un instrumento de selección, salvará todo lo que pueda ser salvado.

De este modo responde el movimiento del saber al nihilismo, que -como afirma Blanchot- dice así su verdad última: "la imposibilidad del nihilismo" (6).

---

(6) BLANCHOT, Maurice. "Reflexiones en torno al nihilismo", en: El Diálogo Inconcluso. Monte Avila, Caracas, 1974. p. 250.

## CONCLUSION

La moderación es un distintivo de la actitud personal de Borges, inclusive de su apariencia muy convencional. En alguna entrevista dijo al respecto, que siempre ha intentado pasar lo más desapercibido e invisible que puede. En esto recuerda las palabras que Thomas Mann puso en boca de Goethe: "Hasta qué punto odio la locura, la genialidad y medio-genialidad loca, y desprecio al pathos, los gestos excéntricos, la garrulería; y hasta qué extremo los evito con toda el alma, es cosa que no puedo decir, resulta inexpresable. Audacia -lo mejor y único, indispensable, pero completamente callado, completamente discreto, completamente irónico, caído a la convención-, así quiero ser y soy" (1).

Relacionada con esta actitud, está su neutralidad política, la cual rompe, cuando se la imponen, para declarar (como convicciones personales no muy interesantes y sobre las cuales no puede hablar mucho tiempo), que está en contra de las dictaduras, de los estados totalitarios, llámense comunismo, nazismo, pero-

---

(1) MANN, Thomas. Carlota en Weimar. Ed. Losada. Buenos Aires, 1954. p. 247.

nismo ... Esa neutralidad aparece como una elección que se aplaza indefinidamente o como la lucidez que no toma partido.

Moderación y neutralidad hacen que se considere a Borges como un ultra-conservador reaccionario. Y quienes así lo hacen identifican, ligeramente, actitudes y declaraciones ocasionales con la obra.

Dentro de la crítica, se da también el caso de aquellos que consideran seriamente su obra. Se termina, generalmente, en una fascinación por el estilo: Borges maneja una de las mejores prosas castellanas; Borges posee un estilo magístral indiscutible; pero ... (y se hace esa curiosa disociación: el estilo va por un lado y los contenidos, por otro); pero el realismo está ausente de su obra; ésta es inhumana porque no delinea caracteres humanos y porque no plantea los problemas que aquejan al hombre moderno. Borges es, pues, un "escritor para escritores"; un "intelectual puro".

Este trabajo ha pretendido mostrar que la ironía (que ciertas circunstancias, familiares y culturales, hicieron posible como una actitud personal), se manifiesta de un modo eminentemente crítico, tanto en los temas como en el estilo de Borges; es más, unifica temas y estilo con un propósito común que expresa la actitud de un escritor moderno que se vuelve sobre su propia obra y la obra, sobre sí misma.

Borges repudia el color local como un exhibicionismo inútil, pues piensa que siempre, de algún modo, se es fiel a la propia región. Del mismo modo re-

chaza las excéntricas últimas modas. En Borges on writing, libro citado por Jaime Rest, Borges dice : " ¿ para qué tratar de exhibirse moderno o contemporáneo, si no hay perspectiva alguna de ser otra cosa ?." (2). La pregunta no es realmente tan obvia como parece en principio; ella encierra la afirmación de una modernidad conscientemente asumida.

En el último capítulo se vio cómo el fracaso de la explicación oral del mundo provoca una crisis que conduce, en último término, a un nuevo concepto del saber.

Ahora bien, ese fracaso y esa crisis inciden necesariamente en el concepto de la narración. La narración desaparece o, en todo caso, no será la misma en adelante. Desde luego, todavía pueden encontrarse narradores a la manera tradicional, y podría decirse que, en el fondo, todos nos alegramos con ello. El narrador ejerce una especial fascinación. Basta pensar en el niño que escucha, de boca de su padre, las maravillosas aventuras y las dificultades por las cuales atraviesa su personaje; el niño se emociona con él y también se estremece cuando el peligro acecha. Pero su confianza está puesta en el narrador, que representa la autoridad y la sabiduría.

El hombre moderno no encuentra esa seguridad. Los valores han hecho crisis y él no está ya en armonía con el mundo. No se puede, pues, narrar historias

---

(2) REST, Jaime. El laberinto del universo. Borges y el pensamiento. Lista. Ed. Librerías Fausto. Buenos Aires, 1976. pp. 130-131.



como se cuenta un cuento. Esto lo muestra perfectamente Borges (no sólo él, por supuesto; otros lo han hecho antes que él). Borges intenta contar historias y esto puede verse especialmente, en los cuentos sobre temas del folclore argentino; pero aun ahí, la narración se ve interrumpida por múltiples elementos. En la mayoría de los relatos se introduce al comienzo de la narración, para dar a conocer la manera cómo entró en conocimiento de la materia narrativa; pero lo que transcribe no son verdaderas circunstancias, sino referencias bibliográficas, como se vio, muchas veces falsas.

Por otra parte, sus relatos tampoco son pródigos en "datos circunstanciales". Lo que los caracteriza es, precisamente, una combinación de narración, explicación e interpretación. Los problemas de la narración se convierten en tema de la narración. La obra es, a la vez, la reflexión y el producto de la reflexión.

Esa objetividad artística es la ironía. Al mismo tiempo que el escritor pone su pasión en la obra, introduce una cierta ligereza y movilidad que lo distancian de ella. Cuando Borges habla, en el prólogo de Discusión, de su "laborioso amor por estas minucias", se piensa en la ironía que es, a la vez, amor y crítica de la obra, lo cual impide que se la considere como algo terriblemente serio, grandioso y definitivo.

Una obra así, liberada del "espíritu de pesadez", es también una obra liberadora. Y la ironía, como principio artístico, hace del escritor un espíritu libre y, no obstante, vinculado al mundo a través de un trabajo de conservación y transformación; y (con palabras de Borges) un temple venturoso, capaz de afrontar todas las vicisitudes del ser, amigos o aclagos.

## BIBLIOGRAFIA

1. ALAZRAKI, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Editorial Gredos, Madrid. Segunda edición. 1974.
2. ALAZRAKI, Jaime. Jorge Luis Borges. Edición de Jaime Alazraki. Serie El Escritor y la Crítica. Taurus Ediciones, Madrid, 1976.
3. ANZIEU, Didier. "Le corps et le code dans les contes de J.L. Borges", en : Nouvelle Revue de Psychanalyse, Nº 3, Printemps, 1971. Gallimard.
4. BARRENECHEA, Ana María. La expresión de la irrealidad en la obra de Borges. Ed. Paldós. Buenos Aires, 1967.
5. BELAVAL, Ivon. "Sócrates", en : La Filosofía Griega. Historia de la Filosofía. vol. 2. Ed. Siglo XXI. Madrid. Tercera edición, 1973.
6. BLANCHOT, Maurice. "Reflexiones en torno al Nihilismo", en : El Diálogo inconcluso. Traducción de Pierre de Place. Monte Avila Editores. Caracas, 1974.
7. BORGES, Jorge Luis. Obras Completas (1923-1972). Emecé Editores. Buenos Aires, 1974.
8. BORGES, Jorge Luis. El Libro de Arena. Emecé Editores. Buenos Aires, 1975.



9. BORGES, Jorge Luis. "El idioma de los argentinos", en : El Lenguaje de Buenos Aires. Emecé Editores. Buenos Aires, 1978.
10. Borges, oral. Conferencias dictadas en la Universidad de Belgrano, Buenos Aires. Mayo-junio de 1978. Emecé Editores y Editorial de Belgrano. Buenos Aires, 1979.
11. BORGES, Jorge Luis y Sábato, Ernesto. Diálogos. Emecé Editores. Buenos Aires, 1976.
12. BURGÍN, Richard. Conversaciones con Jorge Luis Borges. Versión española de Manuel R. Coronado, revisada por Roberto Yahni. Taurus Ediciones. Madrid, 1974.
13. CHARBONNIER, Georges. El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges. Siglo XXI Editores. Colección mínima, 7. Traducción de Martí Soler. México, 1967.
14. DUCROT, Oswald y Todorov, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1976.
15. FOUCAULT, Michel. Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI Editores, México, 1968.
16. GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael. "Jorge Luis Borges, ensayo de interpretación", en : Horas de Estudio. Colección Autores Nacionales, N° 17. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976.
17. HARSS, Luis. "Jorge Luis Borges o la consolación por la filosofía", en : Los Nuestras. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
18. HEGEL, G. W. F. "Sócrates", en : Lecciones sobre Historia de la Filosofía, vol. 2. Traducción de Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica. México, 1955.

19. JANKELEVITCH, Vladimir. L'Ironie. Flammarion, éditeur. Paris, 1964.
20. JURADO, Alicia. Genio y figura de Jorge Luis Borges. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Segunda edición, 1966.
21. LAUSBERG, Heinrich. Manual de Retórica Literaria. vol. 2. Editorial Gredos. Madrid, 1967.
22. LOCKE, John. L'essai sur l'entendement humain, en : OEUVRES DE LOCKE ET LEIBNITZ. Paris, chez Firmin Didot Frères, fils et Cie. Libraires. 1862.
23. MANN, Thomas. Carlota en Weimar. Traducción directa de Francisco Ayala. Editorial Losada, Buenos Aires. Tercera edición en español, 1954.
24. MEJIA DUQUE, Jaime. "De nuevo Jorge Luis Borges", en : Literatura y Realidad. Editorial La Oveja Negra. Medellín, 1969.
25. MERLEAU-PONTY, Maurice. El ojo de la Filosofía. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.
26. MILLERET, Jean de. Entrevistas con Jorge Luis Borges. Versión castellana de Gabriel Rodríguez. Monte Avila Editores. Caracas, 1971.
27. MOLLOY, Sylvia. Las Letras de Borges. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1979.
28. NIETZSCHE, Friedrich. La Voluntad de Dominio, en : OBRAS COMPLETAS. vol. 4. Ed. Aguilar. Madrid, 1967.
29. NIETZSCHE, Friedrich. Genealogía de la Moral, en : OBRAS COMPLETAS. vol. 3. Ed. Aguilar. Madrid, 1967.

30. QUINTILIANUS, Marcus Fabius. Oeuvres Complètes. De l'Institution Oratoire. Traduction de la Collection Panckoucke par M.C.V. Ouzille. Vols. 2 y 3. Garnier, Paris (sin fecha).
31. REST, Jaime. El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista. Ed. Librerías Fausto. Buenos Aires, 1976.
32. ROBERT, Marthe. Lo viejo y lo nuevo. Traducción de Francisco Rivera. Monte Avila Editores. Caracas, 1975.
33. ZULETA, Estanislao. Conferencia N<sup>o</sup> 15 : Sobre la ironía, en : Thomas Mann, la montaña mágica y la llanura prosaica. Col. Autores Nacionales. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977.