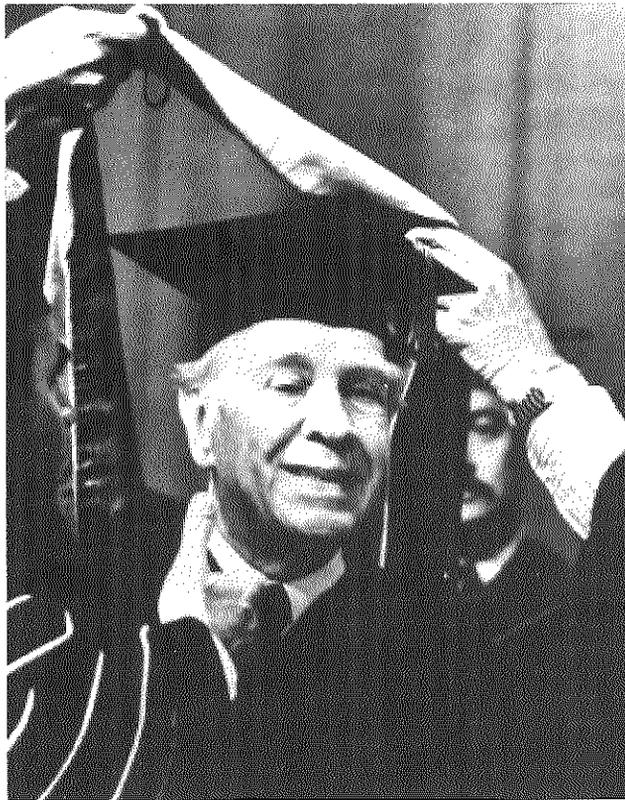


Jorge Luis BorgeS

EL ESPEJO Y LOS ASPECTOS APARENCIALES EN BORGES

*Carmenza Kline Ph.D
James Madison University
Harrisonburg, Va. USA*



Jorge Luis Borges.

Entre los escritores de la literatura hispánica, no hay duda de que Jorge Luis Borges ha sido uno de los más ampliamente conocidos. La Ficción de Borges nos da una concepción distinta de la literatura narrativa y de las posibilidades de la imaginación.

Borges logró que su literatura se convirtiera en un sujeto de estudio de gran importancia al no ceñirse a un marco geográfico o político definido en su proyección, sino que sus obras se han considerado universales en sus temas y en sus proyecciones. Borges se presenta como el escritor que conoció los autores más olvidados por la propia Europa, el erudito que da la impresión de ser capaz de corregir los errores de la Enciclopedia Británica, al mismo tiempo que supo ser fiel al tango, al barrio, al bandoneón, a la poesía de Evaristo Carriego y a la belleza de la pampa con su elemento gaucho. Borges sintió siempre la nostalgia de la pampa: «Una amistad hicieron mis abuelos —con esta lejanía— y conquistaron la intimidad de la pampa y —ligaron a su baquía— la tierra, el fuego, el aire, el agua». Pero también reconoció el haber perdido mucho contacto con aquella tierra: «Soy un pueblera y ya no sé de esas cosas, —soy hombre de ciudad, de barrio, de calle; los tranvías lejanos me ayudan la tristeza— con esa queja larga que sueltan en la tarde». Dentro de la ciudad, Borges buscó lo folklórico y envidió a los viejos camperos que tocaban la guitarra con sus curtidas manos, y lanzaban una cuarteta que a él le supo a «verdad y a Paraíso».

Borges supo combinar la ficción con circunstancias concretas de sitios y tiempo, hasta el punto que algunas fechas y nombres específicos concuerdan con la historia real; alcanzando de este modo un clímax que sugiere a sus lectores un hecho actual dentro de un mundo de magia. Hizo de lo irreal una realidad y en esta circunstancia basó la originalidad de su literatura. Cada uno de sus escritos es un enigma, múltiples historias universales, bestiarios lógicos, silogismos ornitológicos, éticas narrativas, matemáticas imaginarias, tratados teológicos, nostálgica geometría y recuerdos inventados son parte de su literatura que suscitan momentos de gran emoción, o momentos en que el

lector no puede comprender debido a la distracción ocasionada por los diferentes cambios que Borges presenta dentro de sus historias.

Aunque sus poemas, ensayos, historias, sean definitivamente orientados hacia lo universal en su plano fantástico metafísico, esto no quiere decir que Borges se haya separado u olvidado de su país, pues, por el contrario, él siempre se mostró orgulloso de ser un argentino. De allí que quienes lo acusaron de ser «extranjero» o «europeísta», no tuvo ningún fundamento, como bien lo ha dicho Carlos Fuentes: «¿Puede haber algo más argentino que esa necesidad de llenar verbalmente los vacíos, de acudir a todas las bibliotecas del mundo para llenar el libro en blanco de la Argentina?»¹ Así, en **Fervor de Buenos Aires**, su primer libro de poemas, encontramos la figura mítica de Manuel Isidoro Suárez: (1799-1834), y en su poema *Inscripción sepulcral nos dice:*

Dilató su valor sobre los Andes
Contrastó montañas y ejércitos
La audacia fue costumbre de su espada.
Impuso en Junín término venturoso a la lucha
Y a las lanzas del Perú dio sangre española.
Escribió su censo de hazañas
En prosa rígida como los clarines belisonos.
Murió cercado en un destierro implacable.
Hoy es un poco de ceniza y de gloria².

Borges siempre se sintió orgulloso de sus antepasados argentinos. Por un lado tenía ancestros dedicados a las armas y, por el otro lado a las letras como en el caso del tío abuelo de su padre —Juan

Crisóstomo Lafinur— quien fue uno de los primeros poetas en la Argentina:

Cuando en la tarde evoco la azarosa
Procesión de mis sombras, veo
espadas
Públicas y batallas desgarradas;
Con un Lafinur es otra cosa.
Lo veo discutiendo largamente
Con mi padre sobre filosofía
Y conjurando esa falaz teoría
De unas eternas formas en la mente.

Hizo de lo irreal una realidad y en esta circunstancia basó la originalidad de su literatura. Borges no creyó en un universo ordenado.

Su técnica literaria consiste en presentar un hecho como exhaustivamente investigado, cuando en verdad, constituye un fruto de su imaginación. Amontonando datos puntualísimos, citando libros que efectivamente han sido publicados junto a otros que nunca salieron sino de la ocurrencia del narrador. Esta circunstancia da una sensación de severidad, cuyo aparato se desmorona convirtiéndose en sonrisa al advertir que todo ello brota del genio literario, que todo es una creación total de Borges. Esta actitud se acentuó más desde que perdió la vista, pues fue como una compensación natural. El escritor se refugió en ese tipo de relatos y en ese soporte ficticio de hechos recónditos, sacados de la inagotable cantera de su erudición en fantasmas y hazañas. Fantasmas y hazañas nunca acaecidas, pero si halladas en lecturas de Hoffman y Poe, o de, Dunsany y Kafka.

En el relato *Hombre de la esquina rosada*, que se encuentra en **Historia Universal de la Infamia** (1935), Borges se afirmó como el maestro de un nuevo género. Pero fue *El acercamiento a Almotasim*, su primer cuento conocido, en donde mostró su humor intelectual y simbolismo serio sin menoscabar la

¹ Carlos Fuentes, **La nueva novela hispanoamericana**, México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1969, p. 26.

² Jorge Luis Borges, **Obras Completas 1923 – 1974**, Buenos Aires, Argentina, Emecé Editores, 1974, p.24. Todas las citas de obras de Borges corresponden a esta edición.

atmósfera misteriosa. Atmósfera que continúa en la mayoría de sus cuentos escritos entre los años 1939 y 1949, **El jardín de senderos que se bifurcan** (1941), **Ficciones** (1944), y **El Aleph**» (1949).

Borges no creyó en un universo ordenado. El mundo para él consistía en un caos absurdo, pero con una visión que podría ser diáfananamente comunicable. Tampoco Borges fue un existencialista. No se sintió arrojado para siempre en esta tierra con la razón de realizar un solo proyecto dado por una circunstancia; prefirió tener libertad, libertad de escoger, libertad del pensamiento, libertad mental —que para él— fue la única absoluta. En cambio de pensar como los existencialistas, Borges prefirió razonar acerca de sus suposiciones, siendo la más grande la pérdida del hombre en el laberinto natural del universo, y si como éste no le bastará, la insistencia del hombre en crear su propio laberinto mental.

El mundo para él consistía en un caos absurdo, pero con una visión que podría ser diáfananamente comunicable.

La literatura borgiana trata de ignorar a los lectores comunes, no a través de la vanidad sino a través de la disciplina. Disciplina en la selección del tema, en la selección de palabras, en la estructura de la historia y disciplina en el diálogo con el lector. Las historias de Borges demandan un grado alto de conocimiento; conocimientos de cultura, filosofía, y, conocimiento casi total y absoluto de su trabajo. En el plano cultural, la presencia de Borges ha producido un fenómeno paradójico. Ha contribuido a revolucionar los hábitos de lectura y de crítica, mucho más que los de escritura. Las imitaciones de Borges en la narrativa y en la poesía han sido un buen “borgiano” se distingue por la calidad de su lectura, por el esfuerzo

realizado en aprender a leerlo, a gozarlo, sin dejar de hacer los cuestionamientos que Borges ha dejado insertados en sus obras. La yuxtaposición, o palabras o frases, que se contradicen las unas con las otras, es para Borges no sólo su estilo favorito, sino que, además, responde a la estructura básica de muchas de sus historias.

Sus cuentos se caracterizan principalmente por revelar un sistema de símbolos que son evidentes a los lectores que han seguido sus pasos. Ríos y tigres, espadas y rosas, laberintos y espejos atraviesan las ficciones de Borges; reaparecen en sus ensayos, y también hechizan algunos de sus mejores poemas. Su notoriedad la hacen, la constancia y reiteración de estos símbolos, las múltiples y a veces contradictorias funciones que ejercen en sus escritos, la ubicuidad de los mismos. En una entrevista que publicó en París la revista *Mundo Nuevo*, Borges declaró: «Ya estoy tan harto de los laberintos y de los espejos y de los tigres y de todo eso... Sobre todo cuando lo usan otros... Es la ventaja de los imitadores. Sirven para curarlo a uno. Porque uno piensa: hay tanta gente que está haciendo eso que no es necesario que yo lo haga. Ahora que lo hagan otros, y que se embromen». Sin embargo, esos símbolos en su obra no son puramente ornamentales sino que constituyen verdaderas cifras que permiten leer el subtexto, o el entretexto, donde encontramos temas eternos, metáforas creadas que hechizan su obra.

Tradicionalmente los espejos representan los aspectos aparentes de la realidad pues reflejan algo que no está en ellos, sino fuera de ellos. Además, su reflexión —es decir, la operación del reflejo en el espejo— presenta una imagen invertida. Pero también son imágenes, de la conciencia y de la autocontemplación. La misma palabra «reflexión», alude al pensamiento y a las imágenes del espejo. Este es uno de los símbolos más frecuente en la obra de Borges, y es uno de los más antiguos. Está profundamente enraizado en su experiencia personal, como bien

nos lo confiesa en su ensayo titulado *Los espejos velados*:

“Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochece. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo. La historia es harto simple y desagradable (H, 786).

En el poema, *Los espejos*, encontramos espejos metálicos, sueños que duplican, reflejos que nos proyectan, superficies que reflejan:

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
Paredes de la Alcoba hay un espejo,
Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
Que arma en el alba un sigiloso teatro.

Y, a todo ese cuestionamiento que Borges tiene sobre los espejos, nos da una respuesta en *Arte poética*, que parece subrayar aún más el carácter de doble que tiene la imagen del espejo, pues como escritor ve la necesidad de reflejar el otro yo en su arte:

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.

Lo que el enigma del espejo encierra entonces, es quizás la revelación del propio ser. Revelación que puede ser trágica o totalmente aniquiladora y que Borges no dejó de insinuar en sus escritos.

Los textos de los cuentos de Borges funcionan como un espejo en el que se invierten o revierten las imágenes ya advertidas, al mismo tiempo que se repliegan y se vuelven sobre sí mismas en busca de su propia reflexión. Reflejar no es más que dejar ver una cosa en otra, y lo visible no es sino el reflejo de lo invisible.

Algunos de sus cuentos no son más que el reflejo de sus otros cuentos; y como el mismo dice: su obra es el reflejo de las obras de otros autores. Según Alazraki: «Borges se regodea en declarar las fuentes, verdaderas o apócrifas, de sus relatos»³. Así por ejemplo, en el prólogo de **Ficciones**, insiste: “No soy el primer autor de la narración la Biblioteca de Babel; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de Sur, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles”. Verdad que hace reiterativa en el epílogo de su obra titulada **El libro de arena**:

El relato inicial retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra su nombre es fetch o, de manera más libresca, «wraith of the living»; en Alemania, Doppelhaenger. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de alter ego. 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. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno. (101)

El espejo sostiene una constante sugestión de irrealidad que va desde las alusiones de los arquetipos platónicos a una creencia popular en dobles y espejos mágicos, a las ideas gnósticas de que el universo es una copia invertida del orden

celestial, a la monstruosa deformación de infinitas multiplicaciones de su superficie externa.

De todos modos, sea que Borges insinúe alguna de las anteriores, la sola presencia del espejo es suficiente para hacer sentir al hombre la desilusión que le espera. Propone una fuente de aventuras supernaturales con el espejo como su reino, sensaciones fantasmagóricas cuyo espejo plateado produce su desarrollo imaginativo. Borges con su literatura dirige al hombre a su propio mundo, a su espejo interior donde su imagen se encuentra reflejada y de esta forma lo hace explorar los abismos no del mundo exterior, sino los de su propio yo.

Prescindir del yo en el arte es, como bien lo dice Ernesto Sábato, un imposible: «Si la ciencia puede y debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo; y es inútil que se lo proponga como un deber. En el arte los objetos son creaciones del espíritu, el yo es el sujeto y al mismo tiempo el objeto».⁴

El uso de los espejos en Borges fue su manera más típica de expresar la pluralidad ilimitada. Y es a través de los espejos, que multiplican las imágenes, como Borges pudo archivar o lograr sus sentencias poéticas, pues el escritor asocia la idea del espejo a la de la vanidad y también a la mentira. El espejo frente al rostro del hombre se alza como un dedo acusador y terrible:

Dios (he dado en pensar) pone un empeño
En toda esa inasible arquitectura
Que edifica la luz con la tersura
Del cristal y la sombra con el sueño.

Dios ha creado las noches que se arman
De sueños y las formas del espejo
Para que el hombre sienta que es reflejo
Y vanidad. Por eso nos alarman (H,
815).

³ Jaime Alazraki, **La prosa narrativa de Jorge Luis Borges**, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p.60.

⁴ Ernesto Sábato, **El escritor y sus fantasmas**, Buenos Aires: Emecé Editores, 1976, p. 39.

En una entrevista se le preguntó: ¿Por qué los espejos son símbolos frecuentes en sus escritos? «Porque los espejos son algo extraño. Dan la sensación de un doble. Acordando con la superstición escocesa cuando un hombre se ve a sí mismo está cerca de la muerte. Su propio yo viene para llevarlo. Esta sensación es dada por el espejo. También se tiene el alter ego, el otro yo. Todas estas cosas son sugestionadas por el espejo. Es algo extraño el hecho en el mundo visual de ser reproducido, en cada detalle, en un pedazo de vidrio. En un cristal. Cuando el hombre se mira en el espejo; ahí está mirándose al mismo tiempo que la imagen lo mira a él»⁵.

A continuación veremos en algunos de los cuentos de Borges su maestría e ingenio para tratar de hacernos ver como reales cosas que tan sólo son un reflejo, o una imagen invertida. Citemos como ejemplo que pasa en «*Tlön, Ugbar, Orbis, Tertius*», el planeta **Tlön** es presentado como imaginario desde el comienzo pero sólo el lector se dará cuenta de esto al saber que no es nada casual que Borges haya escrito: «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Ugbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona en Ramos Mejía»: (F, 431).

Podemos ver, de este modo, el reflejo de nuestro planeta en el espejo, proyectándose la imagen revertida en **Tlön** que no es más que un mundo imaginario. Entonces, Tlön no es más una parodia de la imagen de nuestro mundo, reflejada en el espejo. En lugar de presentar nuestras propias fantasmagorías como una imagen del mundo real, Borges construye un planeta que de antemano es presentado como imaginario, para decirnos luego que ese planeta ficticio es el nuestro. Lo que hace, entonces, es tratar aquel deseo arraigadísimo en la mente humana, de

identificar en el mundo de nuestra experiencia, algún designio que subyace al caos del mundo de las apariencias, y basándose en él, dar alguna finalidad a la vida. Los personajes constatan que: «los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Ugbar, había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres» (F, 431).

Borges sitúa su relato bajo los signos del espejo y de la enciclopedia, dos factores que tienen por función representar al mundo. Lo que tenemos entonces es como un eco de nuestra imagen del mundo trazada por la cultura. Nos recuerda lo ignorantes que somos acerca de la realidad, el acto mismo de percibirla, y, más aún, el acto de traducir nuestras percepciones en palabras. Con el espejo confronta nuestra cosmovisión instintivamente materialista con otra no menos idealista, pero que da resultados igualmente coherentes que nos llevan a darnos cuenta del miedo que sentimos a nuestra propia irrealidad ya que formamos parte de ese mundo. «Los espejos tienen algo de monstruoso», porque en la narración construida como un espejo, la imagen en él reflejada no es sino el reflejo monstruoso de nuestro propio universo de la cultura.

La muerte y la brújula, una de las piezas de **Ficciones**, es un cuento que corresponde al género policial. La solución no se alcanza sin antes atravesar una descomunal ironía; la cuarta víctima de la serie de muertes es la del detective que resuelve el crimen. El relato está introducido por un párrafo que al mismo tiempo que presenta el problema, anticipa su solución de una manera velada:

Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero si la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach,

⁵ Carlos Cortínez, *Simply a Man of Letters*, A Symposium on Jorge Luis Borges Orono, ME: University of Maine Orono Press, 1982, p. 28.



cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahir (F, 499).

Los crímenes están dispuestos como un rombo geográfico, un “Tetrágramaton”. La fecha de cada una de las muertes el día 4 de cada mes, los rombos amarillos y rojos de una antigua pinturería, los losanges amarillos, rojos y verdes los arlequines y las ventanas del mirador. El detective resuelve el esquema de los crímenes para finalmente, descubrir que no es sino una trampa diseñada por Scharlach; un diseño trazado para burlar la inteligencia razonadora del detective.

Lo que hace Pierre Menard con el texto de Cervantes es reflejarlo. El uno es un eco del otro.

El protagonista se ve reflejado e infinitamente multiplicado por los espejos en la casa menor en Trisle-le-Roy, mientras la muerte le espera en una emboscada. La misma casa es un laberinto simétrico que el autor ha concebido inspirado por la duplicación de los espejos:

Lönnrot exploró la casa. Por ante comedores y galerías, salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares, infinitamente se multiplicó en espejos opuestos, se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán. Un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron. En el segundo piso, en el último, la casa le

pareció infinita y creciente. *La casa no es tan grande pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad* (F, 505).

Borges afirma que el espejo hace del hombre un monstruo que lo distrae de su naturaleza humana y de su destino a través de la capacidad de contaminar profundas y más profundas áreas: «Nueve días y nueve noches agonice en esta desolada quinta simétrica; ...Llegué a abominar de mi cuerpo, llegué a sentir que dos ojos, dos manos, dos pulmones, son tan monstruosos como dos caras...En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tener un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano» (F, 506).

La estructura es entonces la de una progresión geométrica, la de una caja china en que un término contiene al otro, en que una imagen refleja a la otra. La ironía radica en que dentro de esa aparente caja simétrica, lo que encontramos es un espacio de incoherentes reflejos, de dimensiones invertidas, una monstruosa multiplicación que da la sensación de un mundo fantasmagórico.

Al analizar *Pierre Menard*, autor del *Quijote*, nos encontramos que el Quijote de Menard absorbe el texto de una obra del siglo XVII, para refractarlo enriquecido en la imaginación e inteligencia del escritor del siglo XX. Es un relato reflejado en otro relato, como el reflejo de algo que nos informa más que el mismo sujeto.

Pierre Menard es el reflejo del Quijote de Cervantes, pero más rico, completo y complejo: “He dicho que la obra visible de Menard es fácilmente enumerable. Examinando con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen” (F, 444).

Así, Borges enumera la obra conocida de Menard, la física, la que se puede ver y

tocar. La que en un orden cronológico sirve para hacer parte de la biblioteca de sus lectores. Pero luego dice:

Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate. Justificar ese «dislate» es el objeto primordial de esta nota. (F, 446)

Un deseo de trascender los límites humanos y de añadir un nuevo elemento a la realidad —la creación artística—. Una alegoría al trabajo artístico. Cada nueva obra de arte o de literatura constituye algo añadido a la realidad. Todo lenguaje parte del postulado que significa una serie de acontecimientos pasados, una palabra en el presente con una serie de asociaciones que percibimos alrededor de ella: “decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio a luz a la tierra...toda palabra anunciará esa infinita concatenación de los hechos”. (*La escritura del Dios*, A, 598)

A Menard le antecede un pasado de tres siglos con Cervantes. Un tiempo que ha servido para que con una serie de palabras e ideas el Quijote se haya enriquecido con una infinidad de asociaciones nuevas. El mismo Borges dijo: “Esa historia lleva la idea de que cada vez que un libro es leído o releído, algo ocurre con ese libro”.

Lo que hace Pierre Menard con el texto de Cervantes es reflejarlo. El uno es un eco del otro. Bastará con leer el mismo texto desde un contexto nuevo, bastará con aceptar que siempre hay una forma nueva de leer el mismo texto y que un libro es capaz de inagotables huellas de la imaginación. “Un libro” —ha escrito

Borges—“es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito” (O.I. 713). Así la obra invisible de Pierre Menard es la lectura de una lectura del Quijote.

El milagro secreto, está dividido en cuatro partes: primero la introducción, que tiene que ver con Hladík y su arresto por la Gestapo; su obra de teatro *Los enemigos*, forma la segunda parte, la tercera es su oración a Dios, y finalmente, el milagro, compone la cuarta parte.

El primer párrafo es otro ejemplo de los meticulosos comienzos de sus cuentos donde Borges en una forma velada nos da la clave para su interpretación, en este caso es el sueño de Hladík: “Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una vindicación de la eternidad y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jacob Boehme, soñó con un largo ajedrez” (F. 508).

La inversión se produce desde la equidistancia del sueño en este primer párrafo y el milagro que se produce en la última parte. El sueño es la segunda guerra mundial, la invasión alemana de Checoslovaquia, la ejecución de Hladík por su origen judío; para Borges el juego de ajedrez es un emblema del juego de la guerra.

Hladík será ejecutado, pero sin haber concluido *Los enemigos*, el drama “que lo justifica y justifica” el orden de la cultura. Para ese propósito Dios obra un milagro. En el sueño Hladík olvida las leyes del juego, porque no quiere aceptar los términos del enemigo, las fuerzas de violencia. Eso sería olvidar el Libro y ese Libro es todo para él. — El milagro-, la conclusión de su drama, será una forma de reivindicar el orden de la cultura.

El sueño es un eslabón decisivo en la comprensión de la última parte del

cuento. El sueño contiene en germen el contexto del relato o el sentido de ese contexto; el milagro invierte los términos planteados en el sueño. Pareciera que Borges nos dijera que vencen los bárbaros, pero desde el milagro, lo que realmente nos dice es que vence el espíritu.

La segunda parte del cuento compuesta por su obra de teatro *Los enemigos*, está construida como un espejo en el que cada mitad es reflejo de la otra. En la primera escena, “(un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una arrebatada y reconocible música húngara)». En la última escena del tercer acto, «el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae la arrebatada música húngara». Borges continua: «El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin» (F, 510).

La cuarta parte la forma el «milagro» y el autor nos dice: “Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo germánico, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden”. (O.C.512) También el milagro ocurre sin ocurrir; el drama como el milagro, sólo tienen realidad en la mente de Hladík. Los dos son irreales en el plano histórico pero existen en el mundo del arte.

Ahora bien, veamos que sucede en uno de los mejores cuentos logrados por Borges; *El jardín de senderos que se bifurcan*, nos encontramos con un relato que tiene la forma de una novela policíaca de la cual no es, claro está, más que una parodia, donde se mezcla el suspenso y lo inesperado con las implicaciones metafísicas.

En 1916, el espía Yu Tsun debe transmitir a los alemanes el nombre de la ciudad Albert, a la cual deben atacar. El capitán Madden quien trabaja para Inglaterra está persiguiendo a Yu Tsun y éste para poder cumplir su misión mata al sinólogo que lleva como apellido el mismo nombre de la ciudad con el propósito de que la noticia publicada por los periódicos, llegue a oídos de sus jefes. Antes de morir, Albert le da la clave del libro escrito por su antepasado Ts’ui Pên. Scharlach encuentra el modo de engañar a Lönnrot, Yu Tsun logra avisar a su jefe alemán, pero el problema que subyace a ambos relatos es de tipo existencial y no tiene una solución tan obvia. La facilidad misma con que mediante un simple acto de violencia, se resuelve la dificultad concreta, hace resaltar por contraste nuestra capacidad angustiada de resolver el problema abstracto existencial: llegar a descubrir una interpretación convincente de la vida.

La trama está contenida en *El jardín de senderos que se bifurcan* es una estructura de muñecas rusas o cajas chinas: tenemos el libro en el interior del libro; el libro que narra a la vez que es narrado.

La primera parte del cuento enmarca la narración en un acontecimiento de la Historia, además presenta el cuento como la solución de un acertijo: la demora de cinco días en la ofensiva de trece divisiones británicas atribuida a las lluvias torrenciales. «La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso. Faltan las dos páginas iniciales” (F, 472).

Los planes para transmitir el mensaje son apenas insinuados: «un pistoletazo»; estos detalles no se comprenderán sino hasta el final del relato, lo mismo que las líneas de un laberinto únicamente se ordenan a partir de su salida. En esta primera parte no puede tampoco faltar la referencia al espejo reflejando el temor que siempre Borges ha tenido a éste, a la presencia de su yo y su doble. Irónicamente el escritor presenta a Yu Tsun quien sabe que morirá despidiéndose frente al espejo, diciendo adiós a su reflejo, a su otro yo: «Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé escudriñé la calle tranquila y salí» (F, 473-474). Ironía más tarde reflejada en cuanto el espía está obligado a destruir el único hombre que ha resuelto el enigma de su antepasado; ironía también porque el acto brutal del espía deshace no menos brutalmente, la laberíntica construcción de su abuelo.

La trama está contenida en una estructura de muñecas rusas o cajas chinas: tenemos el libro en el interior del

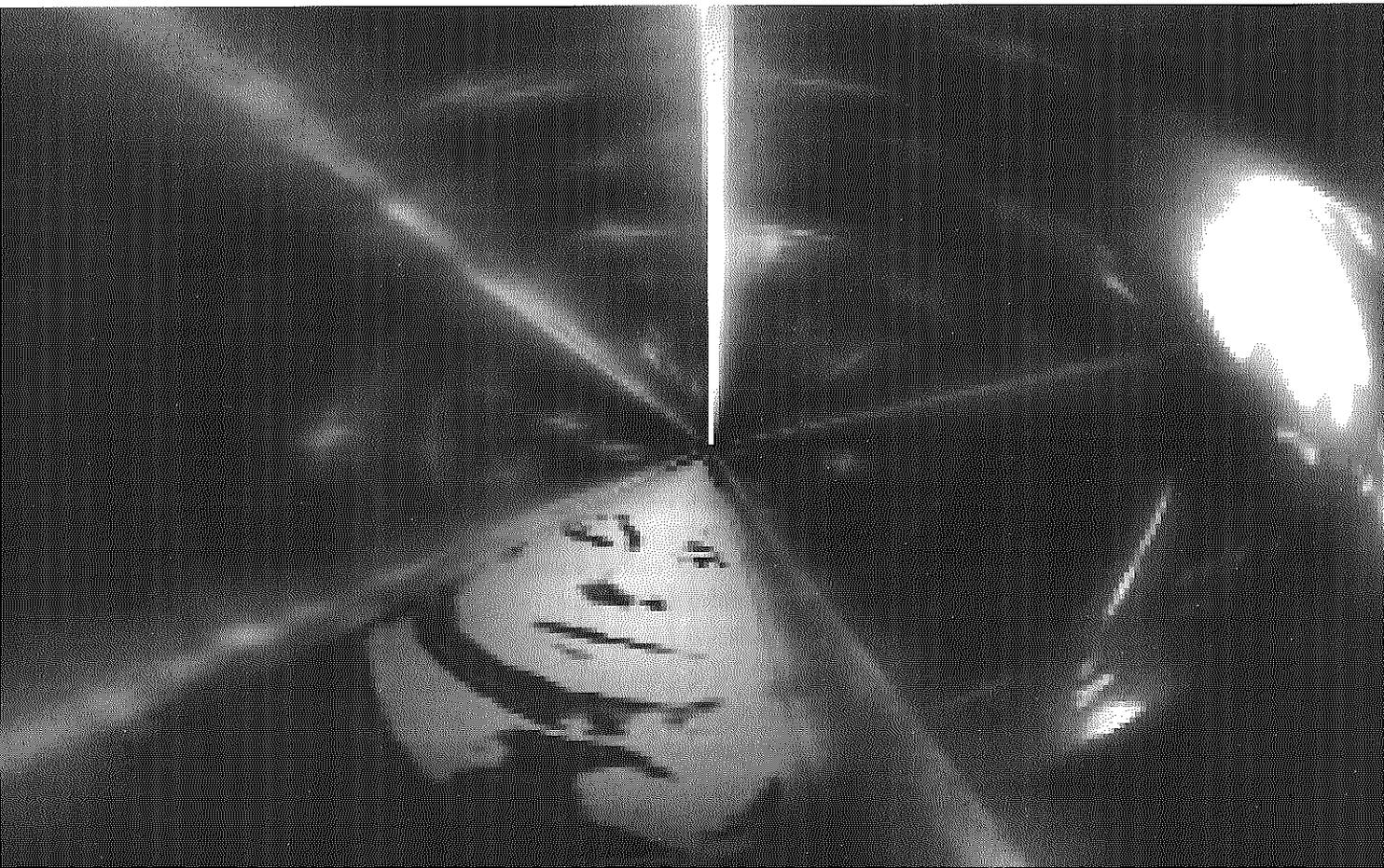
libro; el libro que narra a la vez que es narrado. Los dos planos son simultáneamente parte y todo: la historia narrada por Yu Tsun contiene la del libro de su antepasado Ts'ui Pên y al mismo tiempo está contenida en este último como caso particular de un concepto general. El segundo texto es una reflexión del primero. El tiempo como tema del libro de Ts'ui Pên no es una elección casual de Borges, que define el tiempo como «el problema central de la metafísica». «El tiempo»-dice-, «si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.... La vida es demasiado pobre para no ser también inmoral (....) el tiempo no existe».⁶

La tesis del libro de Ts'ui Pên no es la negación del tiempo, sino la teoría del

tiempo como «una imagen incompleta pero no falsa». «A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos» (F, 479)

Así, la teoría del tiempo y su antiteoría es una reiteración del problema planteado en el ensayo: Nueva refutación del tiempo, cita muchos argumentos que favorecen la negación del tiempo para finalmente reconocer que «negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho» (O.I. 771). *El jardín de los senderos que se bifurcan*, es como un eco, como un reflejo revertido del ensayo de Borges sobre su teoría del tiempo. María

⁶ Jorge Luis Borges, *Nueva refutación del tiempo*, Ensayo.





Barrenechea dice que en la obra de Borges se nos insinúa que la existencia humana está fundada en la sustancia del tiempo pero que además “...has another significant function in his work –it constitutes one of those concepts which must be desintegrated in order to destroy the individual awareness of himself as a real and self-contained entity. Thus, he gives the complex case where Man’s presence is felt in the brilliance of the sunset, in a phrase, or in a gesture, while it is denied simultaneously through the multiple forms”.⁷

Como conclusión podemos entonces decir que la obra de Borges, tanto sus cuentos como sus poemas están recorridos por personajes y figuras que buscan al otro y que intentan encontrar la fuente de esa reflexión invertida. Con su símbolo del espejo recoge lo efímero, la imagen de un

ahora que se borra fácilmente. Fuera de la masa de imágenes efímeras, unas pocas sobreviven, se transforman en mitos, se convierten en Don Quijote o en el Infierno. “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro”, escribe en “Borges y yo” (H, 808).

El espejo se define, así, como la residencia del otro. La vida fuera del espejo, en paradójico contraste, deviene un ilusorio reflejo, un efímero sueño y sólo un teatro. Así, Borges continúa con su diálogo entre los dos Borges que resuena a todo lo largo de su obra, entre un Borges atareado en su inexorable destino de escritor de este lado del espejo y el otro Borges, que no menos inexorable camina hacia su “secreto centro” del otro lado del espejo. “La configuración del espejo al infinito contra la pared negra de la muerte es fundamental para todo lenguaje a partir del momento en el que ya no acepta pasar sin dejar huella. No es desde que se

inventó la escritura que el lenguaje pretende proseguirse hasta el infinito; pero tampoco es porque no quería morir por lo que decidió un día encarnarse en unos signos visibles e imborrables”.⁸

Lenguaje que pretende perpetuarse hasta el infinito, al estilo de *La biblioteca de Babel*, allí, ya está todo dicho, allí se encuentran todos los lenguajes creados, los imaginados e imaginables. Sin embargo a pesar de todo lo anterior hay un lenguaje que recubre todas las palabras, que las cuenta y que les da nacimiento. Como bien lo dice uno de los bibliotecarios que el infinito del lenguaje se multiplica al infinito y por lo tanto se repiten sin término en las figuras que ya han sido duplicadas. “El espejo al infinito al que todo lenguaje da nacimiento a partir del momento en que se yergue”.

⁷ Ana María Barrenechea, **BORGES The Labyrinth Maker**. Editado y traducido por Robert Lima, New York, University Press, 1965, p.103

⁸ Michael Foucault, **Entre filosofía y literatura**, V. I, Barcelona, Paidós, 1999, p.182.

