

Daniel Balderston

University of Iowa

BORGES, ENSAYISTA

Hace unos pocos años, en una de esas tareas absurdas que nos buscan de vez en cuando, se me pidió compilar, traducir y anotar unas 225 citas de Borges para la nueva versión en CD-ROM del *Columbia Dictionary of Quotations*. No pierdo la esperanza de que algún día, algún político opte por adornar un discurso, refiriéndose a "esa inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético", "el original es infiel a la traducción" o uno de los otros memorables epigramas que seleccioné para aquella ocasión. Uno de los desafíos era escoger epigramas que pudieran usarse fuera de su contexto original; los encontré con mayor facilidad al final de los ensayos de Borges de las décadas de 1940 y 1950, lo cual sugiere que había algo en esos ensayos que conducía a un epigrama, igual que, por ejemplo, el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein culmina en la frase: "De lo que no se puede hablar, hay que callar". Hoy mi propósito es examinar lo que tienen los ensayos del Borges maduro que lleven a este tipo de resumen conciso, aunque a menudo sumamente irónico, y también deseo explorar el desarrollo del género del ensayo en Borges.

Aunque algunas de las frases epigramáticas se hallan en el medio de un ensayo de Borges (por ejemplo "el original es infiel a la traducción", ocurre en el penúltimo párrafo del ensayo sobre el *Vathek* de Beckford en *Otras inquisiciones*), muchas de las más memorables aparecen en el último párrafo. Para citar sólo algunos ejemplos de epigramas que cierran los ensayos en que aparecen:

[...] esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético.
("La muralla y los libros", *OC I*: 635)

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.
("La esfera de Pascal", *OC I*: 638. [Nótese, sin embargo, que una oración parecida da inicio a este ensayo.]

En la página 122, el doctor Castro ha enumerado algunos escritores cuyo estilo es correcto; a pesar de la inclusión de mi nombre en ese catálogo, no me creo del todo incapacitado para hablar de estilística. ("Las alarmas del doctor Américo Castro", *OC I*: 657)

El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo; es, mejor dicho, el mundo. ("Del culto de los libros", *OC I*: 716)

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad. ("Sobre los clásicos", OC I: 773)

Pero el ejemplo más ilustre de este tipo de epigrama, y uno que también es un reverso irónico, es el último párrafo de "Nueva refutación del tiempo", el cual niega en su totalidad el largo y complejo ensayo que concluye:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (OC I: 771)

Ahora, tal como es el caso de todo epigrama verdaderamente memorable, estos logran su inmortalidad a costa de librarse del contexto en que aparecen en los ensayos, así dando la impresión de ser comentarios generales sobre el tema (o "la palabra clave") con que están relacionados, en vez de referirse a los argumentos que de alguna manera concluyen o resumen. Entonces, la tarea que tiene el lector de estos ensayos es la de relacionar la brillante conclusión con lo que la precede, y leer el ensayo como una totalidad. Esto no es nada fácil, puesto que Borges desafía la común (algo pedestre), lógica, del ensayo literario, por lo menos en *Otras inquisiciones*.

Vale la pena recordar que el término que da Montaigne para el nuevo género del ensayo significa "intento" en francés, y que es un verbo en primera persona. Uno de los rasgos más desconcertantes del uso del género por parte de Borges, (por lo menos después del momento enfático inicial de su afiliación con el movimiento vanguardista del *ultraísmo*) es la naturaleza muy personal de su escritura en estos textos, y la manera tentativa en que sugiere una nueva interpretación de la evidencia que está comentando. Falsa modestia, seguramente, pero, es notable la frecuencia, aun en los pasajes que acabo de citar, con que dice, "quizás", "acaso", "tal vez". Y la frecuencia con que afirma su inhabilidad de resolver el problema libresco que está examinando, como resultado de su propia incapacidad, o el hecho de que no tiene a la mano las obras que necesitaría para continuar la discusión. Esta pose tentativa, y autocrítica, es una de las contribuciones más atractivas que aporta Borges al ensayo latinoamericano, el cual tan a menudo tiende a ser enfático, o aun egoísta (recuérdese por ejemplo, tantos ensayos de Octavio Paz).

De manera similar, los problemas sobre los que Borges reflexiona en *Otras inquisiciones* se presentan, tal como ha dicho María Elena Arenas Cruz (1988: 37-46), como enigmas perplejos, sobre los que el autor reflexiona, o acerca de los cuales propone hipótesis, pero que no dice que resuelve. Así que, la posición tentativa que él asume, por muy impregnado que esté de falsa modestia, (y creo que sí tiene una buena dosis

de tal), es importante para mantener la naturaleza enigmática de la cuestión bajo consideración, puesto que el "resolver" el acertijo quitaría este sentido de posibilidad.

Para poder ver cómo funciona la interacción entre el epigrama y el resto del texto, vamos a examinar muy de cerca "La muralla y los libros". Este texto tiene el privilegio de encabezarse los ensayos de *Otras inquisiciones*, y como tal, implícitamente sirve como algo parecido a la poética o el leitmotiv del tomo. Después de un epígrafe de la *Dunciad* de Pope (sobre la Gran muralla china)¹, el ensayo abre con las siguientes palabras:

Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. Que las dos vastas operaciones -las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado- procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota. (OC I: 633)

Note la insistente presencia de una voz narrativa aquí, un "yo", y la aseveración de que estos dos "atributos" sugieren un personaje en la imaginación (la misma operación que Borges emprende en relatos como "Pierre Menard", y la discusión de los "atributos o adjetivos de un hombre" en "El muerto" [OC I: 548]). Se está sugiriendo un relato, una trama que tiene la posibilidad de satisfacer, pero también de inquietar (vid. Didier T. Jaén 1970: 101-07). Sin embargo, es un relato que puede depender para sus efectos en la intuición ("inexplicablemente me satisfizo"), en la sugerencia de una relación entre los dos eventos que no puede comprobarse. De ahí que la investigación tenga más que ver con las "razones de esa emoción" que con la verdad de la relación entre los dos eventos.

El próximo párrafo comienza: "Históricamente, no hay misterio en las dos medidas" (OC I: 633), y explica la lógica de ambas acciones (Shih Huang Ti había conquistado a los señores locales del imperio, y tenía que combatir a aquellos enemigos internos que invocaban el pasado -la biblioteca- contra él; Shih Huang Ti erigió la muralla contra enemigos externos). Pero el párrafo también examina las improbabilidades involucradas en ambas empresas:

Cercar un huerto o un jardín es común; no, cercar un imperio. Tampoco es baladí pretender que la más tradicional de las razas renuncie a la memoria de su pasado, mítico o verdadero. (ibíd.: 633)

Luego, el párrafo se enfoca en la paradoja del título de "primer" emperador que el mismo emperador se adjudicaba: "Tres mil años de cronología tenían los chinos [...] cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él" (ibíd.). Este párrafo sutil-

¹ El epígrafe es una cita exacta de Pope, pero la referencia está ligeramente equivocada, porque debe ser al libro 3 verso 76, y no al libro 2 de la *Dunciad*. Ver Alexander Pope (1953).

mente cuestiona algunos de los términos del párrafo anterior: ¿se encuentran los "bárbaros" dentro o fuera de la muralla? ¿Existe una equivalencia necesaria entre "historia" y "cronología" y "pasado"?

El tercer párrafo sugiere una explicación biográfica para la quema de las bibliotecas: Shih Huang Ti quería aniquilar todos los registros de un hecho específico, que su madre era una "mujer fácil". Sin embargo, Borges a la vez nota que su argumento no explica la construcción de la muralla, lo cual podría aclararse con una explicación psicológica alternativa, un miedo supersticioso de la muerte, y la convicción de que la muerte no podría entrar en un imperio protegido por una muralla (aunque esto, a su vez, no explicaría la quema de las bibliotecas). Aquí Borges cita a Spinoza, al decir que "[t]odas las cosas quieren persistir en su ser", argumentando que tal vez Shih Huang Ti se llamaba a sí mismo "Primero, para ser realmente primero" [ibíd.: 634], y tomó el nombre de Huang Ti para identificarse con un emperador legendario que había inventado la escritura y la brújula, y quien dio a las cosas sus nombres. Así que la cita de Spinoza sugiere una alianza entre la noción de un nuevo inicio (ser el primero), la invención de la historia (la escritura), y la delimitación de un reino (la brújula); también sugiere que Shih Huang Ti se esforzaba por llegar a algo así como una idea platónica de la esencia o el arquetipo, en que el ser nombrado el primer emperador significaba ser el primer emperador. El resto de este largo párrafo (el cual comprende cerca de la mitad de todo el ensayo) propone una serie de hipótesis (este párrafo contiene toda una serie de "tal vez" -dos veces-, "quizá" -dos veces-, y "acaso" -cinco veces): se sugeriría una variante si la quema de las bibliotecas precediera la construcción de la muralla, y otra si se revirtiera el orden de los eventos; otro tipo de relato totalmente diferente resultaría de la suposición de que la muralla y la quema de las bibliotecas fueran algún tipo de metáfora ("acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil" [ibíd.]). Estas micro-narrativas luego conducen a una atrevida dramatización del proceso del pensamiento del emperador:

Acaso la muralla fue un desafío y Shih Huang Ti pensó: "Los hombres aman el pasado y contra ese amor nada puedo, ni pueden mis verdugos, pero alguna vez habrá un hombre que sienta como yo, y ése destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ése borraré mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá". Acaso Shih Huang Ti amuralló el imperio porque sabía que éste era deleznable y destruyó los libros por entender que eran libros sagrados, o sea libros que enseñan lo que enseña el universo entero o la conciencia de cada hombre. Acaso el incendio de las bibliotecas y la edificación de la muralla son operaciones que de un modo secreto se anulan. (ibíd.)

Aquí Borges propone sus hipótesis más radicales: el emperador destruye las bibliotecas como resultado del gran amor que siente por ellas, y construye la muralla todo alrededor del imperio como resultado de su desprecio por éste. (En el prólogo a *La invención de Morel* Borges se mofó de los novelistas rusos por sugerir que un personaje podría matar por amor, o comportarse de maneras opuestas a lo que sería el motivo aparente:

aquí él mismo parece estar utilizando el mismo tipo de psicología perversa). La sugerencia de que Shih Huang Ti algún día será duplicado y aniquilado por otro que "será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá" sugiere el tipo de duplicación y aniquilación mutua que forma la estructura de relatos tales como "Las ruinas circulares" y "Los teólogos", y aquí parece llevar su fuerza suplementaria particularmente al comentador ("habrá un hombre que sienta como yo"). Si Borges inicialmente definió una relación personal a la extraña doble actividad de Shih Huang Ti ("inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó"), aquí sugiere una identificación con Shih Huang Ti, que él mismo podría ser ese doble escondido (pero uno que lo sabe, como el "hombre gris" al final de "Las ruinas circulares"). Y que él, como Shih Huang Ti, está repitiendo el descubrimiento de la brújula, la invención de la escritura, el nombramiento de las cosas. Y que estas operaciones son esencialmente mentales, como la escritura del drama en verso inconcluso "Los enemigos" en "El milagro secreto".

El último párrafo del ensayo es familiar, pero vale la pena repasarlo en detalle, puesto que podemos asumir la familiaridad como una manera de disfrazar lo extraño (tal como Molloy tan elocuentemente ha sugerido en *Las letras de Borges*). Este cuarto y último párrafo comienza así:

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (OC I: 634)

Aquí, de nuevo, la nota personal ("en este momento", "tierras que no veré") sugiere una inversión o identificación escondida. El "sistema de sombras", después de todo, hace eco de la frase del párrafo anterior que sugiere un futuro enemigo que completará el trabajo aniquilándolo, y quien así será "mi sombra y mi espejo". Si "sombra" de inmediato se entiende figurativamente ("sombra de un César que...") es para sugerir que la idea puede ser generalizable, que el pensar en este hombre y sus gigantescos actos de creación y destrucción pueden ser una idea que "nos toque de por sí". Es entonces la "idea de por sí", lo que Borges comentará en el resto del último párrafo:

Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un "contenido" conjetural. Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas en el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (OC I: 635)

A menudo se enfoca a Croce en momentos críticos en Borges: recuérdese el comienzo de "La postulación de la realidad", o el relato "Historia del guerrero y de la cautiva". Al negar el dualismo entre "forma" y "contenido", Croce parece estar de acuerdo con los platonistas de Cambridge de la generación que lo precede (como Walter Pater),

quienes celebraban un ideal de la forma pura sin contenido. No obstante, la oración final, tan familiar y tan extraña, trata insistentemente nuestro deseo de saber el significado o contenido de algo, sean los relatos tras "las caras trabajadas en el tiempo", la particularidad de "ciertos crepúsculos y ciertos lugares" (con sus historias por contar, su sugerencia impregnada de historias). "Algo que no hubiéramos debido perder": nuestra existencia misma puede depender de aprender esas historias, y tal vez tengamos una sola oportunidad de hacerlo, como Kafka (otro mediador de la Gran muralla china) sugiere en una parábola muy especial para Borges, "Ante la ley". Por lo tanto es importante saber escuchar: tal vez haya una revelación, pero no se produce *dentro de nosotros* porque no estamos preparados para escucharlo.

Y aquí termina el ensayo, excepto por la breve anotación: "Buenos Aires, 1950". Ahora, ese lugar y esa fecha por supuesto están asociados con el momento de máximo poder de Juan Domingo y Eva Perón, y es también el momento de la celebración del centenario de la muerte de San Martín (la ocasión de un congreso sobre la historia argentina presidida por los Perón, tal como he mencionado en otra parte). ¿Es éste un ensayo "americanista", una meditación sobre la identidad argentina -y latinoamericana? Tal vez. Ciertamente es una meditación sobre dos actividades de Shih Huang Ti que para Borges fueron también características de los dos Perón: "la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado" y la construcción de una muralla para mantener alejados a "los bárbaros" (¿o para no dejarlos escapar?). El amurallar un imperio también necesariamente sugeriría en aquel tiempo la Cortina de Hierro que Winston Churchill había declarado separaba una parte de Europa de la otra, y claro está, Stalin también estaba involucrado en un acto parecido de la abolición de la historia y el pasado. ¿Podría la "inminencia de una revelación, que no se produce" ser la misma modernidad de la empresa de Shih Huang Ti? ¿Será tal vez por eso que necesitamos reconocerlo porque puede contener para nosotros "algo [...] que no hubiéramos debido perder"? El sentido evocador e inquietante de la posibilidad que concluye ese ensayo invoca otra vez la parábola de Kafka de la ley, la cual concluye con una declaración que la puerta que estaba abierta, estaba abierta para que el hombre entrara, pero ahora está cerrada. Y lo que es peor: "y ahora la cierro". El guardián de la puerta es enemigo del hombre, y también es generador de su pérdida, de su fracaso.

El ensayo es, por eso, toda una serie de giros irónicos, seduciendo y condenando tanto al escritor como al lector al mismo tiempo. La doble empresa de Shih Huang Ti no se puede conocer (como contenido), sino más bien tiene que sentirse. "Las razones de esa emoción": es posible que Borges en 1950 no supiera que Eva Perón estaba a punto de publicar una autobiografía escrita por otros, *La razón de mi vida*, lo cual cuestionaría precisamente la relación entre la intuición y la razón, y entre la razón y la creencia. Puede no haberlo sabido, pero esa es otra figura de la "inminencia de una revelación, que no se produce". Tal vez sea esto una exageración, pero es precisamente porque la noción de "contenido" se reprime tan severamente en la conclusión de este ensayo que regresa con saña, y puede sentirse en todas partes. El ideal de un ensayo para Borges puede ser "forma pura", pero su práctica sugiere todo lo contrario.

Aunque la conclusión epigramática parezca sugerir la superioridad de los que "permanecen y esperan" en el umbral, sin necesidad de una revelación, un significado, un contenido, pero el resto del ensayo (y de hecho, la última parte de la última oración) desmiente esta celebración de la fijeza.

Un comentario final sobre "La muralla y los libros". Uno de los misterios de la biografía de Borges es la declaración de Rodríguez Monegal (1978: 394-396) de que Borges presentó esos trabajos como conferencias a públicos que habían pagado el privilegio en ciudades provinciales de Argentina y Uruguay. A menos que presentara varios de los textos en una serie, los públicos deben haber recibido una sorpresa peculiar. He leído "La muralla y los libros" en voz alta, lentamente, y dura más o menos siete minutos, lo cual sin duda produciría la misma reacción en un público que había pagado por entrar que los minutos y segundos de silencio de John Cage produjeron más o menos en la misma época. Y el arte minimalista de Borges como ensayista sería difícilísimo de apreciar si uno escuchara una sola vez una lectura de "La muralla y los libros" u otros ensayos similares: los ecos, el hábil ingenio y la sutil ironía, serían difíciles, creo, tal vez imposibles de saborear.

Ahora, consideraremos otro ensayo conocido, "El culto de los libros". El título de este ensayo y su conclusión podrían sugerir que el libro es de un valor absoluto: "ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo; es, mejor dicho, el mundo" (OC I: 716). Sin embargo, el ensayo empieza con un contraste entre un verso de Hölderlin de que los dioses urden contratiempos para que futuras generaciones humanas tengan algo que cantar -o contar (la edición de las *Obras completas* utiliza "cantar" en la primera frase y "contar" en la tercera), y la famosa frase de Mallarmé que el mundo existe para ir a parar en un libro. Borges comenta: "Las dos teleologías, sin embargo, no coinciden íntegramente; la del griego corresponde a la época de la palabra oral, y la del francés, a una época de la palabra escrita" (ibíd.: 713). El momento más dramático en este ensayo se deriva de las *Confesiones* de San Agustín, cuando éste se sorprende del espectáculo de una lectura silenciosa de Ambrosio: "lo inquietaba aquel singular espectáculo: un hombre en una habitación, con un libro, leyendo sin articular las palabras" (ibíd.: 714). Y Borges comenta:

[...] el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y de Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.) (ibíd.)

Aquí lo peculiar del acto en sí es suplementado por el casi gratuito paso de un contexto sagrado (las memorias de San Agustín, al recordar a su maestro, San Ambrosio, Obispo de Milán) a uno profano, y en qué medida es profano se puede ver en los cuatro presuntos "discípulos" de Ambrosio mencionados aquí. El "extraño arte" que inicia Ambrosio, y que registra Agustín, conduce a la noción de un "Libro Absoluto", una "Escritura Sagrada" (ibíd.), la cual Borges enseguida caracteriza como una idea *extravagante*.

Usa ejemplos judíos y musulmanes, los cuales caracteriza de "extravagantes" (OC I: 715), añadiendo después: "Más lejos fueron los cristianos" (ibíd.). Ya cuando llega Bacon y Mallarmé y Bloy, al final del ensayo, la noción de la gran importancia de la escritura se revela como contingente -no siempre lo era para Homero, ni aun tan tardíamente como para Agustín- y aun bastante demente, extravagante, excéntrico. Las últimas palabras del ensayo, entonces -"ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo; es, mejor dicho, el mundo"- lejos de ser una declaración de alguna verdad absoluta, son productos de una locura peculiarmente moderna, con consecuencias obsesivas y peligrosas (recuérdese las carreras más tardías de Mallarmé y de Joyce). Así que otra vez, tal como con "La muralla y los libros", el epigrama final significa algo bastante distinto dentro del contexto del ensayo que fuera de él.

Un ejemplo más, y luego consideraremos la cuestión de cómo llegó Borges a esta reformulación radical de la forma del ensayo. Un asunto que aparece con frecuencia en discusiones de la teoría sobre el género respecto a Borges es la manera en que mezcla los géneros -la presencia de elementos narrativos en los ensayos, y de elementos ensayísticos en los relatos. En *Otras inquisiciones* hay muchos ejemplos de esta mezcla o hibridación -los dos ensayos que acabamos de analizar son buen ejemplo de esto- pero vamos a enfocarnos ahora en tal mezcla en "La creación y P. H. Gosse", el ensayo sobre las teorías de Gosse que intentó reconciliar el descubrimiento de fósiles con la idea bíblica de la creación en seis días. Borges explica que no ha podido conseguir una copia del libro de Gosse *Omphalos* (1857), y que basará su discusión en resúmenes de las ideas de Gosse que se encuentran en la biografía y autobiografía escrita por el hijo de Gosse, Edmund, *Father and Son* (1907) y en un resumen más tardío que se encuentra en *All Aboard for Ararat* (1940) de H. G. Wells. Entonces, ya se reemplaza la idea de un *creatio ex nihilo* original por un original inaccesible, al cual podemos llegar sólo a través de lo que Borges (en "La postulación de la realidad") denomina sus "derivaciones y efectos" (OC I: 219).

El primer párrafo del ensayo evoca una historia para el título de Gosse, *Omphalos*: una frase que proviene de *Religio Medici* (1642) de Browne que reza "El hombre sin ombligo aún así vive en mí", "The man without a Navel yet lives in me", lo cual a su vez Joyce recuerda en el primer capítulo del *Ulysses*. Así que el título de Gosse echa una mirada retrospectiva a Browne, pero también anticipa a Joyce; este movimiento hacia atrás y hacia adelante forma el leitmotiv del resto del texto. El resto del párrafo anuncia la importancia del tema del tiempo:

El tema (ya lo sé) corre el albur de parecer grotesco o baladí, pero el zoólogo Philip Henry Gosse lo ha vinculado al problema central de la metafísica: el problema del tiempo. Esa vinculación es de 1857; ochenta años de olvido equivalen tal vez a la novedad. (OC I: 650)

El "problema central de la metafísica" no sólo obsesiona a Gosse sino que también lo marca, puesto que su solución es tan novedosa que ha sido olvidada durante ochenta años por todos, excepto el hijo de Gosse, Edmund (amigo cercano de Stevenson),

cuando de repente fue "recordado" por Wells en 1940 y por Borges en 1941 en un artículo en *Sur* que él vuelve a publicar en *Otras inquisiciones*. Ochenta años -verdadera o virtualmente, toda una vida- de olvido.

Gosse, un zoólogo quien también fue un cristiano ferviente, propone -contra Lyell y Darwin- que la existencia de fósiles no prueba que el relato bíblico de la creación esté equivocado. En vez de esto, y con una ingenuidad pasmosa, Gosse propone que "ese primer instante comporta no sólo un infinito porvenir sino un infinito pasado. Un pasado hipotético, claro está, pero minucioso y fatal" (OC I: 651). Aquí Borges se refiere a una idea del *System of Logic* de John Stuart Mill (discutido en el párrafo anterior) en el cual un futuro infinito podría ser interrumpido por un acto de Dios: "El porvenir es inevitable, preciso, pero puede no acontecer. Dios acecha en los intervalos" (ibíd.). Al ejemplificar la idea de Gosse, menciona que Adán en el momento de la creación tiene huesos y un esqueleto que marcan su edad biológica como de 33, "y ostenta un ombligo, aunque ningún cordón umbilical lo ha atado a una madre" (ibíd.). También menciona el momento más orgulloso de la paleontología argentina: "Perduran esqueletos de gliptodonte en la cañada de Luján, pero no hubo jamás gliptodontes" (ibíd.: 651-52), una referencia oblicua a la obra de los hermanos Ameghino y su teoría de una creación de la vida en la Patagonia. Entonces, la extravagancia de Gosse tiene una variante local, tal vez menos torturada por una angustiada creencia cristiana, pero marxismo que en mucho anticipa el imaginar una nación-estado argentina, como si los gliptodontes y los milodontes y otras extrañas criaturas fósiles que los Ameghinos descubrieron en la Patagonia estuvieran presentes en la Plaza de Mayo in 1810 y en el Congreso de Tucumán en 1816).

El párrafo final de Borges celebra dos facetas de la teoría de Gosse: "su elegancia un poco monstruosa" y "su involuntaria reducción al absurdo de una *creatio ex nihilo*" (ibíd.: 652). Observa que Russell en "The Analysis of Mind" (1921) ha "actualizado" la idea de Gosse al proponer que el universo pudo haber sido creado hace unos pocos momentos, "provisto de una humanidad que 'recuerda' un pasado ilusorio" (ibíd.), y añade, en una nota de pie de página, que Chateaubriand había propuesto una idea parecida en *Génie du Christianisme* en 1802, claro que sin referirse a fósiles ni a la biología darwiniana, sino por razones estéticas: "*Sans una vieillesse originnaire, la nature dans son innocence eût été moins belle qu'elle ne l'est aujourd'hui dans sa corruption*" (ibíd.). El movimiento hacia adelante y hacia atrás que se observa en las otras genealogías sugeridas aquí (Browne-Gosse-Joyce, Mill-Gosse-Ameghino) hace pensar que Chateaubriand engendró a Gosse y que Gosse engendró a Russell, aunque tales genealogías son tan hipotéticas (imaginarias, ilusorias) como la creación según Gosse de un mundo ya viejo. La materia dura de los fósiles, y la terrible angustia que es el tema de *Father and Son*, sugieren que hay una realidad que pesa sobre la "monstruosa elegancia" de la teoría.

El retrato de Borges de Philip Gosse no sugiere para nada el lúgubre retrato pintado por su hijo; el retrato psicológico que hace el hijo de la depresión del padre y de la

severa desesperación que tenía éste de utilizar cualquier medio necesario para apoyar la fe cede a una vista más generosa de la ingenuidad, por monstruosa que sea su elegancia, de la teoría de Gosse. Y aun así esa teoría está claramente situada en el tiempo, haciendo eco al estudio de la lógica de Mill de 1843, y anticipando la novela de Joyce de 1922, haciendo eco a Browne (1642) y anticipando a Russell (1921). Las cronologías rigurosas que sirven de base al ensayo proveen un contenido dramático, una tensión narrativa, a la discusión de una idea que raya en la locura pero que está tan impecablemente desarrollada como *El origen de las especies* de Darwin, al cual precede ligeramente (1857/1859). Y sin duda, Borges considera la versión del *creacionismo* de Gosse más elegante, más ingeniosa, más persuasiva, que el movimiento vanguardista unipersonal de Vicente Huidobro que lleva el mismo nombre. El hecho de que la teoría de Gosse haya existido en un olvido total durante ochenta años hace más intenso el descubrimiento hecho por Wells, y el mismo Borges. Si la versión de Chateaubriand de la misma idea se justifica por razones estéticas, de igual manera la preferencia que tiene Borges por Gosse en vez de por Darwin (o Huidobro) es también estética, y revela el mundo sólido y material (la dureza de los fósiles) como algo susceptible al juego de la imaginación, la inminencia de la revelación.

Si el ensayo de Gosse explota la genealogía, de igual manera ahora quisiera regresar a la producción más temprana de Borges e indagar cómo habrá llegado al modo irónico de los ensayos de *Otras inquisiciones*. Nada está más alejado de ellos sin duda que las impetuosas profesiones de una fe ultraísta que se encuentra en el primer Borges, o los sermones insistentes sobre el valor absoluto de Buenos Aires, o la felicidad, o el genio de la expresión popular, en los ensayos de *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*. Pocos de los ensayos que preceden el año 1930 hacen gran uso de la ironía, y pocos terminan en el tipo de epigrama evocador e inquietante que caracterizan los ensayos más tardíos. Uno de los primeros ensayos en explorar la retórica de la ironía es el "Arte de injuriar" de 1933, en que Borges estudia los mecanismos de la demolición literaria mientras que al mismo tiempo los pone en práctica en sí mismo: "la injuria más espléndida que conozco: injuria más singular si consideramos que es el único roce de su autor con la literatura" (OC I: 422). Así Borges introduce (la muy prolífica) demolición de José Santos Chocano por parte de Vargas Vila: "Los dioses no consintieron que Santos Chocano deshonrara el patíbulo, muriendo en él. Ahí está vivo, después de haber fatigado la infamia" (ibíd.: 422-23). Y, un poco más tarde, en "El acercamiento a Almotásim" (1936); Borges hace uso total del modo irónico para construir una reseña de un libro imaginario, una reseña que comenta la "hibridación" (¿anticipando a García Canclini?) al mismo tiempo que lo ponía en práctica, publicándose primero como un ensayo en *Historia de la eternidad* (1936) y posteriormente como un cuento en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Ficciones* (1944). (Esta reseña de un libro imaginario sirve a su vez como modelo para tales reseñas de libros reales como "Sobre el 'Vathek' de William Beckford"). El contraste entre estos textos y los de la década anterior se establece sobre todo en la figura autocrítica que asume

Borges cuando empieza a escribir en el modo irónico. Al final de "El sueño de Coleridge", Borges dramatiza este cambio en sí mismo y en su escritura:

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. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Asséns, fue De Quincey. (OC I: 641)

Aquí se mofa ligeramente de su "yo" anterior, puesto que la creencia absoluta que caracterizaba al primer Borges encontró tantos y tan diferentes ídolos a quienes adorar. En el nuevo modo irónico, Borges también puede encontrarse libre de cualquiera y de toda ortodoxia: puede alabar a Wilde por su sinceridad, y a Valéry por su personalidad, puede de paso decir con referencia al *Vathek* de Beckford que el francés original no es fiel a la traducción inglesa, puede desestabilizar radicalmente nociones de historia literaria con su noción de que sus escritores *crean* a sus precursores, puede hacer que todos los sistemas de clasificaciones parezcan tan poco razonables y absurdos como la clasificación de los perros en la enciclopedia china apócrifa. Recordemos la frase que tomó del ensayo de De Quincey sobre Pope -y acordémonos de que *Dunciad* de Pope provee el epígrafe para "La muralla y los libros"- la cual sirve de frontispicio a *Evaristo Carriego*: "un modo de verdad, no de verdad coherente y central, sino angular y escindida", "a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered". En sus ensayos de las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta, Borges establece una nueva modalidad para el ensayo latinoamericano, en contrapunto con sus propias primeras profesiones de fe y a la tradición dominante en el ensayo latinoamericano en aquél entonces (y también ahora), una modalidad en que el sujeto y su verdad se encuentran fracturados y escindidos.

Para concluir, me gustaría examinar el último ensayo de *Otras inquisiciones*, "Sobre los clásicos", escrito en 1965, el cual se añadió a la segunda edición del tomo, desplazando el gran párrafo final de "Nueva refutación del tiempo" de su posición final en el tomo. "Sobre los clásicos" también es un ensayo irónico, menos denso tal vez que los otros (y por supuesto que fue dictado en vez de escrito, puesto que para 1965 Borges ya no podía escribir) pero no es diferente en carácter del resto del tomo que concluye. En el segundo párrafo, Borges pregunta: "¿Qué es, ahora, un libro clásico?" (OC I: 772). El "ahora" se refiere a la discusión etimológica del párrafo anterior, pero seguramente también adelanta el penúltimo párrafo, con su referencia parentética a "esta tarde de uno de los últimos días de 1965" (ibíd.: 773). La definición de una obra clásica, entonces, ya está limitada por la temporalidad, no garantizada en la eternidad. En forma parecida, Borges decide -gracias al privilegio de sus sesenta y tantos años de edad- prescindir de las definiciones que tiene a la mano de Eliot, Arnold y Sainte-Beuve: la definición será personal, más bien que colectiva, y no consagrada por tradición u opiniones recibidas.

El lector entonces se encuentra ante la sorpresa de que el ejemplo de una obra clásica que da Borges en el extensivo tercer párrafo sea el *I Ching*, los 64 hexagramas, a los cuales Confucio dijo que le gustaría poder dedicar la mitad de su vida. Estudiar y comentar durante la mitad de una vida las combinaciones de líneas quebradas y enteras es seguramente uno de los ejemplos más perversos y extravagantes posibles. Los irónicos contra-ejemplos -de obras "clásicas" que algunos consideran sin duda, aunque muchos otros encuentran aburridas o sin interés- corroboran lo "personal" y lo "temporal" de las preferencias canónicas:

Llego, ahora, a mi tesis. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas definiciones varían. Para los alemanes y austríacos el Fausto es una obra genial; para otros, una de las más famosas formas del tedio, como el segundo Paraíso de Milton o la obra de Rabelais. (OC I: 773)

Entonces procede a anunciar que si en la década de los 1930 (bajo la influencia de Macedonio Fernández) él creía que la belleza era un secreto escondido para todos excepto uno cuantos, ahora cree que se encuentra en todas partes, en todas las tradiciones (refutando así *avant la lettre* el rechazo por un Saul Bellow enojado años más tarde durante las "guerras de cultura" de la idea de un Homero entre los zulúes). De manera similar, las obras clásicas son frágiles:

Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levisimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre. (ibíd.)

Este ensayo, entonces, como "La supersticiosa ética del lector" años antes en *Discusión*, argumenta la imposibilidad de una página "perfecta" o eterna, de un canon estable, de un modo estático de lectura. A medida que vayamos acercándonos al año 2000, con los profetas catastrofistas que anuncian el colapso económico mundial debido a algún fallo en el viejo software de las computadoras, vale la pena recordar el desafío hecho por Borges en "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw":

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría como será la literatura del año dos mil. (ibíd.: 746)

Borges abre el ensayo latinoamericano a lo tentativo, lo personal, lo provisional -rasgos no muy característicos de este género, tal como sugiere el ejemplo de Paz y tantos

otros- y su toque irónico, su manera hábil de socavar la certeza, puede resultar ser su contribución más importante al género.

Bibliografía

Obras

Borges, Jorge Luis. (1989). *Obras completas (1923-1972)*. [OC]. Vol. I. Buenos Aires. Emecé.

Crítica

- Arenas Cruz, María Elena. (1988). "La abducción creativa en los ensayos de Borges", en: *Variaciones Borges* 5: 37-46.
- Jaén, Didier T. (1970). "Lo inquietante en el arte: Aproximación a *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges", en: Kurt L. Levy/Keith Ellis (eds.). *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Toronto: University of Toronto/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. pp. 101-07.
- Molloy, Sylvia. (1979). *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pope, Alexander. (1953). *The Dunciad*. (ed. James Sutherland). Londres: Methuen.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1978). *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: Dutton. pp. 394-96.