



Jorge Luis Borges y la nueva era del mundo: La paradoja, el laberinto y la física cuántica

Víctor Bravo*

Resumen: ¿Cómo podríamos leer la obra de Borges? Creo que por lo menos en dos instancias: en la interrogación sobre sus representaciones, del orden y lo real del límite y la causalidad, en el juego de sus combinaciones textuales; y en la interrogación de su significación del enigma y el universo de la paradoja y el laberinto.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, modernidad, literatura argentina

¿De dónde brota el encanto de la obra literaria de Jorge Luis Borges (1899-1986)? ¿Por qué ese creciente interés que lleva a sumar congresos, conferencias, publicaciones sobre su obra en diversas partes del mundo? ¿De qué ese fervor que llegó a mitad de obra y vida del escritor y que después de su muerte no cesa de multiplicarse? El escritor se defendió muchas veces de esos vientos contrarios describiendo su obra, con leve ironía, como “mis borrones”, “irresponsables juegos de un tímido”, “serie de divagaciones, acumulaciones, reiteraciones”, y de ser un escritor “decididamente monótono” [1]. Muchos de sus críticos, tratando de no ceder al encanto, se apresuraron a amarrarse al palo mayor, a taponarse los oídos, y a acusar esta obra de plagio, “escritura parasitaria”, “reiterativa”, “estetizante” (Lafforgue, 1999; Helft y Paúl: 2000). Apropiándome de una frase del Borges de “Magias parciales del Quijote” (1952), podría decir: “creo haber dado con la causa”. La obra de Borges parece constituirse en irradiación de los signos fundamentales de la nueva “imagen de mundo” [2] en la que estamos inmersos, que empieza a configurarse a la vez como rechazo y continuación de la modernidad y que ha sido llamada “postmodernidad” (Lyotard, 1983), “era del vacío” (Lipovetsky, 1993), “edad hermenéutica de la razón” (Ricoeur, 2006), etc. Quizás podría decirse que, en el mismo sentido en que Foucault ve El Quijote (1605 y 1615) y Las meninas (1653) como umbrales y representaciones de la “modernidad optimista” (Rorty, 1990), así puede verse la obra de Borges respecto a la postmodernidad.

La reflexión moderna, de Heidegger a Gadamer, de Edgar Morin a Habermas, de Rorty a Lipovetsky ha establecido claros deslindes y cualificaciones de la época moderna. Morin ha sintetizado en una frase el paso de la visión de mundo de la fe a la razón: “La ley eterna que regula la caída de las manzanas ha suplantado a la Ley de lo Eterno que, por una manzana, hizo caer a Adán” (Morin 1981:50). Podría abrirse un arco desde el siglo XV hasta finales del siglo XIX, que podríamos llamar con Rorty, de la modernidad optimista: el paso de la teleología a la “ley causal”, a lo que con Leibniz o Schopenhauer podemos llamar el principio de razón suficiente como dominante en una visión de mundo, donde Descartes y Newton se muestran como paradigmas; el discurso científico como su más acabada expresión; en la conquista de la verdad objetiva y la certeza de la capacidad de revelar los enigmas del universo. De allí la frase de Pope, “Dios dijo hágase la luz, y nació Newton”, o la certeza de Laplace de poder dilucidar todos los enigmas si se conocieran las causas. Borges se ha referido explícitamente a la teoría del “monstruo” de Laplace: “.si existiese un mortal cuyo espíritu pudiera abarcar el encadenamiento general de las causas, sería infalible; pues el que conoce las causas de todos los acontecimientos futuros, prevé necesariamente el porvenir”. Borges puntualiza: “Laplace jugó con la posibilidad de cifrar en una sola fórmula matemática todos los hechos que componen un instante del mundo, para luego extraer de esa fórmula todo el porvenir y todo el pasado” (OC 1: 282). Laplace, como Newton, como Descartes, representará el paradigma de la modernidad optimista. Cuando Borges observa en “Los crímenes de la calle Morgue” (“The murders in the rue Morgue”, 1841), de E. A. Poe (1809-1849) el nacimiento del relato policíaco, no hace sino poner en evidencia un ámbito de relato donde la “ratio” despliega sus poderes y “des-oculta”, de manera objetiva, la verdad. La verdad revelada por la mente racional de Auguste Dupin, como posteriormente, en la inusitada expansión del género por Sherlock Holmes, Hércules Poirot, El Padre Brown, Maidret, Pepe Carvalho... cederá ante los poderes de la razón que son los mismos que del “monstruo” de Laplace.

La razón moderna explora lo desconocido para vencer sus enigmas y sumarlo a los horizontes de lo conocido, a la identidad del poder y lo real donde la vida transcurre. De allí que el discurso científico moderno, en un calco secularizado de la tierra prometida de las religiones, irá acompañado de una “promesa de felicidad”. Esta nueva visión imaginó otros mundos, regidos, ya no por Dios sino por la razón, donde la felicidad sería posible, los mundos de la utopía, que tiene formal nacimiento en la obra de Tomás Moro y que ha impactado de manera significativa la cultura y la literatura de occidente.

La modernidad es la celebración del orden y de lo real, bajo el dominio de la objetividad de la razón, de sus presuposiciones lógicas y causales, de las fuerzas cohesionadas de la identidad, de su condición de límite; la ciencia es su lámpara exploratoria. La modernidad aún no cesa: es, como diría Habermas, un proyecto inacabado. De antiguo, sin embargo, una fuerza subterránea que, como veremos, tendrá, en el siglo XX, uno de sus centros de confluencia en la obra de Borges, avanzará para expresarse en la crítica de lo real de Hume, de Berkeley; en la crítica de la causalidad que tendrá una de sus primeras formulaciones en Kant y que luego será retomada, por ejemplo, por Schopenhauer, en la puesta en crisis de la objetividad, de la verdad objetiva, y que confluirá en Nietzsche, a quien llamará Habermas “La tabla giratoria de la posmodernidad”. Esta nueva visión de mundo, que no cancela la visión moderna y optimista sino que a veces va en paralelo, a veces es su prolongación, a veces su refutación, elaborará una conciencia ecológica para oponerse con alarma al optimismo moderno de la ciencia; opondrá la indeterminación a la objetividad; la perspectiva a la verdad objetiva; etc. Se articulará a la teoría cuántica, ese otro modo del pensar científico, e imaginará otros mundos, no en la perfección de la racionalidad utópica sino en prefiguraciones de la repetición y la extrañeza. Cuando Borges, en contraposición del relato policíaco de Poe, escribe, “La muerte y la brújula”, nos muestra la razón posmoderna, aquella donde la verdad no es tal sino una interpretación: la verdad revelada por la “ratio” no es sino una verdad indeterminada, falaz.

De igual forma, los continuos desplazamientos, inclusiones, revelaciones de otros mundos, sean estos los del sueño o de mundos inventados o imaginados, no son proyecciones utópicas, sino, podríamos decir, mundo

de una “pos-utopía” que asechan, anulan o revelan la insustancialidad de lo real. Paul Davies ve en los años de 1900 y 1930 los puntos de señalización en el arco de esta nueva visión de mundo (Davies, 1994: IX) y es posible ver, teniendo como antecedentes a Spinoza y a Leibniz, sus figuras paradigmáticas primero en Einstein y luego en figuras como Heisenberg y Shrodinger: Visión de mundo que permite el paso de la certeza deterministas a las paradojas microfísicas; de la visión del universo con perfección de relojería, a otro, aterrador, de caos, sin razón, y destrucción.

Borges ha señalado: “El escritor es un producto de su tiempo, pero el tiempo es también un producto del escritor”. Los autores crean también la realidad. Oscar Wilde llegó a decir que en Londres no había habido neblina antes del pintor Wistler “(Borges Oral, 1979).

Escritores como umbrales y representación de nuevas visiones del mundo pueden señalarse como ejemplos: Platón, fundamentalmente en *Fedro* en la *Carta VII* colocado en el paso de la visión del mundo de la oralidad a la visión del mundo de la escritura (Havelock, 1994); *El Quijote* y *Las meninas*, como hemos dicho, y podríamos agregar a Shakespeare, como umbrales y representaciones de la modernidad. Habermas ha señalado al Italo Calvino de *Si una noche de invierno un viajero* (1982), como ejemplo de la época posmoderna (Habermas, 1994: 52); también ha señalado a Joyce a Kafka a Beckett; y a Borges.

En este horizonte, ¿Cómo podríamos leer la obra de Borges? Creo que por lo menos en dos instancias: en la interrogación sobre sus representaciones, del orden y lo real del límite y la causalidad, en el juego de sus combinaciones textuales; y en la interrogación de su significación del enigma y el universo de la paradoja y el laberinto.

LA PROLIJIDAD DE LO REAL

Lo real está allí, como prolongación de la vida. No hay “real” sin un “orden”; y el hombre no puede vivir sin las presuposiciones de un orden. Por ello quizá ha dicho Pope que el orden baja del cielo; pero, ¿Qué es el orden y qué es lo real? El orden es el horizonte donde se constituye toda cultura que, por constituirse, legitima ese orden que podríamos concebir como un ámbito, una suerte de “burbuja” donde se hace posible la vida. Ámbito constituido por un conjunto de presuposiciones, por relaciones de poder y jerarquía, por interdictos y leyes, por la legitimación de la verdad, por redes causales y redes lógicas; por el despliegue del poder y la imposición de límites; por el lenguaje y su competencia comunicativa, por una moral reguladora. La cohesión del orden y lo real lo dan las convicciones y hábitos identitarios, de allí que la condición de siervo sea el primer elemento cohesionador del orden. De allí el valor de la libertad como elemento perturbador. Rudolf. Carnap ha señalado: “todo objeto real pertenece a un sistema comprensivo que se comporta según ciertas leyes” (Carnap, 988:318). La modernidad y sobre todo, la posmodernidad han visto en la génesis del orden y lo real menos una ontología que es una construcción. En este sentido Borges habla de una “postulación de la realidad”; y señala: “el hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra consciencia comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores de previsiones” (OC I: 218). Uno de los primeros asombros de Borges no es tanto que el hombre no pueda vivir sino según un orden; sino descubrir esa enigmática e invencible vocación por la construcción de un orden y por la voluntad, que parece venir del fondo del ser, de someterse a ese orden. En el perfil que va creando de su imaginario personal (y que se despliega en infinidad de entrevistas y biografías sobre el autor) Borges se imagina en un lugar intermedio: “Lo cierto es que me crié en un jardín detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses”. Es posible imaginar al escritor en esa suerte de franja, observando en un lado, sin duda superior, el “mundo” épico, de elegante valentía de sus mayores; y del otro, hacia abajo el mundo de los malevos, el mundo del coraje. El escritor se obsesionará por representar uno y otro mundo, desde la franja de su jardín, dibujando esa especial topología, acaso los primeros trazos laberínticos de su imaginario.

“Los Borges” son vistos en su grandeza heroica emergiendo del horizonte histórico, en contra posición al presente del escritor y en la vieja querrela de las armas y las letras. En el poema un mañana de *El oro de los tigres* (1972) dirá “yo, que padecí la vergüenza/de no haber sido aquel Francisco Borges que murió en 1874; en “1972” de la *Rosa profunda* (OC III: 104), ya había revelado:

No	soy	aquellas	sombras	tutelares				
Que	honré	con	versos	que	no	olvida	el	tiempo.
Estoy	ciego.	He	cumplido	los	setenta;			
No	soy	el	oriental	Francisco	Borges			
que	murió	con	dos	balas	en	el	pecho,	
Entre	agonías	de	de	los	hombres,			
En	el	hedor	de	un	hospital	de	sangre,	
Pero	la	Patria,	hoy	profana	quiere			
Que	con	mi	oscura	pluma	de	gramático,		
Docta	en	las	nimiedades	académicas				

Y ajena a los trabajos de la espada,
Congregue el gran rumor de la epopeya
Y exija mi lugar. Lo estoy haciendo.

En “The thing I am” de *Historia de la noche*, (1977). Había señalado: “soy apenas la sombra que proyectan/estas íntimas sombras intrincadas” (OC III: 196). Frente al esplendor de los mayores, presencia reiterada a través de su obra, el poeta es “el que cuenta las sílabas”. Esta topología guardará correspondencia con la significación estética del “Yo soy nadie” que atravesará con distintas modulaciones la obra borgiana.

En el otro extremo del mundo de los mayores, en una suerte de pliegue de la representación, en una franja de ilegalidad, irrumpen desde lo bajo esa forma ciega e instantánea de la heroicidad que es el coraje. Foucault ha descrito esa franja donde un orden, con sus leyes y sus ritos, se instaura: “Por debajo de la paz, el orden, la riqueza, la autoridad, por debajo del orden apacible de las subordinaciones, por debajo del Estado, de los aparatos del Estado, de las leyes, etcétera, ¿hay que escuchar y redescubrir una especie de guerra primitiva y permanente?” (Foucault, 2000: 52).

Temprano Borges se siente fascinado por ese “orden” donde “no hay otra obligación que ser valiente”, fascinación que se desplegará desde *Evaristo Carriego* (1930), uno de sus textos sobre el mundo “malevo” y la “religión del coraje”. Desde entonces la “mitología del malevo” no abandonará la expresión de esta obra y aparecerá aquí y allá en diversos tonos y representaciones. En este contexto la figura del duelo será una de las reiteraciones al lado de la caracterización de figuras de la tradición del coraje como Hormiga Negra o Juan Moreira, desprendidos de la cultura popular a partir fundamentalmente de las novelas populares de Jorge Gutiérrez (Gutiérrez, 1999^a y 1999^b). Josefina Ludmer ha señalado: “Juan Moreira representa la continuación de la tradición gauchesca de la confrontación y la violencia: sigue a *La ida de Martín Fierro* con la lucha hasta el fin... el gaucho Moreira encarna la violencia popular en su estado puro” (Ludmer, 1999: 232 y 233). Esta peculiar fascinación lleva a Borges a privilegiar, en contraposición a Lugones, al *Martín Fierro* de la primera parte, de la ilegalidad, de la violencia y el malevaje, y no el de la segunda parte, edificante, de la legalidad; lo lleva a narrar escenas de cuchilleros y a dibujar en un proceso de repetición y reescritura, una de las más sorprendentes articulaciones entre la cobardía y la valentía.

EL PERSPECTIVISMO

La narración de malevos le dará a la poética borgiana que se va configurando una serie de signos que se desplegarán en el amplio campo de una estética reconocible más allá de sus fuentes racionales: el juego de repeticiones, de reescrituras, de combinatorias. En la progresión que va de “Hombres pelearon” (1928) a “Hombre de la esquina rosada” (1935) hasta “Historia de Rosendo Juárez” (1970) se despliega un juego de textualidades que, desde el perspectivismo, pone en cuestión la certeza de lo real, y que asoma los rasgos de una poética y de una visión de mundo: el desplazamiento en el duelo, por arte de la perspectiva de los hombres que pelean, a los cuchillos (este desplazamiento, cuyo surco es la metonimia, será retomado en muchos otros textos; el perspectivismo, que desplaza en un horizonte ético la noción de cobardía a valentía y, finalmente, el dibujo de la paradoja: no atender al desafío por hacer verdad una convicción ética (“mi consejo es que no te metas en las historias por lo que la gente pueda decir y por una mujer que ya no te quiere”). El desplazamiento de la perspectiva, de uno a otro relato, pone en evidencia los límites de la verdad y sus encubrimientos.

La fascinación por el orden, lleva a Borges a fundar ámbitos de juego en el relato para interrogar las diversas maneras en que ese orden alcanza sus representaciones culturales; por ejemplo, en los relatos sobre la formación de sectas o aquellos de la representación imaginaria de otros mundos. La formación, las razones y sin razones de las sectas son asimiladas en ese ámbito de juego narrativo, no en la construcción de una nueva mitología sino en el despliegue de una perspectiva humorística que puede pasar desapercibida por el lector; así la “secta del fénix” (OC I: 521) y “El Congreso” (OC.III: 20) parten de un principio paradójico que deriva en representación humorística: el principio del mapa del tamaño del mundo se desplaza aquí a la secta del tamaño de la comunidad del total de los hombres. El principio del juego se encuentra en la siguiente formulación que recorre la obra borgiana: “...un mapa del Imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él” (OC II: 205). La creación de otro mundo, no en el sentido de otro mundo utópico de la racionalidad optimista; sino más cerca de la teoría de los otros mundos concebido por Leibniz y que tienen “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1943) su más plena expresión.

Paradojas en el mundo y fisuras que nos permiten imaginar otros mundos. Borges lo ha señalado explícitamente: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (Borges, OC1: 258) Borges como Carroll, crea un campo narrativo de juego, vértigo de combinaciones y desplazamientos, de inversiones y rupturas de límites, donde brota la crítica y la refutación a lo real; y donde se revela la “fisura” de lo real -El hueco de lo real diría Lacan- desde donde se prefigurarán otros mundos, otras formas de lo real; tramadas por

otros principios lógicos y causales que emergen de un fondo de paradojas y laberintos. De Carroll Borges aprenderá, con el episodio del sueño del rey, que podemos ser soñados por otros. Que es posible invertir la causalidad y crear causalidades inmotivadas, y que la paradoja crea mundos distintos, extraños, pero íntimamente ligados a las presuposiciones lógicas del mundo. De este modo, si el límite es lo que determina la configuración de lo real (Trias, 1991: 58) muchos relatos tienen como centro la transgresión o el desbordamiento del límite; así el ámbito del sueño irrumpiendo en lo real, como en *La flor de Coleridge*, reiteradamente citada por el autor, y cuyo principio está presente por ejemplo en “Las ruinas circulares”, o en la irrupción de objetos desde un mundo imaginado, como los “hrönir” desde Tlön; así la memoria apropiándose de los espacios propios del olvido como en “Funes el memorioso”; así “el inmortal”; así “El libro de arena”... Es posible observar, en la expresión plástica de un Magritte, como la transgresión de los límites, en formas heterogéneas de ámbitos distintos, por ejemplo, lo humano y lo animal y lo mineral, etc. Es posible observar en algunos cuentos de “duelo” el desplazamiento metonímico, de los hombres a las armas: el cuchillo o el puñal es el que pelea (así podemos decir en un poema: “el destino que acecha tácito en un cuchillo”; o en breve relato del “puñal” donde se dice: “sueña el puñal su sencillo sueño de tigre”... el metal que presiente contacto con cada contacto con homicida el destino para el que lo crearon los hombres. En “el encuentro” igualmente se dirá, en el arco de ese desplazamiento: “las armas no los hombres pelearon”) igualmente en la espada persiste la osadía y el pasado de crímenes y duelos. Es posible ver también el parentesco de estos desplazamientos en cuentos como “La mano” (de Maupassant) o “la nariz” (de Gogol) donde el desplazamiento, en el relato, lleva a efectos de horror u humorismo.

Ese juego de desplazamientos lleva, en Borges, a la intervención narrativa del mundo creado por Cervantes (como en “Pierre Menard, autor del Quijote”) (OC I: 431); y de Shakespeare (como en “La memoria de Shakespeare”) (OC III: 391); y lleva a un espectro de posibilidades, de meandros causales y de “senderos que se bifurcan” por donde se precipitan los diversos relatos; así la lógica de la inversión en el cambio de roles de Caín y Abel, tal como se describe en diversos textos (y que guarda correspondencias con la inmersión del cobarde y el valiente de otra serie de textos); tal la inversión del sentido de la influencia en “Kafka y sus precursores” con la refutación “del color local” en “El escritor argentino y la tradición”; movimiento de inversión tramado en el carril de la paradoja. Es importante mencionar en este juego de inversiones la trama narrativa de “La intrusa” (OC II: 401) donde la pasión por la amante propicia por encima de los enfrentamientos de los hermanos, el sorprendente asesinato de la intrusa: el amor de hermanos por encima de la sexualidad, para desconcierto del esquema psicoanalista.

Así el espectro de versiones y variaciones, estrechamente ligado al perspectivismo, se despliega en el relato desde diversas perspectivas y construcciones. Así la “escritura”, que abren diversas perspectivas narrativas en el texto canónico del *Martín Fierro*.

Con “El fin” Borges “interviene” el *Martín Fierro* para romper “el nudo edificante” que instaura la “vuelta...”. En el poema de Hernández duelo y muerte se expresan en su repetición en la primera parte (dos duelos y dos muertes) y en la clausura de la repetición en la segunda parte (en el reto del moreno, no aceptado por *Martín Fierro*). Esas dos fases, repetición y clausura, hacen de este poema una obra edificante, de allí la resignificación como texto fundacional que realizará Lugones en sus conferencias de Mayo de 1913. Contra esta clausura se escribirá “El fin”, texto especular, recursivo, que restituirá la fuerza repetitiva de la violencia. Esta reescritura refutará la condición edificante de “La vuelta” y el fundamento de la lectura de Lugones. El texto convoca temas recurrentes en Borges: la espera, la venganza, la imposición de un destino, la perspectiva desde la inmovilidad. El cuento resignifica el duelo, desde la perspectiva del testigo inmóvil: Recabarren. “El fin” narra un segundo duelo con el hermano del negro, no narrado por Hernández, y el texto es el “fin” de *Martín Fierro*: su muerte (a diferencia del poema de Hernández que narra de manera edificante su reintegración social, su “desaparición” como gaucho) y la resignificación de la “apertura” de la repetición del duelo. Una de las más fascinantes significaciones del duelo es su resistencia a la clausura: frente al valiente vencedor de todos los retos siempre aparecerán, una y otra vez, los retadores con la intención de ganarle y hacerse con el prestigio del valiente. De allí el “cansancio” del valiente y la crisis ética que genera tal cansancio (tal como hemos visto en “Hombre de la esquina rosada”); y como puede observarse en la “mitología del pistolero” del oeste norteamericano). La distancia entre el texto de Hernández (“procurando los presentes que no se armara pendencia, / se pusieron de por medio/ y la cosa quedó quieta”) y el de Borges (“mi destino ha querido que yo matara y ahora otra vez, me pone el cuchillo en la mano”) es la distancia entre la clausura y la insistencia de la repetición, entre lo edificante y la especularidad, entre la tranquilidad del orden recuperado, y la fascinación del mal absoluto.

Si en “El fin” la reescritura borgiana salva la repetición de su clausura para que el duelo pueda cumplir con el imperativo de la venganza, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, la escritura del cambio de bando de Cruz, narrado en el *Martín Fierro* (“Tal vez en el corazón / le tocó un santo bendito / a un gaucho que pegó el grito, / y dijo: “Cruz no consciente / que se cometa el delito / de matar así un valiente”), se constituye en la representación del instante en que un hombre cambia para siempre su destino, acontecimiento que no dejará de fascinar a Borges y quien lo rescribirá de diversas maneras, con distintos contextos y en diferentes momentos de su vida de escritor. El cuento se propone buscar una respuesta, por medio del relato, a ese instante en el que un hombre cambia para siempre su destino. Las fechas de nacimiento y muerte de Cruz, señaladas en el título, no indican sino el precipitado hacia la noche de ese instante único; en ese lapso se extiende el relato para interrogar el enigma de esa noche y de ese instante. El enigma es otra de las fascinaciones borgianas: El relato de Borges se propone dar una explicación al enigma.

El juego de desplazamientos (de asesino fugitivo, a oficial fugitivo) que concurre en el desplazamiento fundamental: el de Cruz al bando de Martín Fierro, pues ese juego de desplazamientos es el mismo de Fierro: uno es el otro. En la “reescritura” del destino de Cruz, el relato desplegado, desde la “concepción” hasta la noche con Martín Fierro, tratará de explicar ese acto definitivo: la pesadilla del padre, uno de los montoneros hostigados por Lavalle, que fecunda a Isidora Cruz, antes de perecer “perseguido por la caballería de Suárez”, se convierte en el remoto enigma (“nadie sabe lo que soñó”) que dará inicio al precipitado de una vida hacia la “lúcida noche fundamental”.

VERSIONES Y VARIACIONES

Versiones y variaciones se constituyen en uno de los movimientos fundamentales del tejido borgiano.

Quizá uno de los campos textuales más atractivos para este movimiento sea el que se establece entre el discurso sagrado y el espectro de variantes heréticas, en las religiones del mundo, lo que históricamente ha llevado a persecuciones y a instituciones implacablemente vigilantes como la inquisición en la edad media. En la historia de occidente la tenebrosa figura del inquisidor va a tomar para sí la divina tarea de la persecución de los heréticos. Escritores modernos han explorado, desde la perspectiva estética, las posibilidades textuales de las variantes heréticas; quizás el más conocido de ello, por el escándalo ocurrido en el contexto musulmán, sea el de Salman Rusdhie con la publicación en 1982 de su novela *Los versos satánicos*. En muchos textos Borges explora las posibilidades estéticas de lo herético; mencionemos uno: “Las tres versiones de Judas” (1943) que plantea un espectro de variantes del “más precioso acontecimiento de la historia del mundo”; una de estas variantes es especialmente estremecedora: “Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos pudo haber elegido cualquiera de los destinos que trama la compleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas”. La variante herética de la historia cristiana que tiene en este texto uno de sus más importantes momentos, se multiplica en otros textos y autores: así en *Terra Nostra* (1987) de Carlos Fuentes, donde, en sorprendente variante, por ejemplo, José es Judas y es quien como carpintero quien hace la cruz, vengando en Jesús el engaño de María.

“Automatismo de repetición” llama Foucault a uno de los modos esenciales del acaecer y el vivir. Modo del vivir estudiado por Freud y por Nietzsche de diversa manera, pero siempre orientado a la configuración o disolución del sentido. Ha señalado Foucault: “No hay repeticiones en sentido estricto, creo, sino en el orden del lenguaje (...) quizá en el análisis de la forma de repetición es donde se pudiera esbozar algo parecido a una ontología del lenguaje (...). El lenguaje no cesa de repetirse” (1994: 506). Podríamos decir, en términos generales que la repetición de lo identitario es el elemento cohesionador fundamental del orden (en el reconocimiento de la ley y el interdicto; en el hábito, el ritual y la costumbre), y que la repetición de la alteridad es la manifestación de lo ominoso, incluso del mal absoluto, cuando esa repetición no tiene clausura, tal como puede observarse en la repetición del crimen en *Macbeth* de Shakespeare. En su seminario de “la carta robada” Lacan cree observar en la repetición de una escena fundamental, el campo de la manifestación de la verdad, en el mismo momento en que se muestra el drama entre la paradoja y el sentido. la obra de Borges no cesa de repetirse. Su famosa expresión “La historia de la literatura no es sino la historia de las diversas entonaciones de unas cuantas metáforas” su señalamiento de que el relato de todos los tiempos corresponde a pocas historias que se repiten, repercuten en la constitución de los rasgos de una poética.

El propio Borges ha señalado en su obra la recurrencia de pocos elementos: la paradoja y el laberinto; el espejo y el tigre, que aparecen en un ritmo de repeticiones que alguno de sus contemporáneos han visto como monotonía; otros por el contrario han intuido allí uno de los movimientos fundamentales de la creación. Borges se ha referido a esta recurrencia, con la leve ironía que lo acompañaba como un escudo en las cientos de entrevistas que le hacían: “Al final de cada año me hago una promesa: el año próximo renunciaré a los laberintos y los tigres, a los cuchillos, a los espejos. Pero no hay nada que hacer, es algo más fuerte que yo: comienzo a escribir y, de golpe, he aquí que surge un laberinto, que un tigre atraviesa la página” (Borges Oral) Mencionemos, a título de ejemplo algunos textos donde la repetición alcanza significativa modalidades: así en Pierre Menard autor del Quijote, la representación central del texto, exactamente igual escrito por Cervantes o por Menard, pero diferentes, pone en evidencia, el regreso de lo mismo como diferente, el eterno retorno; en “La biblioteca de babel”, la repetición de libros y anaqueles, pasillos y galerías, crea representaciones alucinatorias del orden y el universo. Muchos textos convocan a repetición de una escena, así en *La trama* (OCII: 171) “Lo maté y no sabe que muere para que se repita en la escena”; así en “El evangelio según San Marcos” (OC II: 444) el acto de crucifixión de Espinoza, por parte de los Gutre, responderá de manera desdibujada a una venganza (por haber tomado a la hija y hermana) y de manera estremecedora, a la repetición de la escena alucinada de la lectura en voz alta del evangelio.

De Borges, y de gran parte de la literatura contemporánea podría decirse lo que él dijo de Chesterton (OC II: 72): “La repetición de un esquema a través de los años y de los libros... parece conformar que se trata de una forma esencial, no de un artificio retórico”. Forma esencial de una poética: en este ritmo de repeticiones se repetirá el doble (donde el Yo es “otro yo mismo”) y en los otros (“Las cosas que le ocurren a un hombre le ocurren a todos los hombres”) y el yo que se diluye en todos (“Ser nadie para ser todos los hombres”): el

amplio campo de la repetición es, repitámoslo, juego estético de la inversión y la reescritura de las variaciones y las correspondencias. En el objeto mágico confluyen repeticiones y acumulaciones para dar una idea de lo visionario y lo infinito; así en “EL Zahir”, así en “EL disco”, así en uno de sus textos centrales, “El aleph”.

EL JUEGO DE DADOS

Junto a los juegos de repeticiones es necesario referirse a las presuposiciones de la causalidad. En las redes de la causalidad (causa eficiente) y causas finales (teleología) parece jugarse el sentido y la naturaleza de una cultura. Hemos señalado como la causa final, la teleología, se constituye en dominante de las sociedades míticas y religiosas: la causa final, materializada en dios o los dioses, es dadora de una plenitud de sentido. Hemos señalado como la sociedad moderna, desacralizada, parece colocar el sentido en la causa eficiente que engendra como el gran logro de la razón, la verdad objetiva. El “giro lingüístico de la posmodernidad es, sin embargo, una inflexión y una puesta en crisis de la causalidad, por lo tanto de la verdad objetiva; y una colocación en el límite de la pregunta sobre el sentido final. En esta situación límite Leibniz ha señalado, en el optimismo moderno que “Los espíritus obran de conformidad con las leyes de las causas finales; los cuerpos obran de conformidad con las leyes de las causas eficientes” (Leibniz, 1992: 15); en esta situación límite, parece no plantearse la pregunta central sobre los fundamentos pues, como señala Leibniz, *nihil est sine ratione*, nada es sin fundamento (Heidegger 1991:67), Einstein, en el estremecimiento mismo de las causas finales, pero en correspondencia con el proyecto divino de la vida que viene del fondo mismo de las religiones, dirá en famosa frase, en el límite mismo de la situación límite, “Dios no juega a los dados” (contemporáneamente Mallarmé había experimentado, desde la experiencia poética, la fisura del sinsentido final; “un golpe de dados jamás abolirá el azar”). ¿Llegará la física cuántica, en el giro más espectacular de la visión de mundo que está construyendo, darse de tope con las causas finales y, de manera absoluta, con el sinsentido? ¿Podrá expresar el “nada es” desde el “sin fundamento”? En el juego estético de la causalidad, la obra de Borges parece cruzarse con tesis fundamentales de la física cuántica, y parece llegar a la misma situación límite de Einstein. Como el científico, el escritor pensará que al final de ese camino de extravíos y señalizaciones que es el laberinto, que detrás de la dura resistencia que es el enigma, es posible pensar alguna forma del sentido; es posible que Dios no juegue a los dados.

Los principios lógicos de identidad, no contradicción y tercero excluido constituyen para Axelos “Las formas principescas de la gramática y la sintaxis” (Axelos, 1969: 27). Leibniz subraya que nuestro razonamiento se funda en estos principios lógicos y en el principio de razón suficiente, donde toda expresión y todo acaecer es un tejido de causas y efectos. Siguiendo al principio el juego carroiano (donde, Alicia; al comer o beber crece o se achica; donde corre hasta desfallecer sin moverse del sitio al lado de la reina, donde ve al gato que ríe y que luego desaparece hasta dejar en el lugar la sonrisa) Borges crea un sorprendente ámbito de juego estético de desplazamiento de la causalidad. Uno es el movimiento de *regression in infinitum*, que sirve de principio de reconstrucción de muchos cuentos en el arco de fondo de la paradoja. Así “Las ruinas circulares” donde la situación de haber soñado un hombre en el mismo momento de ser soñado por otro abre al infinito la regresión causal; así como se abre a la regresión de mundos Uqbar-Tlön... y que se desvía metonímicamente en la reproducción del “hrönin”; el *regressum in infinitum* aparece una y otra vez a lo largo de la obra Borgiana. En la Flor de Coleridge señala: “Henry James crea (en *the sense of the part*) un incomparable *regressum in infinitum*, ya que su héroe Ralp Pendrel, se traslada al siglo XVIII porque le fascina un viejo retrato, pero ese retrato requiere para existir que Pendrel se halla trasladado al siglo XVIII. La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje” (OC, II: 20) en “Nathaniel Hawthorne” imaginará que el mundo es el sueño de alguien (como ocurría de manera festiva en el mundo de Alicia); en “Un sueño” (OC, II: 320) “En esa celda circular, un hombre que se parece a mí escribe en caracteres que no comprendo un largo poema sobre un hombre que en otra celda circular escribe un poema sobre un hombre que en otra celda circular... el proceso no tiene fin y nadie podrá leer lo que los prisioneros escriben. (O.C.3-320). El poema “ajedrez” dirá: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza / ¿qué dios detrás de dios la trama empieza? / de polvo y tiempo y sueños y agonías. El *regressum in infinitum* rompe el límite que hace posible el orden y lo real; crea un movimiento circular que lleva a esa forma de la especularidad y la autoreflexividad que expresa el texto dentro del texto, tal como señala Borges que se produce en el cuento 602 de *Las mil y una noches* creando un horizonte humano hacia el infinito. *Regressum in infinitum* y circularidad: desbordamiento del carril de la causalidad y manifestación de la paradoja.

La asunción de la causalidad como “cemento de lo real” como tramado de la objetividad, al enfrentarse al juego de variaciones pone en crisis su horizonte de presuposiciones. Borges ha explorado, desde el relato, esa puesta en crisis.

Para hacer posible la causalidad de la venganza, personajes, en relatos estelares de Borges, crean una “causalidad inmotivada”, paralela a la del acontecimiento real: dos series, según las importantes reflexiones de Enrique Pezzoni (1999), generando, en un momento estelar del texto “cruce de series” en un temprano texto sobre Borges Paul De Man señala: “La infamia desempeña la función de un principio estético, formal. Las ficciones, literalmente, no podrían haberse materializado de no haber sido por la presencia de la maldad en su núcleo del mismo.” (Man, 1996: 216). Podríamos matizar y decir que la infamia es importante en la

composición de muchos textos Borgianos, sobre todo la venganza que ofrece una red de posibilidades alternas, en posible cruce con lo real; en Borges el tema de la venganza concurre en la estrategia de la causalidad inmotivada. Señalemos algunos de sus textos mayores donde la causalidad inmotivada hace su aparición: en *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, el mundo de *Tlön* tiene una causalidad paralela (basada en la lógica de Berkeley y en la paradoja) con la presuposición lógica del mundo. La presencia de “*hrönir*” significará el cruce de series (que aquí se expresará en la lógica de lo fantástico); en “*Las ruinas circulares*” el cruce se produce en el paso del hombre soñado a la realidad. En “*El jardín de senderos que se bifurcan*” la fina y compleja correspondencia de opciones hace de este texto uno de los textos más interesantes del laberinto. El asesinato inmotivado de Albert, para que se sepa la ciudad que debe ser bombardeada, establece sus correspondencias, con el laberinto de *Psu Pen*, y con el propio camino a la quinta del sinólogo. En “*La muerte y la brújula*” los asesinatos (los verdaderos: el primero y el segundo; el simulacro: el tercero) se constituyen en la causalidad (falaz) para el cuarto asesinato (que será el del propio detective: *Lanröt*); en *Emma Zunz*, la búsqueda y terrible violación se convierte en causa inmotivada para el señalamiento de la culpabilidad de *Loewenthal*, para que de esta manera pague la vieja culpa (ser responsable de la desgracia del padre (tragedia sobre la que posiblemente tampoco sea culpable). El cruce de “registros”, de series, de causalidades, produce la situación del laberinto y la más alta eficacia de la reflexividad, produciendo lo que Pezzoni ha llamado “una exhibición desafortunada de los procedimientos”.

En el amplio espectro de juego de la causalidad Borges habla de “las secretas leyes del azar” (identificando su optimismo con el de Einstein) y todos, hasta dios, estaría subordinado a las leyes causales. Ya Leibniz había reflexionado sobre la paradoja del gran poder de dios, sometido sin embargo a la causalidad: “Dios - señala - no hace nada fuera del orden e incluso no es posible concebir sucesos que no sean regulares” y señala: “Dios nada hace que no esté sometido al orden. Entonces, lo que pasa por extraordinario, no lo es sino respecto a algún orden particular establecido entre las criaturas. Pues, en cuanto al orden universal, todo concuerda con él” (p. 15). Esta paradoja explica la resistencia divina (sea de dios o de los santos, en producir milagros). Borges hace suya esta reflexión de Leibniz en algunos momentos de su propia reflexión sobre la causalidad y en alguno de sus más importantes relatos. Señalemos “*El milagro secreto*” y “*La otra muerte*” donde dios se vale de un artificio para poder “intervenir” una causalidad sin transgredirla, así en “*El milagro secreto*” de *Ficciones* (OC, I: 508), situada en pleno fervor nazi (1939: “era el amanecer, las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga”), despliega una serie paralela (un año que permita al condenado *Jaromir Hladik* terminar su drama inconcluso) en el minuto de su fusilamiento, en un paralelismo entre tiempos distintos, el objetivo y el subjetivo, que ya encontramos desplegado, por ejemplo, en la escena de la Cueva de Montesinos en la segunda parte de *El Quijote*: mientras que Sancho atestigua que Don Quijote bajó y subió en poco más de una hora, Don Quijote afirmará que estuvo allí, y que estuvo tres días; lapso en el que le ocurrieron un sinnúmero de aventuras. Dos tiempos de dos perspectivas que se corresponden relativamente con el tiempo objetivo y el subjetivo, y la posible inadecuación entre ambos tiempos. En “*El milagro secreto*”, esa inadecuación se mantiene y permite la diferenciación temporal sin entrar en contradicción (las dos series existen de manera simultánea) es el nudo enigmático del texto. Esta dualidad de series (que alcanza su duplicación en la subjetividad del personaje, así pues el texto se adentra en las posibilidades representacionales de la subjetividad) deriva e variaciones al infinito, en repeticiones sin clausura: “No se cansaba de imaginar esas circunstancias: absurdamente procuraba agotar todas las variaciones. Anticipaba infinitamente el proceso, desde el insomne amanecer hasta la misteriosa descarga... *Jaromir* interminablemente volvía a las trémulas vísperas de su muerte”. La multiplicidad de mundos de la subjetividad se dibuja como un laberinto; y la inadecuación entre mundo objetivo y mundo subjetivo en enigma... y en milagro divino. El “secreto” evita el choque entre las dos series: la modificación de una serie por otra. Dios de esta manera interviene la causalidad (en la subjetividad) sin intervenirla (en los hechos objetivos). La paradoja se abre así a la simultaneidad de mundos posibles.

En “*La otra muerte*” de *El Aleph* (OC, I: 571) como en “*El milagro secreto*” de *Ficciones*, la proyección de la serie presupone una reflexión sobre la causalidad: la discusión teológica sobre si Dios puede modificar el pasado se convierte aquí en enigma, paradoja e inteligibilidad estética. En “*La otra muerte*”, en un horizonte de profundas conjeturas, la cobardía y la valentía se convierten en dos ámbitos que se excluyen o se identifican, creando el paradójico destino del personaje. *Pedro Damián*, habiendo muerto como cobarde en la “sangrienta jornada de *Masoller*”, tendría sin embargo la mágica oportunidad de otra batalla para mostrar su valentía. Para hacer posible la representación y la inteligibilidad de esta paradoja, el relato se “bifurca” en “series” o versiones. La primera versión es la del coronel *Tabares*, que presenta a *Damián* como un cobarde en la batalla de *Masoller* de 1904. El narrador presenta el perfil de este primer *Damián*: “En vano me repetí que un hombre acosado de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso”. El cuento presenta el imperativo del culto al coraje que atraviesa, con toda su complejidad, parte de la obra de Borges: “*Damián*, como gaucho, tenía la obligación de ser *Martín Fierro*...” Así pues, el segundo testigo, el doctor *Juan Francisco Amaro* de *Paysandú*, en otro encuentro del narrador en casa de *Tabares*, atestigua sobre la valentía de *Damián* en esa misma batalla. El testimonio de *Amaro* de *Paysandú* se hace de manera simultánea al “extraño” olvido por parte de *Tabares* sobre su anterior juicio de cobardía, y en contraste con el testimonio del propio narrador de haber conocido a *Damián*, quien habría muerto no en 1904 sino en 1946. Se plantea de este modo una compleja red de contradicciones y enigmas: ¿cómo es posible que *Damián* haya sido a la vez un cobarde y un valiente en la batalla de *Masoller* de 1904 (donde habría muerto) y que a la vez haya muerto en 1946? El principio de la paradoja borgiana alcanza aquí un punto de vértigo. Borges no resuelve la paradoja (¿acaso es posible “resolver” una paradoja más allá del punto de fuga de la alegoría?), sino que la hace posible al hacer posible una realidad subjetiva (en forma de delirio) que incide sobre la realidad de los hechos (como la flor de *Coleridge* que irrumpe del sueño a la vigilia); la correlación se

establece de este modo: Damián se porta como un cobarde en el campo de Masoller en 1904. Ruega a Dios una segunda oportunidad y de este modo regresa a Entre Ríos como una sombra (realmente como un muerto vivo). Allí vive hasta 1946 apartado de todos; allí lo conoce el narrador. En ese tiempo de más de 40 años también espera la oportunidad de “otra batalla” para “merecerla”. En la hora de su muerte (de su segunda muerte, de 1946) por medio de un delirio asiste de nuevo a la batalla de Masoller, donde muere heroicamente, en acto simultáneo con la muerte de 1946: en rigor, según la lógica del relato, Damián muere no dos veces, como indica el título, sino tres veces.

BORGES Y LA FÍSICA CUÁNTICA

El texto borgiano pone en crisis, desde la paradoja, la causalidad, sin violentarla, sino resolviéndola por la vía de la reproducción de series. La apreciación de la causalidad en Borges hace confluír la teoría del “monstruo laplaciano” y las teorías actuales del azar y de indeterminación que se presentarían no como ausencia de causalidad sino como producto de causalidades complejas y desconocidas. Se señala en “La otra muerte”: “la intrincada concatenación de causas y efectos, es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular un solo hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas”. La física cuántica ha dado cuenta de esa simultaneidad causal, de ese paralelismo de mundos. Es famoso “el efecto mariposa” como una de las expresiones de la complejidad causal. En el cuento, la insospechada limitación divina para modificar el pasado se desplaza a la capacidad de la estética; de hacer posible la paradoja en el juego de la multiplicidad de series. El cuento se sostiene sobre la paradoja de la causalidad inmodificable y la omnipotencia de Dios (que, por “omnipotente” podría modificar cualquier causalidad). Dado que la tesis de la “causalidad inmodificable” pone en entredicho la omnipotencia de Dios, quien no podría modificar la más mínima causalidad, Dios, para no perder su “omnipotencia” y, a la vez, atender el pedido de Damián, debe valerse de una argucia: la de regresar a Damián como sombra (en una suerte de “serie paralela”) para hacerlo morir como héroe, pero en el delirio, aunque este delirio (de manera inesperada) incide en la realidad (lo recuerda el doctor Amaro) poniendo en peligro -si atendemos al principio de la paradoja- “la estructura misma del universo”.

La causalidad, su arco objetivo que construye la realidad de nuestras presuposiciones, y la posibilidad de la fisura causal por donde acceder a otros órdenes, a otros saberes, a otros mundos, alcanza significativa recurrencia en Borges. De allí quizás su interés estético -antes que como creyente- en la cábala y el budismo (pues se convierten en perspectivas posibles para la representación de otros mundos y otras causalidades); de allí la paradoja que, como los tigres, emerge del imaginario borgiano.

En un importante trabajo sobre Borges y la física cuántica, Alberto Rojo señala que es posible ver citas borgianas en textos científicos, así “en la Biblioteca de Babel para ilustrar las paradojas de los conjuntos infinitos y la geometría fractal, referencias a la taxonomía fantástica del Dr. Franz Kuhn, en “El idioma analítico de John Wilkins (un favorito de neurocientíficos y lingüísticos), invocaciones a Funes el memorioso para presentar sistemas de numeración; y hace poco me sorprendió una cita a El libro de arena en un artículo sobre la segregación de mezclas granulares” Señala cómo en “El jardín de los senderos que se bifurcan” “se anticipa se anticipa la tesis de Hugh Everest III, de 1957, sobre “la interpretación de los muchos mundos” (Rojo, 1999: 188).

Borges se presenta como el oráculo de los tiempos modernos.

LA PARADOJA, EL ENIGMA, EL LABERINTO.

Es posible deslindar por lo menos dos modos de representación borgianos: la representación de un orden, de un mundo (asediado sin embargo por la paradoja); y la representación de un afuera, donde otros mundos son posibles; de allí la doble reflexión sobre la causalidad y sobre la paradoja, en arco que va desde las aporías de Zenón de Elea hasta las antinomias de Kant y las mónadas de Leibniz, concurrente en el imaginario borgiano. La visión crítica sobre lo real y el mundo hacen brotar, en Borges, el mundo de las paradojas; los intersticios permiten ver y describir otros mundos donde las paradojas, como en los cuadros de Escher, rigen las representaciones.

El imaginario de los pueblos ha proyectado, en el ámbito enigmático de lo desconocido, del afuera, del más allá de los límites de lo real, representaciones antropomórficas. En este contexto habría que entender la frase de Hermógenes; si los caballos pudiesen imaginar a sus dioses, los imaginarían como caballos. La proyección antropomórfica parece darse en dos vertientes que a veces se identifican: lo divino, la armonía y la perfección de los dioses; y la concurrencia de lo heterogéneo en lo monstruoso. El imaginario de las religiones parece constituirse en el primer expediente de esta dualidad. La representación de mundos por la

paradoja parece alejarse de esa visión antropomórfica y sustituir la religiosidad por una visión panteísta: la representación de mundos como expresiones del enigma, irreductible a su disolución.

La representación de mundos como enigmas hace brotar la paradoja como su principio lógico fundamental; así es posible pensarlo, por ejemplo, de Zenón de Elea a Wittgenstein; así es posible verlo en el espectro lógico de otros mundos que de asombro en asombro nos presenta la física cuántica.

Ya Leibniz había imaginado la posibilidad de otros mundos paralelos al mundo en el que vivimos; para él, en el sentido de Newton y Laplace, “vivimos en un universo regulado”, regido por una “armonía universal” y en el que habría muchos mundos paralelos, y que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Esta intención, parodiada por Voltaire, en su *Candide*, guardará sin embargo parentesco con la teoría contemporánea de los mundos de la física cuántica; con la diferencia de que ésta concibe otras lógicas, la de las paradojas a distancia del principio de razón suficiente Leibniziano; de allí que en el borde mismo de estas sorprendente representaciones emerge la más terrible de las preguntas, la pregunta sobre el sin sentido. La noción de “armonía preestablecida”, de Leibniz, como la tesis de que Dios no juega a los dados, según la famosa expresión de Einstein, es testimonio del vértigo que esa pregunta conlleva; y una inmediata asunción de fe en la preservación del sentido de la creación y de la vida. Cuando Carroll nos presenta en las dos *Alicias* sus representaciones paradójales lo hace en un ámbito de juego estético y en regresos a esas reconstrucciones del sentido que son el humor y la alegoría. “La paradoja -señala Deleuze- es primeramente lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye el sentido común, asignación de identidades fijas” (Deleuze, 1989: 27). La paradoja, al refutar la presuposición lógica de lo real funda otra representación de lo real “imposible” desde la normalidad lógica. Imposibilidad que sin embargo se realiza, es la paradoja y es el más extremo modo de la crítica a lo real y del vértigo del sentido.

La primera manifestación del reto entre sentido y sin sentido es el planteamiento de la solución o lo irresoluble del enigma. La paradoja, señala Roy Sorensen, “es la expresión lógica del enigma” (Sorensen, 207: 21). El enigma desde la figura del esfinge y del oráculo de Delfos en la cultura griega; desde el presagio de las brujas en *Macbeth* de Shakespeare, coloca su impronta para articular enigma y destino. El imaginario de Dios o de los dioses en las religiones es el intento más prodigioso de las culturas por resolver el enigma de la vida y del universo. La objetividad causal y determinista que va de Newton a Laplace irrumpió como la posibilidad de disolución de todos los enigmas, hasta que la noción de verdad objetiva fue cuestionada de Schopenhauer a Nietzsche y de éste a la hermenéutica contemporánea; y la noción de certeza a demostrar sus limitaciones en el conocimiento del infinito horizonte de lo desconocido.

De Spinoza a Borges la pregunta ante el enigma alcanza una nueva posibilidad: la de su presencia irreductible en el universo, y su despliegue en una visión panteísta. Panteísmo y paradoja crearán un espacio de juego en la obra de Borges.

En el espacio del juego borgiano el infinito y el tiempo se constituyen en enigmas irreductibles; lo real puede ser concebido como la creación de un Dios menor; y toda posibilidad asertiva deviene conjetura. Así dirá: “No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (OC, II: 86). La poesía permitirá “recibir lo que no se comprende” y es posible observar cuentos de Borges donde el brote de la solución del enigma va seguido de una decisión sobre su ocultamiento (así en “La escritura de Dios”). La noción de enigma del panteísmo se aparta del determinismo optimista (según Laplace, comprenderíamos el universo si conociéramos todas las causas) y se acerca más a las nociones de incertidumbre e indeterminación de la física cuántica.

Si el enigma tiene su más inmediata expresión en la paradoja, la paradoja la tiene en el laberinto. El laberinto es el modo borgiano de desplegar una consciencia crítica sobre lo real y de representar el enigma y el infinito. Borges hace del laberinto la arquitectura del relato; y la más inmediata de sus correspondencias es, qué duda cabe, el mito del minotauro, tal como se muestra de manera expresa en “La casa de Asterion”(OC,I: 564), donde el mito será una suerte de pizarra para las combinatorias y los desplazamientos: el monstruo espera en Teseo a su salvador, no a su verdugo; la casa-laberinto como un interior que incesantemente se repite y no tiene exterior pues salir es seguir adentro, etc. En ese destello del fuera se vislumbra “El templo de las Hachas, remitiendo el mito a sus fuentes dionisiacas. García Gual, en un ensayo imprescindible (García Gual, 1999: 270-319) ve en el relato borgiano la presencia constante del laberinto, ciertamente, y con ella la presencia plural de la mitología y la cultura griegas. El laberinto guarda estrecha relación con el descrito por Psui Pen, en El jardín de senderos que se bifurcan, y señalado como clave en el título mismo de este cuento: los acontecimientos excluyentes se hacen simultáneos. En sus juegos de laberintos Borges los concebirá en línea recta, tal el laberinto descrito por Lonrot al final de La muerte y la brújula, como tela de araña, tal como ocurre con impecable perfección y en un desplazamiento de roles en Albajacán el Bojarí, muerto en el laberinto” (OC.I:600), etc. El laberinto en Borges, como la aporía de Zenón de Elea, es el surco de la paradoja y la repetición del infinito.

BORGES Y EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

El juego de paradojas y laberintos; el arco que va de la representación del coraje a las interrogaciones sobre el universo donde las certezas se derrumban y las conjeturas se despliegan del universo al yo, donde el universo irradia un tramado de paradojas y el yo se precipita en el otro, en la nada, en nadie, desplazándose del “soy quien soy” a la reformulación de la pregunta ¿quién soy? Y a la ubicación del ser en ese lugar de paralaje de umbral donde parece situarse la física cuántica; el lugar, a la vez del soy y no soy, del *to be or not to be*, según la luminosa expresión de Hamlet.

Puede hacerse una historia de la cultura que sea a la vez una historia de la verdad: el paso a las sociedades “encantadas” a la modernidad es el paso de una verdad de dominante teleológica -cargada de sentido de diría Lukács- a la construcción optimista de una verdad objetiva que diera cuenta de la vida, del mundo y del universo. La “tabla giratoria” de la modernidad que según Habermas es Nietzsche hace confluír en su reflexión una profunda crítica a la verdad, que viene de antiguo, pero que en él alcanzará una síntesis fundamental: No hay verdad sino interpretaciones; toda verdad lo es desde una perspectiva; el mundo es una fábula. El así de la complejidad de la física cuántica parece colocarse en este último horizonte de la verdad; así mismo la obra de Borges. En este sentido hemos distinguido a Poe de Borges en esa narrativa de la verdad que es el relato policíaco. Hemos observado cómo el relato policíaco según la lectura que Borges hace de Poe, se sitúa en el horizonte de la modernidad optimista del triunfo de la razón que tiene sus paradigmas en Descartes, en Newton, en Laplace; de allí que la razón sea capaz de resolver los enigmas tal como sucede en los crímenes de la calle Morgue y “La carta robada” donde la racionalidad es capaz de revelar la verdad oculta en las inflexiones de la paradoja (así, lo demasiado visible que no se ve, en “La carta robada”). Es notable en este sentido el pasaje inicial de “los crímenes...” cuando Dupin camina con Watson por una calle de Londres y de pronto logra deducir -o abducir, según la teoría de Pierce- lo que piensa en ese momento su acompañante. El género inventado por Poe tendrá un despliegue inusitado en la historia del relato en occidente.

Un relato como “la muerte y la brújula”, parodia del relato policíaco, como lo fuera el Quijote de las novelas de Caballerías, realiza el proceso racional, propio del género, de desvelamiento de la verdad; sólo para mostrar lo falaz de esa verdad: la repetición, verdadera o falaz del crimen, la construcción racional de un laberinto como “tela de araña”, el juego de desplazamiento, inversiones y repeticiones que hace a estos textos y a toda la obra de Borges, esos “borrones”, “toda una literatura”, y constituirse en la gran interrogante sobre las certidumbres del universo de lo real y de la condición humana.

NOTAS

[1] Así en “A quien leyere”, de **Fervor de Buenos Aires**, dirá: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente”; así en el “Prólogo” a la edición de 1954, de **Historia Universal de la infamia**: “Estas páginas... son el impensable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias”. En el “Epílogo” para las obras completas, 1974 cita una nota de la “Enciclopedia sudamericana”, que se publicará en Santiago de Chile el año 2074, donde señala: “El nombre de que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. Indagaremos las razones, que hoy nos parecen misteriosas”. Solo el hilo de Ariadna podrá ser más orientador que esta actitud reflexiva de leve ironía y delicado humorismo.

[2] Heidegger (1995) utiliza la expresión “La época de la imagen del mundo” para referirse a la modernidad. Podríamos quizás decir que lo que se ha llamado Postmodernidad constituye una distinta “imagen de mundo”.

Bibliografía citada

Borges, Jorge Luis. **OBRAS COMPLETAS I-IV (OC.)** Buenos Aires, EMECE. 1996.

Axelos, Kostas. **El pensamiento planetario**. Caracas. Monte Ávila. 1969 (Primera edición en francés: 1964);

Carnap, Rudolf, **La construcción lógica del mundo**. México. UNAM. 1988 (Primera edición en inglés: 1928);

- Davies, Paúl, **Otros mundos**. El espacio y el universo cuántico. Barcelona, 1994 (Primera edición en inglés: 1992);
- Deleuze, Gilles, **Lógica del sentido**. Barcelona. Paidós. 1989 (Primera edición en francés: 1969);
- Foucault, Michel, **Les mots et les choses**. Paris. Gallimard, 1966;
- **Defender la sociedad**, México. FCE, 1997 (Primera edición en francés: 1997);
- “Langage et littérature”, en: **Dit et écrits**. Gallimard, 1994;
- García Gual, Carlos, “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, en: **Sobre el descrédito de la literatura**. Barcelona, Península, 1999; pp. 270-319.
- Gutierrez, Jorge (1999*), **Juan Moreira**. Buenos Aires, Perfil Libros, 1996;
- (1999b) **La hormiga negra**. Buenos Aires, Perfil libros, 1999
- Habermas, Junger, **El pensamiento postmoderno** Madrid. Taurus, 1990 (Primera edición en alemán: 1988)
- Heidegger, Martín, “La época de la imagen del mundo” (1938), en: **Caminos de bosque**. Madrid Alianza, 1995;
- **La proposición del fundamento**. Barcelona, ODOS, 1991;
- Hestfl, Nicolás y Alan Pauls, **El factor Borges**. Buenos Aires. FCE. 2000;
- Lafforgue, Martín (Comp-), **Anti-borges**. Buenos Aires. Vergara. 1999.
- Leibniz, G.W., **Tres textos metafísicos**. Bogotá. Norma. 1992;
- Lipovetsky, Gilles, **La era del vacío**. Barcelona, Anagrama, 1986 (Primera edición en francés: 1983);
- Ludmer, Josefina, **El cuerpo del delito**. Buenos Aires. Perfil libros. 1999;
- Lytard, Jean, **La condición postmoderna**. Madrid. Teorema, 1987;
- Man, Paul de, “Un maestro de nuestros días: Jorge Luís Borges” (1964), en: **Escritos críticos**. Madrid. Visor, 1996; pp. 215-222;
- Morin, Edgar, **El método**. La naturaleza de la naturaleza. Madrid, Cátedra, 1988 (Primera edición en francés: 1977);
- Pezzoni, Enrique, **Lector de Borges**. Buenos Aires. Sudamericana, 1994;
- Ricoeur, Paul, **Teoría de la interpretación**. México. Siglo XXI, 1995 (Primera edición en inglés: 1976);
- **Si mismo como otro**. México. Siglo XXI 1996 (Primera edición en francés: 1990);
- Rojo, Alberto, “El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica”, en: **VVVV Borges en diez miradas**, Buenos Aires, Fundación el libro, 1999; pp. 185-198.
- Rorty, Richard, **El giro lingüístico**. Barcelona. Paidós 1990 (Primera edición en inglés: 1967);
- Trías, Eugenio, **Lógica del límite**. Barcelona. Destino. 1991

* **Víctor Bravo**. Escritor venezolano, nacido en Maracaibo el 27 de septiembre de 1949. Magíster en literatura Iberoamericana y Doctor en Letras. Profesor titular jubilado de la Universidad de los Andes. Ha sido profesor visitante de Universidades europeas y americanas. Ha publicado en revistas indexadas y arbitradas de Europa y América. Conferencista. Poeta. Crítico literario. Ha recibido premios, reconocimientos y condecoraciones por su labor docente y su obra literaria.

Entre sus últimas obras publicadas destacan:

Desde lo oscuro.(poesía) (2004).
El mundo es una fábula y otros ensayos. (2004).
EL ORDEN Y LA PARADOJA. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad. (2003 y 2004).
EL SEÑOR DE LOS TRISTES Y OTROS ENSAYOS. (2008).
EL NACIMIENTO DEL LECTOR Y OTROS ENSAYOS, (2008).
LEER EL MUNDO, (2009)

© Víctor Bravo 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

