



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## LECTURAS RECÓNDITAS EN LAS ALUSIONES DE BORGES

Por Evelyn FISHBURN  
UNIVERSITY OF NORTH LONDON

*Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire, et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois.*

Maurice Blanchot, *L'entretien infini*

LAS ALUSIONES están vinculadas al placer: esto es según Freud, quien en *Más allá del principio del placer* (1920) sitúa el origen del *signo* y del *significado* en el elemento de juego llamado *fort-da*.<sup>1</sup> Cada repetición es una forma de aludir a una experiencia previa y convertirla en *símbolo*. Al revivir esta experiencia sentimos no sólo el placer de lo conocido sino también la satisfacción de tener dominio sobre el símbolo en cuanto que podemos utilizar lo que ya se conoce para lograr un placer anticipado. Antoine Campagnon, en su exhaustivo y excelente estudio de la citación, compara el placer o el confort que otorga la cita a lo que Winnicott ha calificado *transitional objects* (objetos transicionales) o *not-me possessions* (posesiones no yoicas).<sup>2</sup> Así como el niño va arrastrando la punta de una vieja manta o un osito preferido para sentirse más seguro, así también es como nosotros, munidos de una alusión y amparándonos en ella, nos aventuramos a decir algo propio.

Muchos de los cuentos de Borges comienzan con este refugiarse en una serie casi inagotable de citas, pero huelga decir que si Borges emplea un vasto número de ellas no es únicamente el resultado de una incurable timidez (de la cual él mismo ha hablado en varias ocasiones) sino también, y muy al contrario, manifestación de un

<sup>1</sup> También por su etimología, *aludere*, remite a *ludus*: juego.

<sup>2</sup> Antoine Campagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979, p. 20.

espíritu arriesgado y más bien subversivo en contra de la supuesta autoridad de la fuente original. Es lo que Harold Bloom, en su importante trabajo sobre la ansiedad de la influencia, ha dado en llamar *creative misreading* (malinterpretaciones creativas).

Para resumir, diríamos que las citas y alusiones en la obra de Borges desempeñan una doble función: actúan como aparente punto de apoyo (en la vieja cultura occidental), pero apoyo que se desvanece al ser invocado en un sentido diferente al original. Por lo tanto, lo que comienza como justificación se desestabiliza y la cita convoca un nuevo diálogo entre su sentido en el contexto original y sus nuevas posibles interpretaciones. Con esto, Borges lleva a sus límites la idea de Gracián de citar sin temor a ser infiel. Cuando esto ocurre, y en palabras de González Echevarría, "desaparece todo sentido de anterioridad y de autoridad; no hay significado trascendente" sino un cuestionamiento irónico de lo que se ha dicho, de lo que se está diciendo, y de lo que está por decir.<sup>3</sup>

Todo lo anterior tiene que ver con las posibles actitudes hacia textos pasados, lo que nos lleva directamente al asunto central del cuento "La otra muerte". Éste trata de las dos versiones de la muerte del gaucho Pedro Damián: una, en la que muere joven, como héroe en la batalla de Masoller, y otra, en la que muere viejo y como cobarde y desertor.<sup>4</sup> La relación entre estos dos "textos" se discute en torno al tema de que si Dios puede deshacer el pasado, hacer que las cosas que han sido no hayan sido. Como lo menciona "La otra muerte", éste es un tema que fue debatido acaloradamente en una polémica que recorrió desde Aristóteles a santo Tomás de Aquino, filósofos que mantienen que Dios no puede cambiar el pasado. No así al eclesiástico medieval Pier Damiani (1007-1072), quien en *De omnipotentia* "sostiene, contra Aristóteles y contra Fredegario de Tours, que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue".<sup>5</sup> Ahora bien, si consultamos esta referencia al quinto capítulo de *De omnipotentia* vemos que la discusión surge de un postulado de san Jerónimo que asevera que la

<sup>3</sup> "Borges and Derrida", en Harold Bloom, ed., *Jorge Luis Borges*, Nueva York, Chelsea House, 1986, p. 233.

<sup>4</sup> Sería imposible enumerar todas las alusiones que se relacionan con este tema central del cuento. Sírvese como ejemplo la figura histórica de Aparicio Saravia, que murió herido en la derrota de Masoller (1904). Después de su muerte surgió una leyenda de que él volvería para conducir sus tropas a la victoria.

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, "La otra muerte" en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 77. En adelante se cita de acuerdo con esta edición.

virginidad no puede ser recuperada una vez perdida. La respuesta de Damián es que Dios sí puede efectuar que una mujer vuelva a ser virgen si ella se dedica de forma tan intensiva a la vida espiritual como para borrar el recuerdo de sus acciones pasadas.

Según mi lectura, "La otra muerte" es una elaboración estética de esta idea que recorre todo el cuento, es decir, la idea de que la historia está formada no de hechos sino de recuerdos, y que éstos se pueden "corregir". De ahí la coexistencia de varias supuestas historias universales, ilustradas en el cuento por las diferentes memorias de la muerte de Pedro Damián. Dicho sea de paso, vemos aquí un ejemplo de la novela ideal de Ts'ui-Pên postulada en "El jardín de senderos que se bifurcan". Pero lo que nos interesa aquí y ahora es la intertextualidad que se ha formado entre un relato sobre la valentía inspirado en un debate sobre la virginidad. Es interesante, aunque no sorprendente, que Borges reprima el aspecto más sensacionalista de esta discusión y sin embargo dirija al lector hacia él. Mi argumento es que al perseguir la referencia ponemos al descubierto un tenue vínculo entre el heroísmo machista y la virginidad como metas deseables. Esta relación inusitada es un tema al que volveremos más adelante.

La explicación de que Dios puede deshacer el pasado debe considerarse a la luz del comienzo del cuento, en donde se menciona el poema "The Past" de Emerson. El poeta norteamericano es conocido como místico, religioso y uno de los mayores exponentes de la Escuela Trascendental, pero si acudimos al texto del citado poema hallamos una afirmación categórica: que el Pasado es irrevocable y que ni Dios ni el diablo pueden cambiar los hechos eternos. Cito: "not the gods can shake the Past" ni el Diabolo "can finish what is packed / alter or mend eternal Fact". Estas palabras contradicen rotundamente la explicación de las dos muertes que se dan en el relato, aunque, a su vez, deben considerarse a la luz de una opinión sobre Emerson expresada más adelante en el cuento. En respuesta al paradero de una prometida traducción del poema, el personaje Gannon responde "que no pensaba traducirlo y que la literatura española era tan tediosa que hacía innecesario a Emerson" (p. 75). No solamente es la manera clásica de matar a dos pájaros de un mismo tiro (Emerson y la literatura hispánica), sino también pone en tela de juicio las opiniones (tediosas) de Emerson. Vemos así que cada cita problematiza la anterior y su relación con el cuento, y añade matices a cualquier intento interpretativo. Este juego de desestabilización intertextual se extiende a través de toda

la obra de Borges: por ejemplo, en un poema de Borges intitulado "Emerson" vemos que los pensamientos atribuidos al "tedioso poeta" repiten los propios sentimientos expresados frecuentemente por Borges y que sutilmente concuerdan con las muertes alternativas de "La otra muerte": "Por todo el continente anda mi nombre; *I no he vivido. Quisiera ser otro hombre*".<sup>6</sup> El deseo de alterar el pasado une a Borges con Emerson, con Pier Damiani y con su tocayo, Pedro Damián.

"El Sur" es un cuento cuyo final poco claro se sigue discutiendo, pero no es mi intención entrar en este debate sino hacer notar cómo una alusión que se ha comentado muy poco puede arrojar un toque irónico y conmovedor sobre la muerte o "suicidio" del personaje central, Dahlmann. Como recordarán, éste está a punto de librar un duelo que no quiere pelear y que sabe que perderá, pero el sentido del honor lo hace salir y encontrarse con una muerte segura. Antes de entrar al funesto almacén en el que será provocado por algunos gauchos, el protagonista recuerda el grabado de una vieja edición de la novela *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1787), célebre por su excesivo sentimentalismo. Éste es su último pensamiento, información que ha sido mayormente pasada por alto por los críticos o entendida como simple elemento para crear un ambiente de carácter libresco. Pero podría haber más: en la novela, Virginie, la heroína, prefiere, por su sentido de la modestia y del honor, morir ahogada a tener que desvestirse y nadar desnuda al abrigo de la costa. Por supuesto no se trata de sugerir que esta información pueda servir como solución al enigma del final, pero me gustaría proponer la idea de que la atención a esta referencia puede ofrecer ciertas posibilidades de lectura: una de ellas, a nivel estético, sería como advertencia al lector de lo que está por suceder, el suicidio por motivos de pudor/pundonor, y otra, a nivel psicológico, como influencia o motivación para la decisión que va a tomar Dahlmann. Vista así, sugiere un ciclo de muertes que se repiten, determinadas por fuerzas y coacciones culturales. Las exigencias del pudor (de Virginie) y del machismo (de Dahlmann) llevan a lo mismo, lo que según la lectura, podría considerarse una muerte, ya sea noble o totalmente en vano.

Mi próximo ejemplo no se basa en una cita literaria sino en alusiones a estereotipos históricos y culturales. Mi planteamiento es que Borges invoca a estos estereotipos para luego descentralizarlos

<sup>6</sup> *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1964. Las cursivas son mías.

y así desmitificar su estereotipada aceptación. "Guayaquil" es un cuento que alude de forma explícita, por su propio título, a un precedente histórico *legendario*: la célebre entrevista de Bolívar y San Martín en Guayaquil del 27 de julio de 1822. La trama del cuento se desarrolla alrededor de unas cartas recientemente halladas y supuestamente escritas por Bolívar, en especial del 13 de agosto de 1822 "en que el Libertador refiere detalles de su entrevista con el general San Martín".<sup>7</sup> La Academia Nacional de la Historia elige a "Borges", uno de sus venerables miembros, a que examine dichos escritos, pero "un historiógrafo extranjero" llamado Zimmermann aparece en escena. La interpretación más inmediata es la obvia: que el encuentro entre Borges y Zimmermann refleja el de San Martín y Bolívar en cuanto al tema de rivalidad y renuncia. El cariz especial de esta relación se da a través de ciertas alusiones.

Para comenzar, la carta especialmente mencionada, de Bolívar a San Martín, fechada el 13 de agosto de 1822 no existe, pero sí existe una carta, con la misma fecha, que Bolívar le escribió al general Santander en la que le comunica su decisión de no volver a Bogotá a hacerse cargo del gobierno. Es posible que Borges haya leído esa carta pero también puede tratarse de una acertada coincidencia. El hecho es que esta respuesta refleja la supuesta negativa de San Martín a hacerse cargo del poder en Guayaquil. De mayor interés es una carta fechada unos días más tarde, el 29 de agosto de 1822, cuya aparición en 1939 causó verdadero furor en la Academia de Historia.<sup>8</sup> Supuestamente escrita por San Martín a Bolívar, en ella el Libertador argentino revela detalles de la histórica entrevista desde su propia óptica. Dicha carta ha sido juzgada una falsificación, y probablemente una autofalsificación escrita *a posteriori*. Si tomamos la última sugerencia, el rumor de que San Martín falsificó su propia carta para ennoblecer su derrota en Guayaquil, estableceremos un vínculo intertextual con el deseo de volver a escribir el pasado encontrado en "La otra muerte". La red que une al gau-

<sup>7</sup> *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, 1970, p. 112. En adelante se cita de acuerdo con esta edición.

<sup>8</sup> Para información básica, consúltense los artículos sobre Bolívar y San Martín en Evelyn Fishburn y Psiche Hughes, *A Borges Dictionary*, Londres, Duckworth, 1990. Para una información más detallada, y un análisis completísimo, véase el excelente capítulo de Daniel Balderston, "Behind closed doors: the Guayaquil meeting and the silences of History" en *Out of context: historical reference and the representation of reality*, Durham y Londres, Duke University Press, 1993, pp. 115-131. [Hay trad. española, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996].

cho Pedro Damián con Borges, Emerson y Pier Damian, se extiende aquí al máximo héroe nacional argentino, San Martín.

Me gustaría proseguir con otra posible lectura: la de dos historiadores como representantes de una contienda entre dos estereotipos culturales que Borges idea con su habitual ironía, el primero representado por el historiador criollo, el respetado "Borges", y el segundo por el insolente recién llegado, el intruso Zimmermann. Los antecedentes patricios de "Borges" son impecables. Todos aquellos que hayan leído los numerosos reportajes al Maestro (y algo de su poesía) reconocerán los síntomas de la alusión paródica a sí mismo. A la llegada de Zimmermann, dice el narrador, "yo mismo, con sencillez republicana le abrí la puerta" (pp. 114-115). La íntima tomada de pelo al estereotipo patricio viene completa, con un toque de antisemitismo incluido.<sup>9</sup> Me gustaría señalar su delicadeza exquisita: "El linaje de Zimmermann era hebreo, por no decir judío" (p. 114). Hebreo, el menor de los dos males. Quién sino alguien que haya naturalizado su antisemitismo pensaría que *judío* es una palabra inaceptable, y quién sino Borges se atrevería a atribuir un prejuicio tan "elegante" (e infame) a un personaje que carga con su propio nombre. Borges va más allá: crea una caricatura del judío insolente, el forastero que se abre camino al frente, "nouveau" en todos los sentidos, vestimenta, acento, de apariencia y modales arteros hasta el punto de pronunciar mal Suárez—dice Juárez— para darle a su adversario una victoria menor antes de tirar a matar, forzándolo a renunciar, como supuestamente renunció San Martín, a su nominación para conducir la investigación histórica. Claro que si Zimmermann corresponde a una caricatura, ésta es enteramente vista a través del prejuicio de un "Borges" caricaturizado a su vez. Ahora bien, en "El escritor argentino y la tradición" Borges reclama toda la cultura occidental como parte de la tradición cultural argentina y apoya este argumento con una comparación directa entre la situación de los argentinos y la de los judíos: colocados a sus márgenes, éstos han logrado destacarse en la cultura occidental, porque "actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial".<sup>10</sup> Viéndolo desde este punto de vista, Zimmermann se convierte en

<sup>9</sup> He tratado este tema desde otro punto de vista en "Borges, Cabbala and 'creative misreading'", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, NF, Jg. 14, H. 4 (1988), pp. 401-418, 406-407.

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 160.



representante, como figura al margen, del escritor argentino. En esta lectura recóndita se aúnan y por lo tanto se anulan los dos estereotipos y el "pasado azaroso" del inmigrante Zimmermann se reconstituye dentro de las características definidas del intelectual argentino. "Lo otro" ha pasado a ser "centro".

En conclusión, voy a explorar un cuento en donde una alusión central, la del *aleph*, establece un diálogo entre literatura, misticismo y matemáticas. Hay muchas alusiones en *El Aleph* que apoyan la metáfora principal del cuento que es la de un disco circular que funciona como microcosmos del universo (valga la tautología) reflejando su variedad. Se enumeran varios espejos que supuestamente tienen estas propiedades y merece la pena ir a las fuentes de las citas en las que figuran estos espejos para comprobar las variantes establecidas a través de cada alusión.<sup>11</sup> Cada una afirma manifestar la Verdad Universal, diversidad que demuestra la falacia de este concepto. En las obras literarias que aspiran a abarcar el universo se incluye el muy cruelmente ridiculizado *Canto Augural* o *Canto Prologal* de Carlos Argentino Daneri que comprende el (terrible) poema "La Tierra". La alusión a los cantos de Dante Alighieri es obvia y no se trata de contradecirla sino de añadir otra posible referencia: al *Canto General* de Neruda, y a su *Residencia en la tierra*. El tono pomposo de la cita muestra un claro intento de burla que posiblemente tenga que ver con la desaprobación que Borges sentía por Neruda porque éste había criticado a los Estados Unidos pero se mantenía en silencio sobre la dictadura de Perón.<sup>12</sup> Obviamente, no tomo partido en esta disputa, sólo sugiero una lectura actualizada.

De más trascendencia en esta variedad de alusiones a microcosmos universales es la alusión al mundo de las ciencias en *El Aleph*. Según la Cábala, sitio máximo del encuentro de las matemáticas con el misticismo, el mundo fue creado por medio de la permu-

<sup>11</sup> Según las fuentes que se mencionan en "El Aleph" (*El Aleph*, p. 168), en el espejo de Tarik Benzeyad, "se ve la simulada representación de los siete cimmas del mundo"; el de Luciano de Samosata es "un poderoso cristal situado en un pozo en el que se puede oír todo lo que se habla en la tierra pero si se mira dentro del cristal, se verán todas las ciudades y naciones tan bien como si se estuviera en ellas"; en la esfera de Júpiter "se refleja el mundo entero... la vanidad de la tierra, sus ciudades y sus diferentes especies vivientes, y todo aquello que cada una de las naciones está haciendo"; el de Merlín permite ver el corazón de los hombres y así "prever las intenciones de los enemigos y la traición de los amigos".

<sup>12</sup> Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, pp. 95-96.

tación de las veintidós letras del alfabeto hebreo, y, como apunta la primacía del *aleph*, primera letra de este alfabeto, le permite reflejar todas las otras letras. Esto hace que sea una metáfora perfecta de un microcosmos. Huelga decir que la cita del *aleph* es “infiel” en cuanto Borges utiliza un concepto que pertenece a “lo sagrado” para fines irónicos y por lo tanto “profanos”. Pero lo que interesa aquí no es tanto que la revelación que produce el *aleph* sea falsa sino la propuesta paradójica de que no hay tan sólo un infinito sino varios.

Ya me he referido indirectamente a esto cuando hablé de los diferentes espejos y poemas “universales”, pero Borges recurre al apoyo no sólo de la ficción y la teología, sino también, al añadir la *Mengenlehre* a su lista de comparaciones, a una de las teorías matemáticas más radicales de fines del siglo diecinueve. La *Mengenlehre* (teoría de los conjuntos), del matemático Georg Cantor (1845-1918), es la referencia que lleva a la fantasía de Borges a una dimensión diferente. Se la menciona como un sistema que trata de la idea del infinito en lo infinitesimal, pero esta vez dando un apoyo científico a la ficción. Según Cantor, cualquier número entero de una serie puede representar a todos sus múltiplos, los que a su vez pueden ser elevados a una potencia múltiple, de modo que 1 puede ser 6 036 si 2 es 12 072 y también 6 036 al cuadrado y así sucesivamente. Asimismo, el 1 puede sufrir igual fragmentación. Esto hace que cualquier número cardinal pueda llegar a ser simbólico de cualquier otro, y de todos los otros, y, por extensión, del infinito. Es así como existe una gran cantidad de números potencialmente infinitos.

Es interesante notar que en la exposición de su teoría Cantor utiliza la letra *aleph* conforme a su uso cabalístico como indicador de infinito, y sugiere, al igual que Borges, una pluralidad de *alephs*. Con esto no he querido comprobar que la teoría de Cantor constituya una influencia básica en el cuento sino mi objetivo ha sido señalar aquí y a lo largo del presente trabajo, la coexistencia de una misma metáfora en distintos y hasta supuestamente opuestos campos semánticos y sugerir que en el espacio que se ha formado entre estas alusiones es donde se fraguan nuevas lecturas. No todas son juguetonas. En “Pierre Menard, autor del Quijote” el lector es movido a imaginar cualquier texto como si éste estuviera escrito por diferentes autores que proporcionan a su vez experiencias de diferentes lecturas (“la técnica del anacronismo deliberado y de las

atribuciones erróneas’’).<sup>13</sup> Busco amparo y refugio en esta cita, le soy infiel, y con ello sugiero nuevas lecturas: las de imaginar cualquier *ficción* de Borges como si fuera un pequeño caleidoscopio en el que con cada giro se forman diferentes e inesperadas configuraciones, según las alusiones que se pongan en primer plano.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1944, p. 56.