

Gutiérrez Nájera. Si es mucho, en fin, lo que aquí se nos ofrece ya, es muchísimo lo que virtualmente se nos promete. Todo lleva a esperar nuevas y amplias indagaciones sobre el arte de la prosa en Gutiérrez Nájera. Y, en escala mayor, todo parece estar apuntando hacia el gran libro que Ernesto Mejía Sánchez nos debe, sobre la literatura hispanoamericana a fines del ochocientos.

RAIMUNDO LIDA

Harvard University.

ANA MARÍA BARRENECHEA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. El Colegio de México, México, 1957; 189 pp.

Este libro fue el primero en intentar un examen profundo de la obra de Jorge Luis Borges; cinco años después de su publicación, sigue siendo el más sistemático y amplio de todos los estudios sobre este autor. La señorita Barrenechea postula una tendencia central en toda la obra de Borges —la expresión de lo irreal— y describe y clasifica sus diversas manifestaciones bajo cinco categorías temáticas generales: I. El infinito; II. El caos y el cosmos; III. El panteísmo y la personalidad; IV. El tiempo y la eternidad; V. El idealismo y otras formas de la irrealidad. (Esta última sección incluye unas páginas de análisis estilístico: “La irrealidad reflejada en el vocabulario y la sintaxis”). De esta manera, aunque no lo declara como propósito explícito, la autora reconoce y procura resolver el gran problema que la obra de Borges plantea a todo crítico: el descubrimiento de la secreta unidad estética que informa la totalidad de dicha obra, problema que ni siquiera vislumbran los estudios de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz (*Borges, enigma y clave*, Buenos Aires, 1955) y José Luis Ríos Patrón (*Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, 1955), para no hablar del librito de Adolfo Prieto (*Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, 1954), que parece proponerse concienzudamente la tarea de no comprender a Borges. Ana María Barrenechea ha realizado algo que muy pocos críticos de Borges han condescendido a hacer: la lectura total de su producción, hasta de sus muchísimas piezas no coleccionadas en libro. Conoce, además, varias conferencias inéditas de Borges. La erudición de la autora es, pues, de lo más amplio y detallado, y todas sus observaciones se apoyan en un minucioso acopio de citas y referencias textuales. Metódicamente, rastrea las diversas apariciones de toda una constelación de temas esenciales a través de textos poéticos, ensayísticos y narrativos de Borges, mostrando una y otra vez la casi increíble coherencia de su pensamiento y proceder artístico. En su organización y redacción, el libro es un modelo de claridad, de orden, de concisión. Abundan en sus páginas penetrantes observaciones que puntualizan detalles y aspectos parciales, como, por ejemplo, la relación entre lo criollo y lo universal metafísico en las primeras poesías (pp. 11-12), la adjetivación (pp. 23, 27), el doble valor simbólico de las puestas de sol (“esplendor y patética amenaza del fin”, p. 99), la renovación del ensayo en lengua española por Borges (pp. 131-133), las expresiones estilísticas de duda y conjetura (pp. 134-142). De gran utilidad es la extensa bibliografía de

obras de Borges y de obras críticas sobre él, detalladísima y esencialmente completa hasta septiembre de 1956¹.

Ahora bien, censurar un libro de tan admirables cualidades, un libro que se ha convertido ya en indispensable texto de consulta para todo estudioso de Borges, puede parecer una ingratitud, y sin embargo es tarea que se impone en vista de esas mismas cualidades, que prometen un estudio mejor sin proporcionárnoslo. El libro de la señorita Barrenechea quiere ser un estudio de los medios expresivos de Borges, según anuncia el título y dos declaraciones de propósito en el texto (p. 16: "el presente libro intenta analizar cómo ha construido Borges su nítido orbe de sombras[. . .], las formas de la expresión de la irrealidad", y p. 133: "todo el estudio que venimos haciendo es un intento de precisar con qué medios[. . .] Borges expresa la irrealidad del hombre y del universo"). Pero su concepto de la expresión literaria parece limitarse a la simple mención y acumulación mecánica de temas. El mismo Borges ha dicho: "más importante que los temas de los poetas y que sus opiniones y convicciones es la estructura del poema" (*Antología poética argentina*, ed. Borges, Bioy Casares y S. Ocampo, Buenos Aires, 1941, pp. 9-10). La autora habla, es verdad, de estructura: en la p. 16 dice que analizará, entre otras cosas, "la estructura de los relatos", y en la p. 133, que estudia la "arquitectura de las obras". Veamos, elegidos al azar, dos ejemplos de tal análisis o estudio:

"Los teólogos", cuento basado en el tema de la identidad personal, se carga de pasión, de misterio y de extrañeza con la doctrina cíclica puesta en boca de los heresiarcas[. . .] y con sus símbolos de la rueda y la serpiente. Citas de San Agustín, de Plutarco, de los estoicos, de Orígenes, de Cicerón, de Plinio, de las Sagradas Escrituras[. . .] dan el tono erudito y el sabor de las disputas teológicas. Las terribles palabras del heresiarca Euforbo quemado en la pira insinúan la infinita repetición del mismo drama y nos sumergen en la pesadilla circular y eterna, pero al mismo tiempo anuncian la tragedia de los dos teólogos enemigos que morirán

¹ Me permito señalar las siguientes omisiones. Falta el conocido libro de GUILLERMO DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, que contiene gran número de referencias al joven Borges (pp. 46, 59-60, 62-65, 299, 303-304, 315-316, 322-323, 344, 354, 357) y cita una serie de poemas y ensayos ultraístas de éste, publicados en España, que tampoco registra la autora. No figuran estos trabajos sobre Borges: JORGE CAMPOS, reseña de *Historia de la eternidad*, en *Ins*, 1955, núm. 110; LUCIANO CODIGNOLA, reseña de *La biblioteca di Babele*, en *Tempo Presente*, Roma, 1 (1956), núm. 2, p. 178; EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA, "Cinco poetas argentinos", *Sur*, 1942, núm. 98, 44-74 (sobre Borges, pp. 52-59); ENRIQUE LUIS REVOL, "Jorge Luis Borges", *Belf*, 4 (1949), 425-430; ALFONSO REYES, "El argentino Jorge Luis Borges", en su libro *Los trabajos y los días*, México, 1945, pp. 133-135 (publicado primero en *Tiempo*, México, 30 de julio de 1943, bajo el título de "Misterio en la Argentina"; recogido en sus *Obras completas*, t. 9, México, 1959, pp. 307-309); ALBERTO ZUM FELDE, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: Los ensayistas*, México, 1954, pp. 573-584. El artículo de Borges, "Cuentos del Turquestán", *La Prensa*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1926, mencionado en el texto (p. 42), no aparece en la bibliografía. Faltan también las siguientes piezas de Borges: "Inscripciones", *Bitácora*, Buenos Aires, junio de 1937, pp. 1-2; "Parábola de Cervantes y del Quijote", *Sur*, 1955, núm. 233, p. 3; reseña de *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares, en *Sur*, 1955, núm. 235, pp. 88-89; prólogo a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, Buenos Aires, 1955, pp. 7-9. [Casi todas estas omisiones se pueden señalar asimismo en la reciente "Contribución a la bibliografía de Jorge Luis Borges", por NODIER LUCIO y LYDIA REVELLO, en *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*, Buenos Aires, 1961, núms. 10/11, pp. 43-112].

también entre las llamas, con una doble alusión al Eterno Retorno y a una panteísta identidad de todos los destinos humanos (p. 44).

Borges acumula frecuentemente sus procedimientos, repitiéndolos con variaciones. En "El inmortal" reúne el desierto infinito, el sueño premonitorio del cántaro de agua inalcanzable, el camino laberíntico de pozos y galerías, el palacio irracional; en "El jardín de senderos que se bifurcan" pone también una cuádruple construcción laberíntica: el laberinto del antepasado imaginado primero bajo la forma del ámbito vastísimo, la novela interpretada cíclicamente y revivida luego en pluralidad de destinos, y la sugestión del camino que lo conduce al crimen, donde se mezclan la poesía, la vaguedad y el misterio (p. 59).

Me parece que la señorita Barrenechea no hace mucho más que resumir y enumerar los rasgos que podría revelar una somera lectura. Considera a menudo que lo poético equivale a lo vago y misterioso, concepto que mal concuerda con el preciso arte de Borges. En los pasajes citados, y en muchos otros que podrían aducirse (véanse también las secciones tituladas "Las inclusiones en la estructura de los relatos", pp. 24-26, y "Los relatos con clave", pp. 72-74), no figura el concepto de estructura en el sentido auténtico de la palabra: es decir, un conjunto cuya peculiaridad reside no en la mera suma de sus elementos, sino en la compenetración funcional de éstos. Muchas corrientes de la crítica contemporánea (la estilística de Spitzer, el *New Criticism* anglo-americano, el formalismo ruso, la teoría literaria de Wellek y Warren) coinciden en ver el valor literario como producto de relaciones implícitas, la expresividad como *Gestaltqualität*. En vez de señalar alusiones obvias en los cuentos de Borges, habría que analizar con cierta penetración fenomenológica el sentido implícito de su composición narrativa. De alguna manera, todos sus relatos hablan, por ejemplo, del tiempo, pero más importante y revelador es el hecho de que ya en su íntima organización estética crean un efecto de atemporalidad. Así esos cuentos de Borges hechos según el modelo de ciertas narraciones inglesas y norteamericanas de aventuras extraordinarias y de enigmas policiales, cuentos que con sus constantes y bruscos desvíos hacia lo imprevisible eluden la sucesión, y con sus revelaciones finales crean en la mente del lector —al obligarle a una reconsideración total de la obra como inextricable red de correspondencias internas— una impresión de simultaneidad, un simulacro de lo eterno. (Con todo, no olvidemos —y Borges, ciertamente, no lo olvida— que dicho simulacro presupone, como todo artificio literario, la necesaria e ineludible temporalidad del lenguaje). También habría que investigar con mayor detenimiento el sentido implícito de esos curiosos relatos en forma de pseudo-ensayo, en los que Ana María Barrenechea no suele encontrar más que una burla de la erudición y del lector o una confusión deliberada de lo ficticio y lo real (cf. pp. 105, 127 ss.). ¿No podemos ver en ellos también un concepto de la creación literaria como inextricable unidad de fábula y crítica, como simultaneidad de muchas alternativas en torno a un postulado central, como algo que se parece a una perfecta disponibilidad mental, a la vez triunfante y angustiada ante las infinitas perspectivas que se le presentan? ¿O un esfuerzo por fundir en una sola las diversas actividades de autor y lector y asimismo por unir sus identidades, por más separadas que estén en el tiempo y el espacio

(Pierre Menard frente a Cervantes, el lector frente a Borges, Borges frente a todos ellos)? ¿O un efecto típicamente borgiano de concisión y vastedad al mismo tiempo, por la reducción de la fábula a sus elementos básicos y la discusión o insinuación de sus proyecciones últimas? Sin un auténtico análisis estructural que revele las verdaderas formas de expresión en Borges, todos esos temas tan cuidadosamente recogidos por la autora —temas casi siempre vistos por ella como entidades unívocas: temas-concepto, temas-objeto— permanecen como inertes, como signos aislados del contexto expresivo que les proporciona plena significación.

Con lo anterior no censuro a Ana María Barrenechea por no haber empleado un método crítico entre tantos otros, sino por no haber tenido, a mi modo de ver, suficiente conciencia de las relaciones implícitas que configuran la obra de Borges, falla que la lleva a hacer algunas afirmaciones muy discutibles. Ferrater Mora ha observado que ningún método unilateral puede definir la obra de Unamuno, ya que ésta es, en el fondo, “vivencia de la contradicción”, “mezcla inextricable de la desesperación y la esperanza”². Lo mismo puede afirmarse de Borges, que en 1933 se definió como “un hombre desgarrado hasta el escándalo por sucesivas y contrarias lealtades” (*Historia de la eternidad*, ed. de 1953, p. 49), y que en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” habla de libros que “invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina”, de libros que si no encierran su “contralibro” son incompletos: ley primordial de todos sus cuentos (*Ficciones*, ed. de 1956, p. 27). Es decir, lo esencial en Borges es una especie de dualidad irónica irreductible. Por consiguiente, la expresión de la irrealidad, tal como la postula la señorita Barrenechea, es inadecuada como explicación de su obra, por ser concepto unilateral y también (como veremos más adelante) por ser concepto negativo. Si Borges “irrealiza” el mundo cotidiano, es para erigir en su lugar otro mucho más real, aunque ficticio. Si también irrealiza o pone en tela de juicio los fundamentos de ese mundo creado, *es para darle aún mayor realidad*, realidad de construcción ideal, realidad de pensamiento (“el pensamiento es un perfecto sinónimo del cosmos”, *Ficciones*, p. 22), que se vuelve más pura y exacta al reconocer las inevitables limitaciones de los mismos conceptos y formas en que se apoya, al reconocer su propia “irrealidad”. Por otra parte, es evidente que para Borges los mismos términos *irreal* e *irrealidad* son ambivalentes. Son más bien positivos en una afirmación como la de que “la irrealidad [...] es condición del arte” (*Ficciones*, p. 162); es decir, el arte, como la noche en el poema “La noche que en el Sur lo velaron”, nos libra de la mayor congoja: “la prolijidad de lo real” (*Poemas*, ed. de 1958, p. 117). Pero ese mundo llamado real que nos acosa con sus sinrazones “sufre de caos, adolece de irrealidad”, como el Paseo de Julio (*ibid.*, p. 130), como el nazismo (*Otras inquisiciones*, ed. de 1960, p. 185). Aquí los términos son más bien negativos. Con hablar de “la expresión de la irrealidad”, sin más, me parece que se tienden a borrar ciertas distinciones importantes. El arte es denuncia y superación de esa realidad irreal del mundo inmediato: la suya es, pues, una irrealidad real. Valga el juego de palabras para adivir, siquiera de un modo mecánico, a esa tensión y fusión de opuestos que caracteriza el arte de Borges.

² Unamuno: *Bosquejo de una filosofía*, 2ª ed., Buenos Aires, 1957, pp. 40, 45.

En lo íntimo de todo creador hay una especie de drama, tensión o lucha que da impulso y sentido a su obra. Me atrevo a resumir el drama de Borges en tres "movimientos" que, en realidad, no son sucesivos sino simultáneos: un aspirar a algo terriblemente necesario —el orden, la eternidad, la identidad con todos los hombres— pero que de antemano se sabe imposible; una triste comprobación de esa futilidad y engaño; y un hacer de esa misma comprobación —intensificada casi hasta lo intolerable por todos los medios más sutiles del arte— un triunfo intelectual y literario sobre la limitación y el desorden. De ahí esas formas ambiguas, múltiples, concéntricas, que tanto apasionan a Borges, formas en las que los elementos más dispares se contraponen, se muestran en recíproca dependencia y se sujetan a una deslumbrante y paradójica unidad, en violación a todo canon clásico o realista. Es el procedimiento del arte manierista, dentro de cuya tradición³ la obra de Borges se sitúa con plenitud. Es el procedimiento descrito por Leslie Fiedler al referirse a *Hamlet*: "Hamlet is sad because he cannot write the perfect *Hamlet*; but the record of his sadness becomes his triumph, our second-best and only play. The ultimate, the real *Ur-Hamlet*, is irrecoverable, unwritten, yet for a moment glimpsed and lost again at the dizzying focus of the play within the play within the play" (*No! in Thunder*, Boston, 1960, pp. 58-59). Es el procedimiento de ese Cervantes que Borges invoca tan a menudo, maestro de las contraposiciones entre lo real y lo ideal y de la crítica como género creador, imaginativo. Borges nos invita en todo lo que hace a compartir de lleno su ironía cósmica, su visión lúcida y vertiginosa de las cosas, su capacidad de ver "el anverso y el reverso y los dos a un tiempo y los dos con una claridad de relámpago" ("Sarmiento", *Nac*, 12 de febrero de 1961), su "inteligencia infinita que ve lo particular y lo general simultáneamente"⁴. El alcanzar esta lucidez puede ser doloroso, teñido de patetismo y de tragedia, pero no deja de ser una iluminación valiosa⁵.

Es cierto que Ana María Barrenechea habla de vez en cuando de la ironía en Borges, pero la manera como la destaca y califica ("picardía", p. 49; "escepticismo burlón", p. 94; "una página francamente humorística", *ibid.*; "el placer por el juego en sí, un goce infantil en burlarse del lector", p. 127) tiende a sugerir que para ella dicha ironía es sólo una forma de humor perverso e irresponsable, un juego porque sí, con que se adorna algo más "serio". En todo caso, no la reconoce como modalidad esencial del pensamiento borgiano. También habla en cierto momento de la dualidad contradictoria de algunos temas (cf., por ejemplo, la refe-

³ Estudiada por GUSTAV-RENÉ HOCKE, con gran riqueza de materiales, en su *Manierismus in der Literatur: Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, 1959.

⁴ RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Jorge Luis Borges: Ensayo de interpretación*, Madrid, 1959, p. 115. (Véase en esta obra la excelente sección sobre ironía, pp. 82-100).

⁵ La autora exagera, me parece, el pesimismo de los cuentos de Borges ("el éxito en Borges es una excepción", p. 55). Dejando a un lado el problema —no insoluble— de encontrar el aspecto positivo de una derrota tan sombría como la de "La muerte y la brújula", ¿no podemos afirmar que "Hombre de la esquina rosada", "Tema del traidor y del héroe", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", "Historia del guerrero y de la cautiva", "La otra muerte" y aun "El inmortal" relatan el proceso de un triunfo? ¿Son, en realidad, excepciones dentro de la obra del autor?

rencia a la posibilidad o imposibilidad de abarcar la infinita variedad del universo, p. 75), pero tales observaciones permanecen como aisladas y laterales, sin que se muestre que esa dualidad se da en *todos* los temas de Borges y en *todos* los aspectos de su arte, y que es el mecanismo principal mediante el cual destila y afina su "inteligencia infinita". Uno de los temas capitales de Borges, el del laberinto, es analizado por la señorita Barrenechea (pp. 57-60) sólo bajo el aspecto de símbolo del caos y del desorden, sin tomar en cuenta su otra faceta de preciso y lúcido designio, y sin estudiarlo como elemento funcional dentro de la trama de los cuentos. Recordemos que, en "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", el laberinto está hecho no simplemente para confundir y desorientar sino también para conducir a su cámara central, y que el pasar por un laberinto y vencer sus dificultades es un proceso que en los cuentos de Borges a menudo acompaña el de la comprensión, el de encontrar un orden donde sólo parecía haber un caos (después de pasar la noche en la cámara central del laberinto, Unwin descifra el enigma de Zaid y de Abenjacán). Como breve ejemplo de un examen más adecuado del tema del laberinto, cito estas líneas de Karl August Horst:

El cambio de frente es, en los cuentos de Borges, uno de los rasgos más característicos... Los personajes... esperan la realización de su destino del encuentro con otro personaje, en el cual se transforman, o en choque con el cual sucumben, o que los hace despertar para ser ellos mismos. El momento del encuentro es la culminación perfecta de su existencia... Es verdad que ese momento no los libera del laberinto, pero sí ilumina de golpe todos sus vericuetos... El laberinto no tiene meta, es desconcertante, es infinitamente repetible, pero tiene un centro. Sólo desde el centro se reconocen sus ramificaciones y puede formularse su ley. Penetrar en el centro significa reconocer que el hombre, preso en el núcleo más interno del laberinto, se sabe dueño de él... Si agregamos que el laberinto tiene su meta en el centro desde el cual se planeó; que está situado en la dialéctica de libertad y fatalidad; que es ilusorio en mientras estoy vagando por sus corredores, pero real en el momento en que lo intuyo de golpe como un todo; que su necesidad es la pluralidad de caprichosas posibilidades; que por su número es infinito, pero cíclicamente infinito, entonces nos habremos dado cuenta de su significación simbólica en la obra de Borges⁶.

La señorita Barrenechea parece desconocer casi por completo este aspecto positivo de Borges, este situarnos siempre *en medio*, en un punto central hacia donde convergen las perspectivas más diversas, proporcionándonos una visión más amplia, más profunda, más desengañada del mundo y de nosotros mismos. Es verdad que trata de defender a Borges contra las acusaciones de "frío esteticismo" y "jugueteo literario con las ideas" (p. 77), buscando apoyo en el valor de la "propia capacidad inventiva" de nuestro autor (*ibid.*). Pero como todo el libro está dedicado a demostrar que precisamente esa "capacidad inventiva" sólo se complace en negar, en disolver, en irrealizar, la defensa resulta un poco endeble. Asimismo, al final de su estudio, la autora le pide al lector que no saque

⁶ KARL AUGUST HORST, "Die Bedeutung des Gaucho bei Jorge Luis Borges", *Merkur*, Stuttgart, 1960, núm. 143, pp. 82-83.

“una falsa visión puramente negativa de la obra de Borges” (p. 144). Pero después de haber insistido tanto en el aspecto “nihilista”⁷ de esa obra (pp. 87-89) y de haber declarado categóricamente que Borges “está convencido de que nada tiene sentido en el destino del hombre” (p. 143), las vagas salvedades aducidas en el párrafo final —“la hondura de los problemas estéticos”, “ferviente poesía”, “hombría para aceptar el destino implacable”, “goce creador”— tampoco pueden alterar en lo esencial la impresión de vacío y desesperanza creada por este estudio. Tal vez tenga razón Gutiérrez Girardot al decir que, en realidad, Ana María Barrenechea revela algo del mismo “bondadoso prejuicio” de esos críticos que, incómodos ante su dialéctica, le reprochan a Borges el no hacer una obra “humana” (*op. cit.*, pp. 84-85). Me parece que la autora ha visto sólo uno de los “movimientos” del drama de Borges —la comprobación de la futilidad y del engaño— y, aceptándolo como único y suficiente, lo ha interpretado con escrupulosa literalidad. Tal probidad equivaldría, en este caso, a una incompreensión. “L’ironie ne veut pas être *crue*, elle veut être *comprise*”⁸.

Una última observación. Según la señorita Barrenechea, no hay en la obra de Borges una preocupación ética, una conciencia del Bien y del Mal. Afirma que “en Borges falta totalmente la idea de la culpabilidad” (p. 49), que “la función del Mal [. . . está] completamente ausente en Borges” (p. 65). Si Borges no profesa, siquiera de manera tácita, una ética, entonces ¿cómo entender los cuentos de *Historia universal de la infamia*, la ignominia del nazi en “Deutsches Requiem”, los frecuentes traidores que a veces son también héroes, el ansia de autojustificación y salvación personal que se expresa en un relato como “La otra muerte” (que en su primera versión se titulaba “La redención”)? Recordemos que, para ciertos pensadores idealistas admirados por Borges (Plotino, Schopenhauer, Emerson), el Mal suele ser esencialmente el egoísmo y la ignorancia. A la luz de tal doctrina, creo que podemos hacer un esbozo rudimentario de la ética borgiana. Para Borges, como para Dante, la traición es la peor infamia. La maldad del traidor consiste en exaltarse a costa del traicionado, en no reconocer que todos los hombres son uno. Traiciona el orden universal al afirmar su yo, al mentir, al entregar a su semejante. El héroe, en cambio, intuye de algún modo el orden universal y su lugar en él, aunque humilde; acepta su identidad con el adversario y con todos los hombres, aun cuando la sociedad lo condene como renegado o criminal. De ahí el Tadeo Isidoro Cruz imaginado por Borges, que ve su pro-

⁷ Creo que un censo de todos los textos de Borges revelaría que éste emplea muy pocas veces las palabras *nada* y *nadie* en su valor de conceptos sustantivos. Cuando sí las emplea —como, por ejemplo, al final del cuento “El inmortal” o en el ensayo “De Alguien a Nadie”—, resultan en realidad una especie de contrafigura de la plenitud: son la negación de lo individual, de lo aislado, de lo informe, para afirmar por lo tanto una totalidad armoniosa y subsistente. (Uno de los rasgos característicos del estilo de Borges es la litotes, la afirmación mediante la negación). Para el idealista puro —y ya sabemos que Borges lo es, hasta donde puede serlo un artista creador— el mundo es pensamiento; ese pensamiento es ubicuo y no consiente omisiones o vacíos, aunque sí formas engañosas cuya esencia es secreta, oculta. Me parece que hablar de la nada como tal y del nihilismo en el caso de un existencialista, de un místico oriental o de un anarquista ruso del siglo XIX, puede ser lícito, pero no en el caso de Borges.

⁸ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L’ironie ou la bonne conscience*, Paris, 1950, p. 51.

pio destino reflejado en Martín Fierro y se une a él; de ahí la figura de Droctulft, que antes ha sido "leal a su capitán y a su tribu, [pero] no al universo" y luego es "un iluminado, un converso" (*El Aleph*, ed. de 1957, pp. 48-49). Algunos traidores, mediante el sacrificio y la contrición, adquieren rasgos heroicos: Vincent Moon, en "La forma de la espada", revive su infamia poniéndose en el lugar de su víctima; Kilpatrick, en "Tema del traidor y del héroe", se entrega a un nuevo engaño para servir a su patria. En ambos casos, la expiación se logra a través de una creación artística (la narración de Moon, la "obra" de Nolan); para Borges, buen schopenhaueriano al fin, la ética y la estética (y también la metafísica) son facetas de una sola actividad. El artista traiciona con sus simulacros, pretende usurpar el lugar del supremo Autor⁹. Pero esos simulacros también pueden encerrar verdades simbólicas, vindicaciones de un posible orden universal secreto, un Orden cuya infinita variedad y paradójica coexistencia de contrarios se reflejan (tal vez) en la precisa ambigüedad de la obra de arte. El problema no es abstracto. Lo vive y revive el mismo Borges. Éste será, como Valéry, un "héroe de la lucidez que organiza" (*Discusión*, ed. de 1957, p. 49), pero como ser humano ("no hay hombre que esté libre de culpa", *El Aleph*, p. 108) y como escritor "la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres", *ibid.*, p. 135), también se siente infame, falsario, traidor. De ahí su profunda identidad con *todas* sus criaturas.

JAMES E. IRBY

Princeton University.

Studi in onore di Angelo Monteverdi. Società Tipografica Editrice Modenese, Modena, 1959; 2 vols.: 924 pp.

Estos dos espléndidos volúmenes, dedicados "A Angelo Monteverdi nel cinquantesimo anniversario della sua laurea (18 dicembre 1908)", contienen cincuenta y cinco estudios acerca de temas históricos, lingüísticos y literarios muy diversos. Los precede una "Bibliografia degli scritti [1909-1958] di Angelo Monteverdi", redactada por G. GERARDI MARCUZZO (pp. 13-29). Nuestro comentario se limita a los estudios de interés hispánico.

M. BATLLORI, "Provençal i català en els escrits lingüístics d'Hervás", pp. 76-81.—Las noticias sobre provenzal, catalán y valenciano que ofrece Hervás y Panduro en su *Idea dell'universo* (Cesena, 1784-87) proceden de informes (no siempre correctos) que le dieron algunos jesuitas anónimos, compañeros suyos de destierro. Las interpretaciones de Hervás suelen ser equivocadas (cree que el catalán y el valenciano son lenguas distintas, y atribuye al francés un origen catalano-provenzal), pero en todo caso revelan su enorme curiosidad lingüística.

G. M. BERTINI, "La sintassi del *Refranero*", pp. 82-99.—Con base en los primeros 200 refranes de la colección atribuida a Santillana, examina brevemente ciertos procedimientos característicos, como el asindeton, la yuxtaposición, la elipsis y, con mayor detenimiento, algunas dislocaciones sintácticas (refranes que comienzan con complemento directo o circunstancial, con verbo o con adjetivo).

⁹ Si lo hay. Borges duda de su existencia, pero no deja nunca de postularla. Las imágenes del mundo como laberinto o como libro enigmático parecen requerir un último creador que los haya ideado: "nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo" (*Otras inquisiciones*, p. 156).