

ISSN 2314-3630



Proa

FUNDACION INTERNACIONAL
JORGE LUIS BORGES



Nº 28

Proa

REVISTA LITERARIA

Nº 28

FUNDACION INTERNACIONAL
JORGE LUIS BORGES



Proa

DIRECTORA

María Kodama

SUBDIRECTOR

Fernando Flores Maio

CONSEJO EDITORIAL

María Adela Renard

Lucas Adur

CONSEJO CONSULTIVO

José María Álvarez

Marcos Ricardo Barnatán

Mario Mactas

Elisa Calabrese

Cristina Mucci

Carles Duarte

Carmen Riera

Cristina Piña

Abel Posse

Paul Auster

Elisa Salzmänn

Griselda Beacon

Nancy Viejo

ISSN 2314-3630

Revista Proa es una publicación propiedad de
la Fundación Internacional Jorge Luis Borges
Anchorena 1660 - (1425) Buenos Aires
Tel.: 4822-8340 / Fax: 4822-4940
Mail: borges.internacional@fibertel.com.ar

© 2023, Fundación Internacional Jorge Luis Borges
Registro de propiedad intelectual en trámite

Diseño y armado:
Penguin Random House Grupo Editorial S.A.
Humberto I 555 - (1103) CABA

Índice

MARÍA KODAMA Y CLAUDIA FARÍAS G.	
<i>La divisa punzó</i>	5
CLAUDIA FARÍAS G.	
Reflexiones en torno al poema	
“Rosas” de J. L. Borges	12
ROSENDO FRAGA	
Reseña de <i>La divisa punzó</i>	19
JORGE DUBATTI	
La “derrota” de Averroes:	
aportes de Jorge Luis Borges a la teatrología	25
PATRICIO BINAGHI	
Lazos entre artistas e intelectuales alemanes	
exiliados y argentinos.	41
MARIANA BENDERSKY Y LUCAS ADUR NOBILE	
Borges desde las neurociencias	60
LUIS IGNACIO BRUSCO	
Cerebro y tiempo	94
MARÍA ADELIA RENARD	
Antonio Di Benedetto en una gran novela:	
<i>Zama</i>	100

FERNANDO FLORES MAIO	
La felicidad es frecuente	107
MERCEDES SUSANA GIUFFRÉ	
El Oriente en Jorge Luis Borges	121

MARÍA KODAMA Y CLAUDIA FARIAS G.

La divisa punzó

Conversación preliminar

*Alles überhaupt, was lebte und wirkte, lebt und wirkt auch weiter.*¹

Otto Inmisch

Mnemosyne, diosa de la memoria, madre de las musas, cuya visión abarcaba el pasado, el presente y el porvenir, inspiró a comienzos del siglo XX al historiador alemán de arte Abraham Moritz Warburg un método de investigación heurístico sobre la memoria y las imágenes. Para ello, concibió la idea de crear un *Bilder Atlas* consistente en una “cartografía abierta” de imágenes cuyos límites fueran difusos, así como sus definiciones.

Warburg nos proponía una red de relaciones nunca definitiva que reflexionase acerca de la imagen. Con esta tarea, pretendía que el atlas difiriera del catálogo, que propone una sistematización ordenada, cerrada a partir de criterios fijos

¹ Todo lo que vivió y obró continúa vivo y obrando.

previamente establecidos. En su *Bilder Atlas Mnemosyne* desplegó la idea como “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”. Se trata, pues, de una cartografía abierta, de límites semánticos difusos.

A semejanza de esos *Bilder* de Warburg, en nuestras largas conversaciones de los domingos, día que consagramos al estudio de la fascinante lengua de Japón, fueron surgiendo ciertas pluralidades discursivas. Libros, documentos, cartas, fragmentos, detalles, emergieron de modo fragmentario para dar cuenta de su *Nachleben* (que en el lenguaje de Warburg adquiere, al menos, tres significados: influencia, pervivencia y supervivencia). El punto de partida fue la lectura azarosa de un comentario sobre los *Escritos póstumos* de Alberdi. Allí se refería su encuentro con Rosas en Inglaterra y el horror que produjo en el gran jurista tucumano el juicio llevado en su contra *in absentia*, por el que se confiscaron sus bienes y se lo condenó a muerte.

A partir de esa lectura, investigamos y desplegamos los argumentos, con sus tesis y antítesis, deteniéndonos en los aspectos que más llamaban nuestra atención, lo que fue formando el mapa del viaje hacia la circunstancia de “el hombre de la divisa punzó”. Más tarde, la pandemia hizo que nuestras conversaciones y lecturas fueran telefónicas, y la forzada quietud incentivó nuestro deseo de investigar. Fuimos tomando notas de todo lo recabado y discutido, hasta concebir la idea de escribir este libro, como una cartografía abierta en la que el pasado, el presente y el porvenir entrelazan su *Nachleben*.

Esta cartografía contiene o insinúa una cierta verdad, pero también un interrogante, puesto que las clásicas cuestiones y

los postulados de la Filosofía de la Historia surgen de manera espontánea al estudiar a un personaje como Rosas y los superpuestos discursos que constituyen el relato de su accionar y de su época. Esto se cumple tanto en las tradicionales postulaciones sobre el sentido y la meta de los acontecimientos históricos de los clásicos del siglo XIX como en los preceptos contemporáneos de los llamados “narrativistas”, que ponen el acento en los historiadores como emisores de un discurso que aspira a la objetividad descriptiva, pero que, sin embargo, se encuentra muchas veces cercano a la narrativa literaria.

Tulio Halperin Donghi señala que, si bien luego de su largo ostracismo Rosas ocupó un lugar en el “panteón de héroes nacionales”, en su imagen propiamente historiográfica la situación no es la misma. Por nuestro lado, luego de haber leído gran parte de una bibliografía que parece infinita, en la que se exhiben las contradictorias tesis dominantes entre los historiadores que tratan el tema, nos inclinamos por analizar tres libros pioneros escritos en las postrimerías del siglo XIX. Sus autores, jóvenes de raigambre liberal y relacionados de diversos modos con el pasado —reciente para ellos—, se formularon un profundo interrogante que respondieron con admirable honestidad intelectual. Estos libros tienen un interés adicional: el estilo narrativo atravesado por la época en que fueron escritos, en el que subyace su propia visión de nuestro país y de las filosofías imperantes; lo mismo sucede con las citas textuales de los documentos y las cartas que se reproducen.

El primer libro es un clásico ineludible hasta el día de hoy para quienes emprenden el estudio de la época de Rosas. Se trata de *Historia de la Confederación Argentina*, de Adolfo

Saldías, autor que abrevó en las enseñanzas de Sarmiento, de quien fue colaborador, y de Bartolomé Mitre, a quien llamaba “maestro”. Estos antecedentes, sin embargo, no le impidieron escribir con objetividad su libro. Luego de leerlo, Manuelita Rosas decidió obsequiarle gran parte del archivo que su padre había llevado al exilio.

Ernesto Quesada, autor del segundo libro que nos ocupa, visitó siendo muy joven a Rosas en Southampton junto a su padre Vicente Quesada, quien, años más tarde, con Carlos Casares y Rufino Varela, firmaría el decreto que prohibía decir una misa por la muerte del Restaurador. Aquel joven, convertido en un erudito formado en Alemania, se casó con una nieta del general Ángel Pacheco, y al analizar el archivo del que fuera gran protagonista de la época rosista, emprendió la tarea de escribir, con su método y criterio, *La época de Rosas*. Lo hizo guiado por una honda convicción histórica que lo obligó a apartarse del espíritu que en un primer momento se había propuesto darle a su obra, según él mismo confesó.

El tercer libro es obra de un chileno cuyas ideas liberales le valieron el exilio de su patria: Manuel Bilbao. En su juventud, escribió una *Historia de Rosas* que el Restaurador alcanzó a leer con sumo desagrado y criticar en varias cartas. Pasado el tiempo, al entrar en contacto con diversos sobrevivientes de esa época, Bilbao conoció a Antonino Reyes, antiguo edecán de Rosas. Su relato de los tiempos que protagonizó, sumado al juicio del que fue objeto —interesante ejemplo de discurso judicial devenido alegato político y relato histórico—, llevó al chileno a escribir *Vindicación y memorias de Don Antonino Reyes*.

La segunda parte de nuestro recorrido está constituida por la correspondencia entre José de San Martín y Juan Manuel de Rosas. El intercambio epistolar, que se extendió a lo largo de doce años, habla por sí mismo y nos permite comprender diversos aspectos de los personajes, así como del destino que los entrelazó, del que es parte fundamental el legado de la espada, verdadero Excalibur criollo por la potencia de su valor simbólico.

La visión que tuvo el mundo sobre Rosas y los acontecimientos de la Federación, expresada en cartas, libros, periódicos y memorias de grandes personalidades, componen la tercera parte.

En la cuarta y última, citamos y analizamos los documentos emitidos por el propio Restaurador: cartas fundamentales, un relato literario, anotaciones y citas de su “libreta”, el *Diccionario de la lengua pampa* y su protesta frente a la sentencia dictada en su contra en el juicio *in absentia* que denostó Alberdi.

En la versión del mito de Parsifal de Eschenbach, el héroe debe formular una sola, esencial pregunta para salvar al herido rey Amfortas. Nosotras también nos sentimos movilizadas por una pregunta interior *über das Nachleben*, sobre la pervivencia y los resabios de ese pasado de luchas, odios, antagonismos, división, heroísmo y grandeza en nuestro presente.

Estas páginas son el resultado de los interrogantes surgidos en ese largo viaje hacia Rosas y sus circunstancias, como del deseo de compartir con otros nuestra larga conversación y de ayudar a matizar, en lo posible, las posiciones extremas y los desencuentros que surgen, de modo indefectible, cuando dialogamos sobre el pasado colectivo.

Conversación final

Como expresamos en nuestra conversación preliminar, al emprender la escritura de este libro nos propusimos concebirlo como una cartografía abierta, que se asemejara a un diálogo, sin conclusiones definitivas. Es por eso que escogimos los documentos y comentarios con total objetividad, sin eludir los claroscuros ni los puntos álgidos y debatidos hasta el cansancio en las numerosísimas obras que se han escrito al respecto. Muchos de esos escritos forman parte de una dialéctica interna, ya que es imposible eludirlos al estudiar el período rosista. Sarmiento, Echeverría, Mármol, son compañeros invisibles de viaje por el profundo calado que tienen en nuestra tradición histórica y cultural.

En su célebre relato “En la maleza de un bosque”, Ryunosuke Akutagawa concibió la existencia de un hecho —el asesinato de un hombre— para luego contradecir la aparente simplicidad de la cuestión al mostrar la narración que cada uno de los comparecientes ante el juez hace de ese hecho. Después de nuestro recorrido podemos decir, tal como advirtió el filósofo de la historia Hayden White, que, “de la misma manera el historiador —como cualquier escritor en un discurso en prosa— modela sus materiales [...] su consideración de los fenómenos desplegará al menos dos niveles de significado, que pueden igualarse a los niveles manifiesto y latente de un sueño o niveles figurativos y literales de la literatura imaginativa en general” (White, 2019; 25).

Al recorrer los relatos históricos referidos a Rosas, vemos con claridad el despliegue de las interpretaciones más contradictorias e inesperadas, lo que debiera advertirnos so-

bre los riesgos de los puntos de vista extremos e incentivar el diálogo constante, ya que el paso de los siglos parece no haber opacado la concepción ciceroniana de la Historia como *magistra vitae*, sino haber desplazado ese magisterio a una invitación al cotejo y análisis consciente y crítico de las emisiones discursivas acerca de la Historia, en procura de la siempre elusiva verdad que en ellas subyace.

CLAUDIA FARÍAS G.

Reflexiones en torno al poema “Rosas” de J. L. Borges

*Lo que narra la historia no es, de hecho, más que el
Largo, difícil y confuso sueño de la humanidad.*
Arthur Schopenhauer

A fines del siglo XX, el filósofo narrativista Hayden White postuló que el conocimiento histórico no alude en primer lugar a un conjunto de acontecimientos del pasado, sino más bien a una forma de discurso, una construcción narrativa acerca del pasado erigida como demiurgo de nuestra posibilidad de conocerlo.

El antiguo tema de la objetiva representación de los hechos del pasado en la narrativa histórica adquiere así un nuevo relieve, puesto que se aproxima casi hasta borrar los límites que la separan de la narrativa literaria, con la que comparte el propósito de representación del mundo. Una de las tesis más polémicas de White sostiene que la esencial semejanza entre los discursos histórico y literario estaría en un acto fundante de naturaleza poética anterior a toda conceptualización. Esto

no implica negar plenamente la objetividad del relato histórico fundado en el análisis de documentos y archivos, sino señalar que en su composición intervienen factores semejantes a los que el escritor de ficción utiliza para sus narraciones.

Siguiendo esta línea, y a manera de artificio, podríamos preguntarnos si ciertos textos literarios pueden moldear nuestras concepciones históricas. Si pensamos en un libro como el *Facundo*, la delgada línea se hace evidente, ya que la dicotomía “civilización y barbarie” ha calado hondo en nuestras concepciones históricas y sociológicas a pesar de sus errores e imprecisiones. Lo mismo podríamos decir de la novela *Amalia*, de José Mármol, o de “El matadero”, de Echeverría, obras literarias que configuraron nuestra visión de ciertos acontecimientos del siglo XIX.

Un caso notable es el poema “La refalosa”, de Hilario Ascasubi, escrito con fines propagandísticos, que fue citado durante mucho tiempo para describir la crueldad de la represión rosista.

En la literatura universal, *Война и мир* (*La guerra y la paz*), de Tolstoi, configura nuestra visión de lo que los rusos llaman *Отечественная Война 1812 года*, esto es, la Gran Guerra Patria de 1812 contra Napoleón, a pesar de las innumerables refutaciones que historiadores y protagonistas de los hechos hicieron al autor con motivo de la publicación de la obra.

Esta fascinante ambigüedad entre narración histórica y literaria, más allá de sus consecuencias teóricas, puede guiarnos azarosamente hasta un poema de *Fervor de Buenos Aires* que suele citarse con frecuencia al hablar de uno de los períodos más polémicos de nuestra historia: “Rosas”.

Como primera aproximación, podemos decir que el proverbial despliegue de Borges en toda su obra en lo que respecta a la comprensión y representación del personaje y su época, que Harold Bloom llamó fuerza cognitiva, elemento esencial de la literatura destinada a sobrevivir, se evidencia en el tratamiento de los más diversos caracteres; Facundo Quiroga, Spinoza, Paracelso o Laprida. Todos son asequibles a su genio, a veces con una mirada interna, de la que tenemos dos ejemplos paradigmáticos en “El General Quiroga va en coche al muere”:

Yo, que he sobrevivido a millares de tardes
y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
no he de soltar la vida por estos pedregales.
¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?
[Borges, 2021, 1, 163]

Y en el “Poema conjetural”, en el que el doctor Francisco Narciso de Laprida piensa antes de morir:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
[Borges, 2021, 2, 261]

A diferencia del tratamiento dado a estos personajes, en el poema “Rosas” vemos que la mirada es externa, centrada en el recuerdo y en la visión de los otros, a lo que se agrega un

segundo elemento fundamental presente en los anteriores; el tratamiento familiar e inmediato de los hechos históricos, de lo que el mismo Borges habla en una nota a *Evaristo Carriego*:

“Yo afirmo —sin remilgado temor ni novelero amor por la paradoja— que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva.” [Borges, 2021, 1, 381]

De esta historia viva da cuenta en la primera parte del poema, que transcurre en la intimidad de la sala familiar en la que surge el nombre:

En la sala tranquila
cuyo reloj austero derrama
un tiempo ya sin aventuras ni asombro
sobre la decente blancura
que amortaja la pasión roja de la caoba,
alguien, como reproche cariñoso,
pronunció el nombre familiar y temido.
La imagen del tirano
abarroto el instante,
no clara como un mármol en la tarde,
sino grande y umbría
como la sombra de una montaña remota
y conjeturas y memorias
sucedieron a la mención eventual
como un eco insondable.
[Borges, 2019, 1, 31]

La parte siguiente, más declarativa, habla de la fama del personaje evocado, siempre desde el punto de vista externo

o social, cuestión que será puesta en perspectiva con uno de los grandes protagonistas de la estética borgeana, el tiempo:

Famosamente infame
su nombre fue desolación en las casas,
idolátrico amor en el gauchaje
y horror del tajo en la garganta.
Hoy el olvido borra su censo de muertes,
porque son venales las muertes
si las pensamos como parte del Tiempo
esa inmortalidad infatigable
que anonada con silenciosa culpa las razas
y en cuya herida siempre abierta
que el último dios habrá de restañar el último día,
cabe toda la sangre derramada.
[Borges, 2021, 1, 31]

En la tercera parte del poema, hay un giro sutil; la aparición del yo poético del autor, poniendo en duda el relato familiar acerca del personaje y su fama, relativizando su figura y brindando esa especie de revelación que nos aproxima a una esencia:

No sé si Rosas
fue sólo un ávido puñal como los abuelos decían;
creo que fue como tú y yo
un hecho entre los hechos
que vivió en la zozobra cotidiana
y dirigió para exaltaciones y penas,
la incertidumbre de otros.
[Borges, 2019, 1, 31]

En la última parte, la transferencia desde el tiempo histórico al universal relativiza aún más los acontecimientos:

Ahora el mar es una larga separación
entre la ceniza y la patria.
Ya toda vida , por humilde que sea,
puede pisar su nada y su noche.
Ya Dios lo habrá olvidado
y es menos una injuria que una piedad
demorar su infinita disolución
con limosnas de odio.
[Borges, 2021, 1, 32]

El poema presenta, a la manera de las sonatas clásicas, tres movimientos por los que fluctúa el personaje; el relato familiar y la fama, lo ya conocido y repetido por las generaciones; la visión relativizante del poeta con su duda, que resulta comprensible cuando analizamos los estudios históricos sobre Rosas y las circunstancias que propiciaron su advenimiento al poder, signadas justamente por la incertidumbre y la zozobra, y por último el tamiz diluyente del tiempo, que pone a los acontecimientos, sus interpretaciones y doctrinas bajo la perspectiva de la eternidad, que es lo que el gran Schopenhauer, tan caro a Borges, parece entrever cuando señala que la historia narra, tal como podríamos decir de la poesía, el largo, difícil y confuso sueño de la humanidad.

Bibliografía

Bloom, Harold; *El canon occidental*; Anagrama, Barcelona, 1999.

Borges, Jorge Luis; *Obras completas*; Tomos 1, 2, 3 y 4; Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2021.

Schopenhauer, Arthur; *Die Welt als Wille und Vorstellung*; Verlag, Konemann, 1998.

White, Hayden; *Metahistoria; La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*; Fondo de Cultura Económica, México, 2019.

ROSENDO FRAGA

Reseña de *La divisa punzó*¹

Para los estereotipos no parece muy lógico vincular a Juan Manuel de Rosas con María Kodama.

Rosas es la imagen del poder y la fuerza; Kodama, de la inteligencia y la sensibilidad. Además, pareciera que una figura que en la historia y la política argentina es reivindicada por el nacionalismo y el populismo, no coincide con las ideas de Jorge Luis Borges, entrañablemente unido a María Kodama por algo tan simple y profundo como el amor.

Borges respondió por herencia y convicción a lo que puede denominarse la línea del pensamiento liberal argentino. Admiraba a Sarmiento y dijo que si el *Facundo* hubiese sido consagrado como el libro nacional en lugar del *Martín Fierro*, la historia política del país hubiese sido distinta.

Pero el libro *La divisa punzó*, escrito por María Kodama y Claudia Farías G., vincula lo que en principio parecería claramente antagónico. No es una obra literaria, como podría sugerir el título. Tampoco un ensayo. Definidamente se trata

1 María Kodama y Claudia Farías G., Sudamericana, 2022.

de un libro de historia o quizás, más bien, de interpretación histórica.

María Kodama es una mujer proveniente del campo de las letras en todas sus dimensiones y sentidos. Claudia Farías G. es una abogada que combina el asesoramiento a empresas, la docencia, las letras clásicas, la filosofía del Derecho y la literatura. De la colaboración e interacción entre ambas surge este libro, en el que las autoras intentan poner en valor, y lo logran, la polémica figura de Juan Manuel de Rosas. Apuntan con éxito a dar de él una visión equilibrada. El libro fue desarrollado durante la pandemia y se escribió telefónicamente. Es decir, las autoras, durante los meses de encierro, tuvieron largas conversaciones telefónicas sobre el tema. Revisaron fuentes y autores, la bibliografía sobre el gobernador de Buenos Aires, y realizaron un intenso intercambio de ideas, para llegar a puntos de vista en común.

Inicialmente, analizan tres libros que enfocan la figura de Rosas en momentos en los que predominaba la opinión condenatoria sobre él. El primero es *Historia de la Confederación Argentina*, de Adolfo Saldías, que busca en forma meticulosa y documentada esa visión equilibrada que motiva *La divisa punzó*. Es un enfoque diferente y contrapuesto al que tuvieron figuras de las letras, la política y el pensamiento liberal en el siglo XIX, como fueron Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento. El segundo, *La época de Rosas*, de Ernesto Quesada, contextualiza a Rosas en el marco de su época para comprenderlo y poner sus errores en ese contexto. El tercero y último es *Vindicación y memorias de Don Antonino Reyes*, de Manuel Bilbao. Se trata de un testimonio que dejó uno de los colaboradores más estrechos del gobernador de

Buenos Aires, con el objeto de defenderlo cuando arreciaban las condenas.

Para quienes tuvieron y tienen una visión crítica de Rosas, estos tres libros no los considerarán visiones equilibradas sobre él, sino justificaciones. Pero aportan elementos de indudable valor para el conocimiento y el debate.

La segunda parte de *La divisa punzó* apunta a un tema crucial: la relación entre San Martín y Rosas. Fue el tema más difícil de asumir y explicar para quienes lo condenaban en el siglo XIX. La personalidad del Libertador tiene facetas desplegadas durante los años de su exilio y todavía no del todo estudiadas, como su vinculación con un movimiento revolucionario belga de orientación liberal a comienzos de los años 20 del siglo XIX. Su adscripción y vinculación con las logias masónicas es una clave de interpretación en esta parte de su vida.

Pero la relación y defensa que San Martín hace de Rosas tiene un enfoque contradictorio con esta línea. La correspondencia entre ambos, que se inicia en 1838 y se interrumpirá doce años después con la muerte del Libertador, es uno de los ejes de esta parte. Las autoras aportan una visión más bien psicológica de los dos personajes de esta historia. La extienden en dirección a rescatar este vínculo, que es innegable y tan olvidado por sus opositores, como exaltado entre sus partidarios.

Surge de las cartas un respeto mutuo y un entendimiento básico alrededor de un valor: la defensa de la soberanía nacional. San Martín, que inicia su periplo emancipador en Londres, en el ocaso de su vida casi medio siglo después, manifiesta una posición fuertemente crítica respecto al Reino Unido por la agresión anglofrancesa al gobierno rosista.

La espada es el otro eje de esta segunda parte. Se inicia con un pasaje en el cual, en mi opinión, aparece Borges en su estilo característico. Dice así: “En los relatos míticos de Gales de los siglos XI y XII, se habla de una espada que tuvo diversos nombres hasta llegar, por sucesivas modificaciones, al que conocemos por la saga artúrica en las versiones de Robert de Boron y Chrétien de Troyes y de escritos más tardíos con las variaciones, las dudas y los matices acerca de su forjador, relacionada al mago Merlín, la espada que Arturo Pendragón extrae de la roca, según algunos, o de un yunque, según otros, le permite demostrar que es el elegido”. Agregan las autoras que “este antiguo simbolismo de la espada tuvo su versión criolla, generada por la tercera cláusula del testamento de San Martín”, estableciendo así un vínculo intertemporal que nunca apareció antes en la profusa bibliografía sanmartiniana. Creo que es una huella deslizada por Borges en este libro.

La primera cláusula del testamento de San Martín se refiere a la donación de todos sus bienes a su hija Mercedes. La segunda solicita que se suministre a la hermana del Libertador, María Helena, un sustento económico de 1.000 francos anuales hasta que muera. La tercera establece la donación del sable corvo a Rosas por la actitud con la que ha sostenido “el honor de la república contra las injustas pretensiones de los extranjeros que trataron de humillarla”. Es un texto que, con pocas palabras, dice mucho.

La tercera parte de este libro, “Rosas y el mundo”, pone el objeto de investigación en la categoría que hoy se denomina “historia global”. Es decir, ubica al personaje, hecho o proceso en el contexto de lo que sucedía al mismo tiempo en el mundo. Es un método que permite valorizar hechos

obvios, pero aparentemente no relacionados. Aquí hay varios aciertos, como el de explicar que el conflicto de Francia con Rosas, que se repite una vez, a diferencia del inglés, que sucede solo una, es consecuencia de la frustración de la derrota de Napoleón, que generó en Francia el deseo de una revancha, creando un imperio extraeuropeo que no tenía. Lo que sucedía en Argentina entre los años 30 y 40 del siglo XIX se conecta a un proceso similar que tiene lugar en Argelia, al norte de África, y en México. Casi podría dibujarse un triángulo entre Argel, México y Buenos Aires, en el cual durante el segundo cuarto del siglo XIX, Francia se despliega buscando crear su imperio colonial.

La última parte es “Rosas explicado por sus propias palabras”. Se centra en “la libreta de Rosas”, en la que, durante su exilio británico en la ciudad de Southampton, escribía vivencias históricas o circunstanciales y se expresaba con total franqueza, quizás sin prever que adquirirían con el tiempo valor histórico. Quizás lo más sorprendente sea la faz literaria que emerge de Rosas. Es que escribió un curioso relato romántico, al que le puso por título “Desespera y muere”, y en el que él se pone en la actitud de un relator que, además, es mujer. Este texto permaneció en las sombras hasta que el historiador Dardo Corvalán Mendilaharsu lo publicó en la revista *El Hogar* en julio de 1933.

La narración, escrita en 1858, se sitúa en los alrededores de la ciudad francesa de Fontainebleau, próxima a París, cuyo bosque ha sido motivo para pintores y escritores, pero que también ocupa un lugar significativo en la historia napoleónica. Es un romance de una pareja joven, Andrés y María, que termina trágicamente. “Cuando me aparecen los

queridos fantasmas de los días que se guardaron en mi memoria, mi corazón, sumergido en tristes voluptuosidades, se complace en acariciar esas imágenes lejanas y cuando todo ha desaparecido, pareceme que mi alma se sube a mis ojos con las lágrimas y se colma suavemente su santo rocío”. Claramente, este pasaje escrito por Rosas no condice con su imagen, ya sea la de sus defensores o sus detractores. Las autoras tienen el acierto de publicar este texto en su totalidad y constituye uno de los hallazgos del libro.

María Kodama pudo hablar con Borges sobre Rosas. El escritor no se sumó a esta visión sobre el gobernador bonaerense. Pero, de alguna forma, la comprendió.

En el terreno conjetural, y a pesar de su agnosticismo, ¿qué habría dicho Borges de haber visto la escena que tuvo lugar cuando este libro se presentó en la cúpula del Centro Cultural Kirchner, con una audiencia en la que predominaban expertos y admiradores de Rosas? En mi opinión, creo que diría que lo que ha hecho María es divertido.

JORGE DUBATTI

La “derrota” de Averroes: aportes de Jorge Luis Borges a la teatrología

Más allá de la multiplicidad de interpretaciones que ha generado y generará el cuento “La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges,¹ como señala Ilan Stavans (1988), habla de teatro. El protagonista de la historia es Averroes (1126–1198), filósofo andalusí medieval quien, cuando intenta comentar la *Poética* de Aristóteles, descubre que no sabe a qué refieren las palabras tragedia y comedia. Averroes —dice el narrador— ya había encontrado estas “palabras dudosas” (p. 701) años atrás en el libro tercero de la *Retórica*. Ya entonces sus iniciativas para descifrarlas habían sido en vano, porque “nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir” (p. 701).

En su segunda parte metatextual,² Borges o el narrador declaran que el objetivo de su escritura ha sido “narrar el

1 Todas las citas de “La busca de Averroes” remiten a la edición de *Obras completas I* de Emecé, 2007: 700–707.

2 *Mutatis mutandis*, Borges retoma el procedimiento ancestral del cuento didáctico (a la manera Don Juan Manuel) y, tras referir el cuento, regresa al marco desde el que fue enunciado para explicitar su intencionalidad.

proceso de una derrota” (p. 707). Se ha leído esa “derrota” de diversas maneras. Pero en tanto el cuento se refiere al teatro, la “derrota” puede ser resignificada desde la problemática teatral. Con “La busca de Averroes” Borges estimula el pensamiento de la teatrología. Para nuestra lectura, se trata de la derrota de quien pretende (o pretenda) comprender el teatro sin haber participado de la experiencia teatral. Borges coincidiría así con una de las bases de la Filosofía del Teatro: en tanto acontecimiento ontológico, en tanto existencia, el teatro provee un orden de experiencia singular, cuyos saberes son específicos (“el teatro teatra” y “el teatro sabe”, como afirma Mauricio Kartun, 2015), y sólo son accesibles desde la praxis teatral en el acontecimiento. Recuérdese nuestra apropiación del principio *ab esse ad posse* en la introducción a nuestra *Filosofía del Teatro II* (2010: 19): del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Para Borges, Averroes no puede comprender qué son la tragedia y la comedia a través de las explicaciones de Aristóteles en la *Poética* sencillamente porque no ha tomado contacto con el acontecimiento teatral y carece de los saberes de su experiencia. Esos saberes no pueden ser transmitidos ni experimentados más que teatralmente: son saberes de experiencia, saberes de tiempo.

Mucho se ha escrito sobre este cuento magistral (véanse en la Bibliografía los destacables trabajos del mencionado Stavans, junto a los de Abadi, Alazraki, Balderston, Dapia, Soriano, Waisman). Mucho podría además aportarse desde una lectura teatrológica del cuento.³ En esta ocasión nos proponemos dos

3 Ya lo hemos analizado desde otra perspectiva en *Filosofía del Teatro I* (2007: 37-39):

metas: analizar la presencia del teatro en el texto del cuento; caracterizar la “derrota” de Averroes en tanto derrota teatral y, en consecuencia, explicitar brevemente las principales ideas sobre el teatro que se desprenden de la experiencia de Averroes.

El teatro en “La busca de Averroes”

La primera referencia al teatro que hallamos en el cuento corresponde a la *Poética* de Aristóteles. Es sabido que Aristóteles no utiliza el término “teatro”, pero al referirse en particular a la tragedia y la comedia, y al diferenciar la naturaleza y las especies de la poesía, por extensión caracteriza el objeto, el medio y el modo de la poíesis teatral (para la distinción de estos conceptos, véase especialmente *Poética*, 2004, caps. I, II y III, y los comentarios de Sinnott, especialmente en pp. 3-4). Averroes no comprende que existe en el mundo el teatro, ni cómo trabaja un actor, se hace evidente cuando escribe en su comentario que “admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario” (p. 707). Tanto el Corán como las mohalacas son literatura, texto sagrado del Islam y poemas preislámicos.⁴

Podemos suponer que el Averroes de Borges ha leído completo el tratado aristotélico. Si bien dice que las palabras

a partir de la figura del “hablista” pusimos el acento en la idea del narrador oral como actor, en la narración oral como teatro del relato y en el origen teatral de la literatura (siguiendo a Eduardo Sinnott, 1978, y a Florence Dupont, 1994).

⁴ “Mohalaca” es la castellanización del término *mu’allaqat*. En el cuento, Borges hizo antes referencia a las mohalacas cuando se discute en casa de Farach.

tragedia y comedia “la víspera (...) lo habían detenido en el principio de la *Poética*” (p. 701), luego afirma haber comprobado que “esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la *Poética*” (p. 701).⁵ Se detuvo “en el principio”, pero luego avanzó sobre el texto, o antes ya lo había leído. “La víspera”, el día anterior. Ratifica que ha realizado la lectura completa de la *Poética* el hecho de que Averroes, tras la visita a Farach, ingresa a la biblioteca y, sin releer el texto aristotélico, escribe su comentario sobre “el sentido de las dos palabras oscuras” (p. 706). ¿Se atrevería a aventurar el sentido de estas palabras sin haber agotado la ayuda que podría brindarle Aristóteles en otros párrafos de la *Poética*? ¿Cómo no buscar ayuda en el texto mismo y no leerlo completo? Si realizase el comentario sin haber leído íntegro el tratado, Borges estaría sugiriendo que Averroes es temerario y poco riguroso en su exégesis. Si, por el contrario, lo ha leído completo, Borges sugiere que, a pesar de la exposición del tratado de Aristóteles, Averroes no ha logrado comprender qué son tragedia y comedia. ¿Una crítica a Averroes? No está en la intencionalidad del relato. ¿Una crítica a Aristóteles? ¿Acaso el griego no explica suficientemente bien qué es el teatro como para lograr transmitir su singularidad? Creemos que esta segunda hipótesis es más sustentable.⁶

El segundo contacto de Averroes con algo que se parece al teatro puede hallarse en la visión de los niños que juegan en la calle:

5 Es decir, abundaban, proliferaban en el texto de Aristóteles.

6 Borges coincidiría, entre otros, con Florence Dupont (*Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, 2007).

“De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba No hay otro dios que el Dios. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco; todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. Averroes los oyó disputar en dialecto grosero” (p. 701).

Pocas líneas antes, el narrador afirma que Averroes “se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos” (p. 701). Y es cierto: de alguna manera indirecta, lo que busca Averroes está a pocos metros de su ventana. Pero Averroes no sabe verlo. Además, decimos de una “manera indirecta” porque Averroes atestigua una escena de teatralidad no-poiética, es decir, de teatralidad “anterior” al teatro (Dubatti, 2010: 42). Y lo es en doble grado: primero, porque se trata de la teatralidad no-poiética del juego, que sin ser teatro comparte con la teatralidad poiética el procedimiento de la representación o mimesis; en segundo grado, porque el juego tematiza la teatralidad no-poiética de la liturgia (los chicos representan la acción de un almuédano desde una torre frente a la congregación de fieles). No podemos hablar, en este caso, de teatro liminal (Dubatti, 2016), sino de teatralidades anteriores al teatro. Lo que ve Averroes no es teatro aún, sino formas de teatralidad pre-teatral, pero se le acerca y semeja por género próximo a través del artificio de la representación mimética. ¿No es teatro aún? No, porque no hay en los niños la voluntad de producir poésis o cuerpo

poético. No es teatro aún, además, porque técnicamente no hay expectación: los tres niños actúan, ninguno de ellos contempla la escena, y a la vez los tres ignoran la mirada de Averroes, en consecuencia, no hay compañía, los muchachos no hacen de Averroes un compañero en el acontecimiento ni hay división del trabajo con el espectador. Es decir: ni Averroes asiste como testigo a un acontecimiento teatral completo (en el que conviven niños actores produciendo poíesis con el o los niños espectadores que observan), ni tampoco hay quien lo invite a Averroes a ser espectador de una representación teatral. Pero lo más importante –diría implícitamente Borges– es que tampoco habría en la mirada de Averroes la condición *sine qua non* del teatro: la conciencia posible de salto ontológico–poético, la actividad consciente del espectador. Averroes no puede ser espectador teatral porque no están haciendo teatro para compartirlo con él, y porque carece todavía de los saberes del espectador teatral. Averroes es doblemente –re–tomando la expresión utilizada en nuestro análisis del *Quijote*– un espectador imposible.⁷

La tercera referencia al teatro proviene de las palabras del viajero Abulcásim Al-Asharí. Le piden que refiera “alguna maravilla” (p. 703) con la que tomo contacto en su derrotero y elige hablar de teatro. El teatro como maravilla. Abulcásim cuenta en la cena en casa de Farach que en Sin Kalán (Cantón), China, visitó un teatro y asistió a una función teatral.

7 ¿Y si remotamente suponemos que los chicos estuviesen ensayando la escena de un misterio o alguna forma de teatro desprendido de la liturgia, a la manera de las expresiones de la escena medieval? No lo creemos: el narrador afirma (tal vez asumiendo el punto de vista de Averroes) que los niños “jugaban” (p. 701) y que “el juego duró poco” (p. 701).

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero la espada era de caña; morían y después estaban de pie. (p. 704)

Lejos de comprender que se trata de una representación teatral, Farach piensa que se trata de “actos de los locos” (p. 704), pero Abulcásim lo corrige: “No estaban locos (...) Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia” (p. 704). El narrador afirma: “Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender” (p. 704). Abulcásim, “confuso”, insiste:

Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

—¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach.

–Por supuesto que hablaban –dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante–. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

–En tal caso –dijo Farach– no se requerían veinte personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea. Todos aprobaron ese dictamen. (pp. 704-705)

Nuevamente Averroes está cerca de lo que busca, pero no lo sabe ver, o mejor, no lo puede re-conocer, porque nunca ha vivido la experiencia del acontecimiento teatral.⁸ Como dice Abulcásim: “No se puede contar cómo era esa casa” (la sala teatral), es decir, se trata de una experiencia en sí misma difícil de transmitir, pero lo es más aun cuando quienes escuchan su relato no han estado nunca en un teatro ni han participado en un acontecimiento teatral. Abulcásim distingue el comportamiento de los que están “en la terraza” (los artistas, sobre el escenario) y enuncia a su manera el principio de presencia/ausencia con el que trabaja la poíesis teatral. Explica el procedimiento de la representación teatral, la escena: figurar-mostrar una historia corporalmente (física y físico-verbalmente), en lugar de referirla. Pero finalmente Farach obtura la comprensión del procedi-

8 Averroes vive en el siglo XII en Córdoba, en el Al-Ándalus, territorio de la Península Ibérica bajo el poder de los musulmanes entre el siglo VIII y el XV. Borges parece retomar una antigua afirmación de la historia del teatro europeo: la Edad Media, especialmente en España, es el período en el que se ha interrumpido la tradición teatral, que regresa con fuerza en el Renacimiento. Desde hace varias décadas, a partir de una ampliación del concepto de teatro, esta idea está siendo revisada (ver los diversos capítulos al respecto en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español*, tomo I, 2004: 35-235).

miento de la escena con la referencia a un “hablista”. ¿Para qué figurar–mostrar una historia, si todo puede ser contado por un solo hombre? ¿Por qué recurrir a la escena, si se puede referir–resumir esa historia en vez de actuarla? Farach –con la anuencia de todos– objeta, en los términos aristotélicos de la *Poética*, el principio del teatro en favor del principio de la épica. En lugar de comprender el teatro, lo cuestiona reclamándole lo que el teatro no quiere dar.⁹ Sustituye la comprensión de un objeto/ acontecimiento (el teatro) por la exaltación de otro (la épica, el relato). En suma, la asistencia de Abulcásim a una función teatral, y su transmisión del saber adquirido a través del relato de su experiencia teatral, tampoco le sirven a Averroes para comprender el teatro. Recibir el testimonio de un espectador no equivale a ser espectador ni a intervenir en la zona de experiencia teatral. Porque, como señalamos en *Filosofía del Teatro I*, la experiencia teatral es intransferible. Como afirma el texto, el teatro es una “maravilla” y “la maravilla es acaso incomunicable” (p. 703).

La “derrota” teatral

Tras esos tres contactos indirectos con el teatro (mediados por el tratado de Aristóteles, por la teatralidad no–poiética

⁹ Según nuestra argumentación en *Filosofía del Teatro I*, la épica *in vivo*, en convivio, sería una forma del teatro, podemos llamarla teatro del relato o teatro épico. La literatura nace oral bajo la forma del teatro. Pero Farach no argumenta como nosotros: según su visión, el “hablista” (el poeta oral, rapsoda, aedo) se opone genéricamente al principio del actor teatral (quien representa, “figura” las acciones miméticamente con su cuerpo).

del juego y de la liturgia, por el relato de la experiencia de Abulcásim en una función teatral), Averroes es derrotado en su posibilidad de comprender el teatro, y en consecuencia, en su posibilidad de comprender qué significan en particular tragedia y comedia. Prueba definitiva de su derrota está en lo que Averroes escribe a su regreso de la cena en casa de Farach: “Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas” (p. 707). Retomando la distinción de Aristóteles de objeto, medio y modo de las especies de la poésis (caps. I, II y III de la *Poética*), Averroes se centra en el objeto (tema del cap. II de la *Poética*) y realiza una caracterización errónea, pero no incluye en su comentario observaciones sobre el medio y el modo de la expresión teatral. Borges o el narrador sintetizan: la derrota de Averroes consiste en “querer imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro” (p. 707). Y esto hace a Averroes “absurdo” (p. 707). “Un teatro”: es evidente que Borges se refiere al espacio teatral, sin duda porque la peculiaridad de ese espacio es elocuente para una intuición de la dinámica teatral. Además, Borges sabe que “teatro” es, etimológicamente, el “lugar para ver”, el “mirador”, el espacio. No le han servido a Averroes ni la explicación de Aristóteles, ni la visión de la representación en el juego, ni el relato de una visita al teatro. La derrota de Averroes consiste en que no puede comprender el teatro sin la experiencia de su acontecimiento. Podemos reconocer al menos tres razones de la derrota teatral de Averroes:

1. la falta de experiencia teatral. Tragedia y comedia no se pueden entender por explicación aristotélica: carecemos de experiencia de aquellos acontecimientos teatrales (fe-

nomenclología empírica), y por lo tanto no podemos tener de ellos una ajustada conceptualización.¹⁰

2. la falta de conceptualización que impide volver a reconocer la experiencia, en tanto la producción de póiesis teatral y la expectación implican actividad consciente (Tatarkiewicz, 1997; Dubatti, 2010: 37-40). Si no se ha tenido una primera experiencia y, en consecuencia, no se ha podido conceptualizarla, tampoco se podrá reconocer el teatro en posteriores acontecimientos (fenomenología eidética).

3. el reclamo a la experiencia teatral de lo que no brinda en sí misma. No se le puede pedir a la experiencia teatral —como hace Farach, y todos aprueban— lo que esta no hace. Reemplazar la figuración-mostración de una historia por su referencia verbal es desplazar la riqueza y singularidad del teatro por la épica (o el relato). En el mejor de los casos, esta última también constituye una forma de teatro (teatro del relato, teatro épico), pero Farach y sus comensales no advierten que de esa manera están ignorando el modo central de expresión teatral: la escena.

Borges y la filosofía del teatro

Creemos que a través de “la derrota de Averroes” Borges reconoce implícitamente que el teatro constituye una zona

10 Al espectador actual le pasa exactamente lo mismo que a Averroes: ¿quién puede asegurar cómo eran las representaciones de la tragedia clásica y la comedia clásica? ¿Acaso la lectura de Aristóteles nos permite reconstruir, o al menos construir cabalmente aquella experiencia perdida?

de experiencia y se constituye en ella. Reconoce que esa experiencia encierra saberes específicos, que se desprenden (y adquieren) de la intervención en dicha zona. En consecuencia, pensar el teatro es pensar lo que sucede en la experiencia del acontecimiento teatral. Pensar el teatrar. No se puede acceder al conocimiento ni a la conceptualización del teatro sino a través de la experiencia y del pasaje de una fenomenología empírica a una fenomenología eidética. Averroes no puede entender el teatro con sus saberes anteriores al teatro. El teatro es, entonces, un saber de la praxis teatral.

A diferencia de la traducción (y más aún de la “traducción de una traducción” con la que trabaja Averroes, que desconoce el siríaco y el griego, p. 701), la experiencia teatral no admite intermediación sino directa incidencia en el convivio. Averroes cree que puede descifrar el acontecimiento teatral por vía filológica y su busca es “un problema de índole filológica” (p. 700), cuando en realidad es un problema de saberes de experiencia, de existencia de acontecimiento y de tiempo.

No se puede reconocer el teatro si, luego de la experiencia, no se formula teóricamente la idea (Ortega y Gasset, 2008) o forma del teatro, a través de una distancia crítica de reconocimiento ontológico. Pero no hay manera de construir un diseño teórico sin haber atravesado el campo de experiencia: *ab esse ad posse...*

Tampoco se reconoce el teatro si, por ceguera ontológica o falta de colaboración (compañía, disponibilidad, amigabilidad), se niega su especificidad y se le pide que haga lo que no puede hacer o lo que no es.

Borges muestra en la errónea conclusión de Averroes, en su “derrota”, un desfasaje entre la existencia de la cosa (tragedia,

comedia) y su interpretación-conceptualización. Desfasaje entre el mundo y el pensamiento sobre el mundo. Esto implica por parte de Borges el reconocimiento de un estatus objetivo en la existencia del mundo. Hay conocimiento de las cosas, no solo invención. Y ese conocimiento (como ha señalado Alazraki, 1974: 118-120) es re-conocimiento: la “causalidad” borgeana se sostiene en la idea de que comprender la cosa es tener en cuenta todo lo sucedido antes (siglos y siglos) en torno de esa cosa (Dubatti, 2010: 139-143). Cuando Averroes des-conoce el acontecimiento teatral y sus entes, des-conoce una causalidad de siglos.

Para concluir sinteticemos que Averroes no puede pensar el teatro porque:

- no ha intervenido en la experiencia del acontecimiento;
- no sabe lo que el teatro sabe, cómo el teatro teatral;
- recurre a intermediarios, cuando debería recurrir directamente a la experiencia;
- si no ha pensado la experiencia, no posee la idea o forma del teatro, que le permita volver a reconocer la experiencia;
- le pide al teatro lo que no es;
- busca el teatro donde no puede hallarlo.

¿Y acaso nosotros, usted lector y yo, no somos también, como Averroes, espectadores imposibles del teatro del pasado? La historia del teatro es la historia del teatro perdido. Sin duda se conserva una memoria del teatro —a través de textos, objetos, testimonios...—, pero no pueden conservarse sus acontecimientos vivientes ni sus zonas de experiencia. El teatro, “maravilla [...] acaso incomunicable” (p. 703). Pura sabiduría borgeana.

Bibliografía

- ABADI, Marcelo, 1999, “Averroes y su trémula esclava pelirroja”, *Variaciones Borges*, 7, 166-177.
- ALAZRAKI, Jaime, 1974, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Temas – Estilo, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES, 2004, *Poética*, traducción, notas e introducción de E. Sinnott, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- BALDERSTON, Daniel, 1996, “Borges, Averroes, Aristotle: The Poetics of Poetics”, *Hispania*, 79.2, 201-207.
- BORGES, Jorge Luis, 2007, *Obras completas I 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé. Incluye “La poesía gauchesca” (del libro *Discusión*, pp. 207-230) y “La busca de Averroes” (del libro *El Aleph*, pp. 700-707).
- DAPIA, Silvia, 1999, “The Myth of the Framework in Borges ‘Averroes Search’”, *Variaciones Borges*, 7, 147-165.
- DUBATTI, Jorge, 2007, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- _____, 2010, *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.
- _____, 2011, “Don Quijote, el espectador imposible: la aventura del retablo de Maese Pedro (Segunda Parte XXV-XXVII) y su análisis en *La idea del teatro* de José Ortega y Gasset”, en José Adrián Bendersky, Margarita Fe-

rrer y Carlos Filippetti, *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Provincia de Buenos Aires, Ediciones del Instituto Cultural y Educativo del Teatro Español, 249-260.

_____, 2016, *Teatro-matriz, teatro liminal*, Buenos Aires, Atuel.

DUPONT, Florence, 1994, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.

_____, 2007, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier.

HUERTA CALVO, Javier, 2004, dir., *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.

KARTUN, Mauricio, 2015, *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Editorial Colihue.

ORTEGA Y GASSET, José, 2008, "Idea del teatro. Una abreviatura" y "Anejos a La idea del teatro", en *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, edición, introducción y notas de Antonio Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva, respectivamente 215-260 y 263-300.

SINNOTT, Eduardo, 1978, "Mímesis dramática y mimesis poética", *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 7-8, 131-152.

_____, 2004, "Introducción", en *Aristóteles*, 2004, VII-XLII.

SORIANO, Michèle, 1998, “La représentation interdite ou l’interdit de la représentation: réflexions à propos de ‘La busca de Averroes’ de Jorge Luis Borges”, en Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda, *Théâtre, Public, Société (Teatro, Público, Sociedad)*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 441-449.

STAVANS, Ilan, 1988, “Borges, Averroes y la imposibilidad del teatro”, *Latin American Theatre Review*, Fall, 22/1, 13-22.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, 1997, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

WAISMAN, Sergio, 2005, “Nuevos mapas de la diferencia: ‘La busca de Averroes’”, en su *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 157-164.

PATRICIO BINAGHI

Lazos entre artistas e intelectuales alemanes exiliados y argentinos

La investigación se centra en las relaciones forjadas entre artistas e intelectuales alemanes y argentinos durante el período que va desde el establecimiento de la República de Weimar en 1918 hasta la rendición de Alemania ante los aliados en 1945 y la derrota del régimen Nazi.

Después de la Primera Guerra Mundial, Argentina disfrutó de una economía en auge y un partido político progresista estaba en el gobierno. Este período, la llamada República Radical, abarcó las presidencias de Yrigoyen y Alvear. Como consecuencia de estas circunstancias favorables, que se extendieron hasta el golpe militar de 1930, Argentina recibió una de sus grandes oleadas de inmigrantes. Alemania, víctima de un nuevo escenario político, aportó a esta ola inmigratoria gran cantidad de profesionales y artistas, muchos de ellos escapando del caos de la posguerra.

Mi investigación también se enfoca en ciertos escritores alemanes que estuvieron en Argentina durante este período, como Werner Bock, Paul Zech, Albert Theile y Balder Olden. Muchos de estos escritores permanecieron en Argentina por breves pe-

ríodos antes de trasladarse a otros destinos, mientras que otros se afincaron en Argentina y se relacionaron con intelectuales como Victoria Ocampo, Horacio Coppola, Jorge Luis Borges, Luis Seoane, Alberto Prebisch, Wladimiro Acosta, Anatole Saderman, Tomás Maldonado, María Elena Walsh, Gyula Kosice, Attilio Rossi, Arturo Cuadrado y Xul Solar, entre otros.

Las relaciones entre ellos casi siempre fueron laborales, aunque en algunos casos también se generó una relación personal, como el caso de Paul Zech y Werner Bock. Estas relaciones, en muchos casos, continuaron a lo largo de sus vidas, por ejemplo, la amistad entre Victoria Ocampo y Werner Bock. El autor alemán, incluso de regreso en Alemania tras su exilio, continuó en contacto con Victoria Ocampo, para quien tradujo algunas de sus obras al alemán, mientras que esta publicó algunos de los ensayos de Bock en la revista *SUR*.

Albert Theile

Los documentos de Albert Theile revelan que tradujo varios cuentos de Jorge Luis Borges, como “La forma de la espada”.

Albert Theile llegó a Chile en 1941 y entre 1943 y 1946 dirigió *Deutsche Blätter*, revista que daría la oportunidad a muchos autores latinoamericanos de ser publicados y traducidos al alemán. Además de Borges, hubo otros escritores del grupo *SUR* que fueron publicados en *Deutsche Blätter*, por ejemplo, Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea.

Albert Theile comenzó a trabajar como periodista y corresponsal de la revista *Die Böttcherstrasse*, con sede en Bremen. Contribuyó a que muchos autores de renombre,

como Hermann Hesse o Stefan Zweig, accedieran a colaborar con la revista.

Uno de los escritores que residieron en la Argentina con quien Theile tuvo contacto más fluido, fue Werner Bock; el vínculo continuó incluso después de que ambos dejaran el continente americano.

En una carta fechada el 5 de diciembre de 1951 podemos ver el tipo de comentarios que hacían los exiliados sobre alguno de los intelectuales argentinos:

5 Dezember 1951
 Sr. Albert Theile
 Casilla 710
 Santiago de Chile

Lieber Freund,
 Ihr freundliches Schreiben von 10. November hätte ich gerne schon längst beantwortet, wenn sich der mehrfach “getretene” Mallea gerührt hatte. Aber mit der würdigen Tradition der Criollos schiebt er seine Antwort und Entscheidung von woche zu Woche hinaus, es ist wirklich zum verzweifeln.

Werner Bock

Traducción:

Estimado amigo,
 Me hubiera gustado contestar tu carta amistosa del 10 de noviembre, si Mallea, que le había dado varias patadas, se hubiera movido. Pero con la digna tradición de los criollos, pospone semana a semana su respuesta y decisión, es realmente desesperante.

Aquí podemos observar las quejas de Bock contra el diplomático y escritor Eduardo Mallea, así como la estigmatización a “los criollos” por no ser capaces de cumplir los plazos de entrega.

Paul Zech

Del grupo de escritores, Paul Zech es quizás quien más contradicciones presenta sobre su país de acogida. Zech escapó de la persecución de los nacionalsocialistas y su estadía en Argentina (donde murió en 1946) fue conflictiva, por no recibir la atención que según él se merecía.

Zech ya había tenido una relación con algunos de los intelectuales y escritores más conocidos de habla alemana durante su vida antes de emigrar. Su correspondencia con Stefan Zweig da testimonio de ello.

La relación de Paul Zech con Stefan Zweig comenzó en la década de 1920. En los diarios de Zweig, se menciona a Zech un par de veces, nunca positivamente, siempre tratando de distanciarse de él.

A pesar de ello, nunca perdieron el contacto y se escribían con frecuencia.

En 1943 Zech escribió un ensayo sobre Zweig en el que incluía una fotografía del escritor austríaco tomada por el fotógrafo ruso Anatole Saderman durante su participación en la reunión del Pen Club Internacional en Buenos Aires.

Las quejas de Zech no cesaron durante toda su estadía en la ciudad del Río de la Plata; sin embargo, fue el único de estos autores que intentó integrarse a la cultura local y, gracias a

ello, se convirtió en un observador privilegiado de la Buenos Aires de aquellos años. En su *Manuscrito de Buenos Aires, Die gut gefütete Stadt*, de 1948, podemos encontrar algunas observaciones interesantes sobre la ciudad y sus habitantes.

INHALT:

Lärm um des Lärmes willen
Die geschichte einer Strassenbahnfahrt
Am Rande des indianischen Urwaldes
Kakteen
So schlägt sich Ockermann durch die Emigration
Boothfahrt durch das Tigre-Delta
Taché und Tachau
Villa Desocupada
Die neue Gaucho-Literatur
Indianische Holzschnitzerei
Indianische Tänzerinnen verhiesigt
Der Automat von San Isidro
Nächte mit Saturnino Vallejos
Verspäter Frühling
Ein tropischer, ein nichtsnutziger Regen
Vierzig Grad im Schatten
Septembersträume im garten Gottes
Herbstliche Costanera

Traducción:

CONTENIDO:

Ruido por el ruido
La historia de un viaje en tranvía
Al borde de la jungla india

Cactus

Así se abrió paso Ockermann a través de la emigración

Paseo en lancha por el Delta del Tigre

Taché y Tachau

Villa Desocupada

La nueva literatura gaucha

Talla de madera de los nativos americanos

Indios bailarines prometidos

La máquina expendedora de San Isidro

Noches con Saturnino Vallejos

Finales de la primavera

Una lluvia tropical inútil

Cuarenta grados a la sombra

Sueños de septiembre en el jardín de Dios

Costanera de otoño

A diferencia de Theile, quien, como mencioné anteriormente, tuvo una mala relación con Eduardo Mallea, fue quizás con este con quien Zech tuvo contacto más estrecho del grupo SUR. En un artículo para *Deutsche Blätter Zeitschrift* (29.9.1944), lo describe de esta manera:

Eduardo Mallea, geboren 1903 in Bahía Blanca, in Blut und Geist mit Sarmiento verwandt, its bereits Verfasser von 12 bemerkenswert reifen, in Still und Thema äusserst persönlichen Bücher- Romane und Essays. Sein Name ist seit 1926 durch die bedeutendsten Zeitschriften aller Kulturländern bekkant geworden. Hervorragende verläughäuser der Vereinigten Staaten bringen seine Werke in englischer Übersetzung heraus, zuletzt erschiene dort

sein Roman *Fiesta en noviembre* bei Houghton Mifflin, und das bishierige Hauptwerk *La Bahía del silencio* bei Alfred A. Knopf, New York. Sein ideologisches Glaubensbekenntnis gewissermassen, das sich für Läuterung und innere Grösse Argentinien —und in weiterem Sinne Amerikas— einsetzt, in vielen Auflagen erschienen, ist *Historia de una pasión argentina*. Eduardo Mallea nimmt im argentinischen Schriftum und Geistesleben eine in jedem Sinne führende Stellung ein.

Traducción:

Eduardo Mallea, nacido en Bahía Blanca en 1903, emparentado en sangre y espíritu con Sarmiento, es ya autor de 12 libros, novelas y ensayos de notable madurez, de estilo y temática muy personales. Su nombre se conoce desde 1926 a través de las revistas más importantes de todos los países civilizados. Destacadas editoriales de los Estados Unidos publican sus obras traducidas al inglés, más recientemente su novela *Fiesta en noviembre* de Houghton Mifflin, y la obra principal anterior *La Bahía del silencio* de Alfred A. Knopf, Nueva York. Su credo ideológico, por así decirlo, que propugna la depuración y la grandeza interior de la Argentina —y en un sentido más amplio de América— ha aparecido en muchas ediciones, es *Historia de una pasión argentina*. Eduardo Mallea ocupa un lugar preponderante en la literatura argentina y en su vida intelectual en todos los sentidos.

Otro intelectual con el que Zech trabó relación fue el arquitecto de origen ucraniano Wladimiro Acosta, quien

llegó a ser uno de los arquitectos modernos más importantes de Argentina. Diseñó una casa cerca de Buenos Aires para los fotógrafos formados en la Bauhaus, Grete Stern y Horacio Coppola. Acosta se había formado en Berlín con Walter Gropius y era muy admirado y respetado por sus contemporáneos.

En una carta fechada en Buenos Aires el 8 de septiembre de 1936 durante los encuentros del PEN Club Intenational, el arquitecto le escribe a Zech:

Lieben Herr Zech,
(...) Haben Sie Stefan Zweig gesehen und gesprochen?
Einmalls haben Sie mich gefragt, ob es mich interessiert
ihn kennen zu lernen. Jetzt sage ich "Ja (...)"
Wladimiro Acosta

Traducción:
Estimado señor Zech,
(...) ¿Has visto y hablado con Stefan Zweig? Una vez me
preguntaste si estaba interesado en conocerlo. Ahora digo
"Sí (...)"
Wladimiro Acosta

Werner Bock

El escritor alemán Werner Bock llegó a Argentina en 1939 y obtuvo la nacionalidad en 1942. Bock fue un conocido poeta, narrador y ensayista alemán que dedicó toda su vida en el extranjero a la divulgación de la literatura alemana

a favor del conocimiento de las letras de su país natal. En Argentina escribió en varios periódicos, como *Argentinisches Tageblatt*. En el siguiente ensayo, llamado “Aires Criollos”, publicado el 21 de diciembre de 1949, describe lo cosmopolita que era Buenos Aires y relata sus diez años en Argentina, resaltando cómo diferentes razas y grupos étnicos conviven en paz.

Aires Criollos

¿Dónde, en todo el orbe, podría hallarse otra banda de músicos compuesta por tan diferentes tipos humanos? Al lado de las cabezas rubias claras de las razas nórdicas, las de los descendientes de inmigrantes ibéricos e italianos parecen todavía más oscuras; haciendo la inmediata vecindad de un tipo indio con otro japonés más notable su común origen asiático de que nos habla la ciencia moderna. Si preguntásemos uno por uno a los jóvenes por su apellido, se escucharía en pronunciación española las raíces lingüísticas de origen armenio, turco, griego, sirio, eslavo, y de muchos otros. Pero todos ellos son, conforme al “*ius solis*”, argentinos nativos, en armoniosa convivencia bajo la bandera blanca y celeste de la nación hospitalaria (...).

De todos los escritores alemanes, Werner Bock fue quien más conectó con dos figuras claves de la cultura argentina: el escritor Jorge Luis Borges y la editora e intelectual Victoria Ocampo.

Sobre Borges, en ocasión de cumplir sesenta años, escribió para el *Kulturelles Wort*:

24.8.1959

Aus Literatur und Wissenschaft

Jorge Luis Borges zum 60. Geburtstag

Von

Professor Werner Bock

Erstmal hörte ich in Buenos Aires zu Anfang der vierziger Jahre der Namen Jorge Luis Borges aus dem Mund des Dichters Paul Zech, der gleich mir aus Hitler-Deutschland nach Südamerika emigriert war und dem ich, al ser 1946 starb, bei der Bestattung die Abschiedsworte sprach. Zech, der mit Willem das spanische Idiom nicht erlernte, hatte dessen ungeachtet in Borges den ünnerragegen Dichter Argentinien gewittert und seinen Umgang gesucht (...) Ich selbst traf in jener Zeit Borges zum ersten mal bei einem Essen, das die Kollegen zu sinem Ehren anlässlich des Erchceinens eines neuen Buches aus seiner Feder veranstalteten (...) Er hatte einige meiner Essays gelesen und brachte mir als Gastgeschenk Homers Ilias in der Übersetzung Thassilo von Scheffers mit, in dir er den Anfangsvers des 1S. Gesange eingetragen hatte: "Also stritten sie dort, zu schau wie lodernes Feuer".

Wenn ich mich frage, welche Außerung von Borges im Verlauf unserer zahlreichen Gespräche mich am tiefsten beeindruckte, denk ich an eine ntwort, die er mir gab, als ich ihn einmal erwähnte, der verstorbene Paul Zech habe mit Vorliebe von seinem Aufenthalt am Karibischen Meer erzählt, ohne jemals dort gewesen zu sein. Daraufhin erklärte Borges apodiktisch: "Wenn Zexh erzählte, er sei

am karibischen Meer gewesen, dann war er dort"! Dieser Satz enthüllt den ganzen Borges. Für ihn ist die Realität eine andere als die der täglichen Erfahrung (...)

Als ich unlängst beim Internationalen PEN-Kongress in Frankfurt Schriftsteller verschiedener Nationen über die Stellung der schönen Literatur im Zeitalter der Wissenschaften diskutieren hörte, mußte ich oft an Borges denken.

Traducción:

El nombre de Jorge Luis Borges lo escuché por primera vez en Buenos Aires a principios de la década de 1940 de boca del poeta Paul Zech, quien como yo había emigrado de la Alemania de Hitler a Sudamérica y de quien me despedí en el funeral cuando murió. En 1946 Zech, que no aprendió el idioma español con Willem, sin embargo había olfateado a Borges, el poeta más íntimo de la Argentina, y buscado su compañía (...)

Yo mismo conocí a Borges por primera vez en una cena que sus colegas estaban organizando en su honor con motivo de la publicación de un nuevo libro de su pluma.

Cuando me pregunto cuál de los comentarios de Borges en el curso de nuestras muchas conversaciones me impresionó más profundamente, pienso en una respuesta que me dio cuando una vez le mencioné que al difunto Paul Zech le gustaba hablar de sus estancias en el Mar Caribe sin alguna vez haber estado allí. Entonces Borges declaró apodícticamente: "¡Si Zech dijo que había estado en el Mar Caribe, entonces estaba allí!". Esta frase revela todo Borges. Para él, la realidad es distinta a la de la experiencia cotidiana (...)

Cuando recientemente escuché a escritores de diferentes

naciones discutiendo la posición de las obras literarias en la era de la ciencia en el Congreso internacional de PEN en Frankfurt, a menudo tuve que pensar en Borges.

Para el mismo medio escribiría en esa misma época sobre Victoria Ocampo:

Literatur

Reihe: Das literarische Porträt

Titel: Victoria Ocampo. Eine Fürstin des Geistes in Südamerika

Wenn eine rein literarische Zeitschrift wie die in Buenos Aires erscheinende "Sur" (Süden), die erfahrungsgemäß nur mit einer beschränkten Anzahl wirklich Interessierter rechnen kann, sich dreißig Jahre hindurch behauptet und während dieser Zeit, die fast zur Hälfte von der geistfeindlichen Diktatur Perons verdunkelt war, in dreihundert Heften niemals an Niveau verloren hat, so mußte ein solches Dauergestirn unter der wechseln den Lintern andere Ländern Bewunderung erregen.

Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Valéry, Gide, Bernard Shaw, Aldous Huxley, William Faulkner, um nur einige anzuführen, waren illustre Mitarbeiter. Der deutsche Anteil ist freidlich gering, wenn auch unter anderem Benn, Heidegger, Hesse, Kassner, Nossack, Thomas Mann, Toller, Werfel und Stefan Zweig einzelne Beiträge spendeten und zuweilen über deutsche Literatur und Philosophie wertvolle Aufsätze von meist nichtdeutschen Fachkennern gebracht werden.

Traducción:

Si una revista puramente literaria como la que se publica en Buenos Aires “Sur” (Sur), y que la experiencia ha demostrado, sólo puede contar con un número limitado de personas realmente interesadas, se impone desde hace treinta años y durante ese tiempo, casi la mitad de los cuales fueron oscurecidos por la dictadura anti-intelectual de Perón, nunca ha perdido su nivel en trescientos números, una estrella tan permanente debe despertar admiración en otros países. Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Valéry, Gide, Bernard Shaw, Aldous Huxley, William Faulkner, por citar solo algunos, fueron ilustres colaboradores. Es cierto que la parte alemana es pequeña, aunque Benn, Heidegger, Hesse, Kassner, Nossack, Thomas Mann, Toller, Werfel y Stefan Zweig donaron contribuciones individuales y, a veces, valiosos ensayos sobre literatura y filosofía alemanas publicados por expertos en su mayoría no alemanes.

Existe correspondencia entre Bock y Victoria Ocampo de la época en que Bock se radicó en Suiza. En sus cartas, Bock le solicita información sobre su encarcelamiento durante el gobierno de Juan Domingo Perón.

5 de abril de 1961

Muy estimado Werner Bock:

Ahora mismo telefonaré a Buenos Aires para que le envíen, por vía aérea, todo lo que he publicado sobre mi estadía en la cárcel del Buen Pastor.

Otra vez, mil gracias por su artículo.

Reciba usted mis cordiales saludos

Victoria Ocampo

16 de mayo de 1961

Muy estimado Werner Bock

(...) Créame que no es culpa mía si usted no ha recibido los artículos. Me interesa más que a usted que se sepa cuál fue la actitud de Perón durante la tiranía.

Muy cordialmente

Victoria Ocampo

6 de septiembre de 1961

Villa Ocampo, San Isidro

Estimado amigo:

(...) Se ha publicado un libro sobre los últimos 30 años de la Argentina. Dígame si lo recibió. También publicamos una antología de Borges, por Borges. Pero eso está en la imprenta. (...)

Victoria Ocampo

En esos años Victoria Ocampo le envió a Bock una carta en alemán referente a la publicación de su artículo en la revista *SUR*.

Die Stunde der Wahrheit

Letzthin sagte mir Martínez Estrada, daß wir fas talle Feiglinge waren (er bezog sich, glaube ich, auf uns, die

Schriftsteller, weil wir die Wahreheit ausrufend uns hätten töten Lassen müssen).

Victoria Ocampo

Autorisierte Übersetzung von Werner Bock

Artículo aparecido en *SUR* Número 237. Noviembre-diciembre de 1955, bajo el título “La Hora de la Verdad”.

Preguntas del Sr. Luis Emilio Soto del Diario *El Mundo* al escritor Dr. Werner Bock.

Pregunta: Ud. se ausentó del país y ha vivido en Europa más de dos años. Me interesaría saber que ha producido usted durante ese tiempo.

Pregunta: ¿Ha continuado su labor en el intercambio cultural argentino-germano?

Respuesta: He escrito en importantes periódicos y hablé por radio frecuentemente sobre temas argentinos, ocupándome también de la personalidad de Jorge Luis Borges de quien, además, traduje algunas poesías.

Su correspondencia con Borges es muy amable, tal como puede apreciarse en la carta que Bock le envía al autor de *El Aleph* cuando este dirigía la Sociedad Argentina de Escritores en ocasión de un homenaje a Thomas Mann que estaba siendo organizado por Borges y para el cual Bock no había sido convocado:

7 de abril de 1951

Señor Don Jorge Luis Borges

Presidente de la SADE

Capital

Muy estimado señor Borges:

Compendiando mi carta de ayer y nuestra conversación telefónica de hoy deseo hacer constar aún lo siguiente:

(...) El detalle del programa hoy publicado no contiene mi nombre. En cambio, figuran conferencias sobre autores de habla alemana cuyas personalidades yo habría podido tratar con toda jerarquía por conocer el idioma y mantener relación personal con la mayoría de ellos.

Werner Bock

Recordemos que, además de traducir muchas poesías y cuentos de Borges, Werner Bock escribió varios ensayos sobre el autor, como *Die Schwarze Spiegel* (El espejo negro) en el que da cuenta de que finalmente Borges fue publicado en Alemania.

Respecto a su amistad con Paul Zech, siempre se puede apreciar su voluntad por interceder ante otros por temas laborales, como en una carta fechada en Buenos Aires, el 26 de noviembre de 1945, donde Bock intercede laboralmente ante el director del periódico *Argentinisches Tageblatt* en beneficio de su amigo.

Bock estuvo en contacto con toda la intelectualidad argentina de esa época. La portada de *Morir es Nacer* publicada por la editorial Americalee fue realizada por Luis Seoane, figura clave de la edición y las artes de la Argentina y uno de los hombres más influyentes en el mundo editorial. Como anteriormente nombramos a Eduardo Mallea, también hay en el

DLA Marbach un ejemplar de su libro *El vínculo*, dedicado a Bock, publicado por Emecé en 1947.

En la solapa de su libro *Idea y amor*, publicado en 1952, encontramos frases elogiosas de Ezequiel Martínez Estrada o César Rosales, así como también de los periódicos *La Prensa*, *El Mundo*, *La Razón* y *Crítica*.

Balder Olden

Balder Olden pasó un tiempo en Buenos Aires, pero terminó residiendo en Montevideo. Su vida en el exilio estuvo focalizada en combatir el fascismo y el nazismo. Su labor intelectual estuvo subordinada a su labor política y llama la atención la inexistencia de evidencia de contactos con el resto de los exiliados.

Es llamativo que en un programa de radio, cuyo texto está en el archivo, hablen de Zech de una manera que ninguno de sus biógrafos ha usado:

PB Kultur und Wissenschaft

Aufnahme: 26.08.1996

Sendung: 04.09.1996

09:30 – 10:00 Uhr

2. Programm

Redaktion Hans Sarkowicz

Flucht nach Buenos Aires

Paul Zech im argentinischen Exil

Ein Beitrag zu einem 50. Todestag
Von
Hans-Jürgen Schmitt

Hessischer Rundfunk, Frankfurt am Main, Im September
1996

“Paul Zech und Balder Olden, – heute noch vergessener als Zech, waren die einzigen deutschen Autoren in Buenos Aires. Nun wandert Zechs Michael die Corrientes-Straße hinauf, den längsten Boulevard Lateinamerikas; der im Zentrum mit Kinos, Cafés, Buchhandlungen und Restaurants beginnt und sich allmählich in jene Verkaufstraße verwandelt, wie sie Michael erlebt und in der er als bald sein heimatliches Berliner Milieu zu spüren beginnt. “Judenstraße”.

Michael M. Ist von Zech als deutscher Michel gewählt, in dem der Autor Zech sich selbst sieht. Schon einmal hatte Zech für einen Gedichtband den Namen Michael verwendet: Vor Cressy an der Marne, Gedichte eines Frontsoldaten namens Michel Micael, erschienen in Laon, 1918. Zech spricht kein Spanisch, hatte keinen Kontakt zur argentinischen Intelligenz und begegnete wohl auch dem Polen Witold Gombrowicz nie, der von 1939 an hier lebte und sein gesamtes Werk in Argentinien schrieb. So blieb Zech ziemlich isoliert. Und auch die Meistenden Figuren in den Aufzeichnungen des Michael M. Sind deutsche Emigranten mit einem elenden Schicksal, ähnlich dem des Michael M. Der trifft einmal auf den Fluß im Gebüsch lie-

genden Heinrich Rehberger, den einstigen Buchdrucker Stefan Georges.

Abgesehen von seiner unermüdlichen Produktivität für deutsche Exilblätter wie die Neue Weltbühne in Prag, Das Wort und die Internationale Literatur in Moskau. Gelegentlich schreibt Zech für das auf deutsch erscheinende Argentinische Tagelblatt, das der mutige Schweizer Ernesto Aleman gegen die faschistischen Propagandablätter aufrechterhalten kann.

Gran parte de esta información ha sido posible gracias al Deutsche Literatur Archiv, situado en la localidad de Marbach am Neckar, en Alemania.

MARIANA BENDERSKY Y LUCAS ADUR NOBILE

Borges desde las neurociencias

Resumen

Jorge Luis Borges es uno de los escritores más importantes del siglo XX. Además de ser uno de los autores más estudiados por críticos literarios de todo el mundo, su obra ha suscitado un singular interés en científicos de las más diversas disciplinas, quienes han encontrado en los textos borgeanos un diálogo productivo con sus propias indagaciones de la realidad. En algunos de sus cuentos y poemas, Borges parece haberse adelantado a su tiempo y haber vislumbrado conclusiones a las que la ciencia llegaría varios años después.

Objetivo

Analizar los cruces entre la obra de Borges y las neurociencias, en dos direcciones: por un lado, Borges como lector de textos afines a esta especialidad y, por otro lado, Borges como precursor de ciertos hallazgos en neurociencias.

Metodología

Para abordar el primer punto, acudimos tanto al relevamiento de la obra de Borges como a la indagación de los libros que le pertenecieron. Con respecto al segundo punto, analizamos de qué modo la ficción de Borges prefigura, de alguna manera, ciertos hallazgos en neurociencias, sobre los que buscamos revisiones en PubMed.

Resultados

Encontramos que, en efecto, Borges fue un lector de neurociencias, si entendemos esta noción en un sentido amplio. Estas lecturas funcionaron como estímulo para algunos de sus relatos y ensayos.

Conclusiones

Sin tener una formación científica sistemática, la sensibilidad lectora de Borges y la potencia especulativa de su literatura le permitieron anticipar ideas que dialogan con los descubrimientos de investigadores posteriores.

Introducción

“Escribir sobre la obra de Jorge Luis Borges es resignarse a ser el eco de algún comentarista escandinavo o el profesor estadounidense, tesonero, erudito, entusiasta; es resignarse, quizá, a redactar nuevamente la página 124 de una tesis doctoral cuyo autor a lo mejor la está defendiendo en este preciso momento” (1), afirma Alejandro Rossi, y su aseveración es menos hiperbólica de lo que parece. Hay en la web más de dos millones de tesis académicas dedicadas al análisis de la obra de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 24 de

agosto de 1899 - Ginebra, 14 de junio de 1986). Muchas de ellas han sido escritas por científicos de diferentes disciplinas, a quienes la obra borgeana les resulta objeto de interés, por diversos motivos. Así, para mencionar algunos ejemplos, Rodrigo Quian Quiroga estudia la cuestión de la memoria en algunos textos borgeanos (2-4); Guillermo Martínez, su relación con las matemáticas (5) y Alberto Rojo lo aborda desde la física cuántica (6). Este interés por Borges extendido entre la comunidad científica no es casual. Hay en su práctica literaria una potencia especulativa que le permitió, a partir de sus lecturas del presente, hipotetizar acerca de lo que podría pasar en alguno de los varios porvenires posibles.¹

La literatura era para Borges una forma particular de utopía: un laboratorio de lo posible. Podemos afirmar que uno de los “poderes” de la literatura —retomando la terminología de Robin Lefere— es el de desafiarnos a pensar por fuera de los caminos trillados (7). En este sentido, esta cualidad de estimular el pensamiento, propia de la obra borgeana, puede permitirnos comprender la atracción que ha suscitado y continúa suscitando en lectores formados en diversas disciplinas científicas. Entre las obsesiones personales del escritor estaban las trampas del tiempo; quizás le hubiera gustado descubrir que en sus obras parece haberse adelantado al suyo, vislumbrando conclusiones a las que los científicos llegaríamos varios años después.

1 La formulación es del relato “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941): “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan”.

En este trabajo queremos indagar, en particular, la relación de la obra de Borges con las neurociencias. Para situar con precisión el objetivo de nuestra investigación, digamos que parte de una pregunta doble. Por un lado, ¿qué leyó Borges? ¿Qué textos afines a lo que hoy denominamos neurociencias pueden relevarse entre sus lecturas y rastrearse en su producción? Por otro lado, ¿qué podemos leer en su obra, en el siglo XXI, desde las neurociencias? ¿Qué hipótesis del escritor resultan relevantes para poner en diálogo con hipótesis o postulados de esta disciplina? Hablaremos, entonces, en primer lugar, de Borges como lector de neurociencias y nos referiremos luego a Borges como precursor de algunos tópicos abordados por las neurociencias, indagando de qué modo los neurocientíficos leen la obra del escritor argentino.

Metodología

Para abordar el primero de los puntos, nuestro método ha sido el relevamiento de la totalidad de la producción borgeana —aprovechando herramientas informáticas como el buscador disponible en el Borges Center de la Universidad de Pittsburgh, <https://www.borges.pitt.edu/finders-guide>—. Consultamos, además, los archivos que atesoran los libros que pertenecieron al escritor —la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina) y la biblioteca de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges—. A partir de estas indagaciones hemos podido establecer cuáles fueron las obras acerca de temas afines a lo que hoy se denomina neurociencias que Borges ha leído, y que detallamos en el primer apartado del desarrollo de este trabajo.

Con respecto al lugar de Borges como precursor de las neurociencias, se vincula con una cuestión que ha sido frecuentemente estudiada y discutida (8). ¿Hay elementos en la literatura de Borges que permitan anticipar futuros desarrollos de teorías científicas? La respuesta a esta pregunta requiere cierta cautela. Borges no tenía una formación científica sistemática, aunque, como veremos, era un curioso lector, muy interesado en temas científicos —así como también en filosóficos o teológicos—. Como advierte Lefèrè, debe evitarse la hipérbole de un Borges que lo sabía todo y fue capaz de prever desarrollos que la ciencia alcanzaría solo años más tarde. Sin embargo, proponemos que Borges puede pensarse como un precursor de ciertos tópicos científicos —y, en particular, neurocientíficos— en el sentido en que él mismo utiliza esa categoría en su famoso ensayo “Kafka y sus precursores” (8). En este texto, el autor argentino señala que los precursores son siempre una creación retrospectiva: ciertos textos anteriores a Kafka hoy nos parecen kafkianos, porque los leemos desde Kafka. De modo análogo proponemos que, retrospectivamente, los desarrollos de las neurociencias permiten releer a Borges y encontrar en su obra indicios y anticipaciones que cobran sentido solo a la luz de la consolidación de la especialidad. No se trata de que Borges haya “adivinado”, sino de que en su literatura hay un potencial especulativo y una libertad imaginativa que le permite postular hipótesis “interesantes”,²

2 “Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis” (“La muerte y la brújula”) (9).

sin justificarlas debidamente. Estas especulaciones no funcionan como evidencia científica pero sí como estímulo para la imaginación de sus lectores. Este estímulo parece haber encontrado eco en ciertos investigadores científicos. El escritor argentino insistía en que los libros en sí mismos nada significan, sino cuando entran en contacto con un lector.³ Es, entonces, este contacto que proponemos establecer entre las hipótesis contenidas en los textos borgeanos y ciertos desarrollos de las neurociencias el que nos permite situar al autor como precursor.

Resultados

Primera parte: Borges, lector de neurociencias

No hay nada en el Universo que no sirva de estímulo al pensamiento.
“Pascal”, *Otras inquisiciones* (10)

Muchos escritores se han alimentado de la neurociencia —o de lo que hoy llamaríamos neurociencia— para imaginar sus obras o personajes, quizás por lecturas propias o por experiencias cercanas con distintas patologías. Pensemos, por ejemplo, en los locos de Cervantes o de Shakespeare

³ “¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez”. (*Borges oral: Obras completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 183).

(11,12), o la reflexión sobre la memoria presente a lo largo de la obra de Marcel Proust (13). Como veremos, Borges puede incluirse en esta misma serie, teniendo en cuenta algunas de sus lecturas, que pueden documentarse, como dijimos, a partir de las citas de textos vinculados a las neurociencias que incluye en su obra y de la consulta de los archivos que conservan los libros que pertenecieron al escritor.

Borges cita o menciona frecuentemente algunos autores que vienen del mundo de las ciencias —o tocan cuestiones afines— y de los que toma, incluso, ideas para escribir relatos. Es necesario subrayar que, en la obra de Borges, esta presencia recurrente del discurso científico no conlleva una jerarquía singular: la ciencia no tiene en Borges un lugar de verdad o autoridad última e indiscutible. Funciona, sobre todo, como disparadora de ideas, de un modo análogo a como funcionan la poesía, la filosofía o la teología, pero también la observación de una inscripción callejera. En la obra de Borges dialogan al mismo nivel un libro de ciencia, un recorte de diario y las obras de Homero. Esto implica, como decíamos, borrar o relativizar las jerarquías entre discursos. En términos de Genette, una verdadera “utopía literaria” (14).

En su biblioteca personal (que hemos podido consultar en el archivo de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges), que consta de centenares de volúmenes, hay al menos 35 libros acerca de distintas disciplinas científicas: matemáticas, física, geología, geometría, entre otras. Entre los cerca de 500 libros que donó a la Biblioteca Nacional después de haber sido bibliotecario —actualmente en el Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges—, se cuentan otros 11 libros de ciencias (15). La mayoría de estos volúmenes incluyen

anotaciones de su puño y letra, señal de una lectura activa. Así, por ejemplo, en la contratapa de un libro de matemáticas en alemán (Colerus E., 1937: *Von Pythagoras bis Hilbert: die Epochen der Mathematik und ihre Baumeister*) dejó escrito: “Sólo los números enteros son de origen divino” (figura 1).

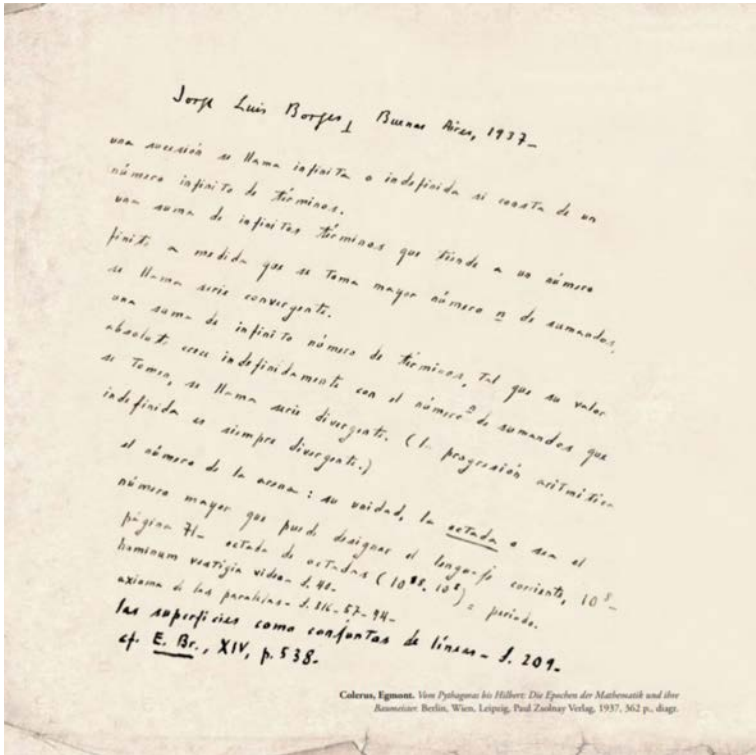


Figura 1. Página de un libro de matemáticas, anotado por Borges (*Von Pythagoras bis Hilbert: die Epochen der Mathematik und ihre Baumeister*, de Egmont Colerus [De Pitágoras a Hilbert: las épocas de las matemáticas y sus constructores]). Algunos fragmentos de sus anotaciones: “Una sucesión se llama infinita o indefinida si consta de un número infinito de términos (...) El número de la arena: su unidad, la octada, o sea el número mayor que puede designar el lenguaje corriente (...) La base de la aritmética de Tlön es la noción de números indefinidos”.

A partir de este relevamiento de la obra borgeana y los archivos, seleccionamos cuatro autores que consideramos los más relevantes entre aquellos cuyos libros dedicados al estudio de la mente Borges consultó: Gustav Spiller, William James, Bertrand Russell y John Stuart Mill. Procuraremos, a continuación, delinear algunos de los rasgos de sus teorías, que fueron retomados por el escritor para, como decíamos, desafiarlos a pensar el mundo.

1. Gustav Spiller (1864-1940)

Spiller fue un escritor húngaro, radicado desde 1885 en Inglaterra, que dedicó gran parte de su vida a pensar al hombre, tanto en el campo de la ética como en el de la sociología, aunque también hizo sus aportes a la psicología, como atestigua *The Mind of Man* (1902)(16). Este libro, donde intenta enumerar todos los recuerdos de su vida, fue leído y anotado por Borges en 1927. Entre los subrayados, resalta, por ejemplo, esta frase de Spiller: “We forget most things. A large portion of our life is thus given to fixing and re fixing the shadows of things” (16) (p. 187). El proyecto de Spiller de intentar enumerar la totalidad de una vida tiene varias resonancias en Borges: pensemos en “Funes, el memorioso”, “Mateo, XXV, 30”, “Juan, I,14”, “El Aleph”, entre otros.

Spiller es citado, entre otras ocasiones, en “Nueva refutación del tiempo”, incluido en *Otras inquisiciones* (17) (p. 135-ss), donde se discute un problema clásico de la neurociencia, el de la mente versus la materia. En este ensayo se revisan también las ideas de David Hume, George Berkeley y Herbert

Spencer acerca de si la conciencia (el “yo”) es una función del cerebro, o más aún, una más de las funciones cerebrales. Sobre este problema afirma Borges: “...no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos únicamente la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes” (17) (p. 139). El texto finaliza con una justamente célebre sentencia:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (17) (p. 148-9).

Podemos afirmar, a partir de estas palabras, que la posición que toma nuestro autor es que el hombre, su conciencia y su cerebro son, en efecto, una misma cosa. Aunque aún no se han dilucidado del todo las bases neurales de la conciencia, nadie duda hoy de que es un fenómeno robusto que está íntimamente relacionado con la actividad del cerebro y que tiene una influencia importante en el comportamiento (18). Tenemos aquí un primer ejemplo donde vemos cómo Borges interviene en una cuestión de implicancias filosóficas, pero que hoy es un tema central para las neurociencias, por razones que incluyen la renovada atención por parte de los psicólogos, el rápido progreso en la neurociencia de la percepción, la memoria y la acción, los avances en la inteligencia artificial y la insatisfacción con la separación dualista de la mente y el cuerpo. La determinación de las bases neurales de la conciencia constituye un problema que resulta aún vi-

gente, y que ha sido denominado “problema duro”, por la dificultad que entraña su resolución. Es indudable, en cualquier caso, que existe una relación entre la conciencia —los estados psíquicos o mentales— y la fisiología cerebral (18-22). En esta línea se inscribe, como dijimos, la posición de Borges.

2. William James (1842-1910)

Otro autor retomado por Borges es el psicólogo y filósofo de Harvard William James, hermano mayor del escritor Henry James. William es el creador de una corriente psicológica/filosófica llamada pragmatismo (23), que promulga, a grandes rasgos, que las ideas son ciertas solo en relación con otros aspectos de nuestra existencia.

William James fue un autor que interesó particularmente a Borges, quien incluyó en la colección “Biblioteca personal”, que dirigió hacia el final de su vida, una de sus obras capitales, *Las variedades de la experiencia religiosa* (*The varieties of religious experience: a study in human nature*, 1902), sobre la que también escribió un breve prólogo. Además de esta obra, sabemos con certeza que Borges conoció *Pragmatism: a new name for some old ways of thinking* (1910) y *Principios de psicología* (1890) (24), ya que ambas obras se encuentran en la biblioteca del escritor, con muchas anotaciones (y dibujos) de Borges y de Leonor Acevedo —su madre, que tomaba notas por él cuando el desarrollo de la ceguera ya impedía al escritor hacerlo por sí mismo—.

En *Principios de psicología*, James desarrolla un motivo que será retomado por Borges: la importancia de olvidar, idea que

resulta central en el relato “Funes, el memorioso” (25) y que reencontramos en el poema “Un lector” (26). Para una excelente revisión neurocientífica respecto del arte de olvidar, sugerimos Izquierdo (27). No podemos detenernos aquí en un examen minucioso de la lectura borgeana de James, para lo que remitimos a Nubiola (28). Sin embargo, su lectura de este autor aporta a nuestra hipótesis sobre el interés general de Borges por cuestiones que atañen a las neurociencias.

3. Bertrand Russell (1872-1970)

Filósofo, matemático y crítico social, Bertrand Russell recibió el Premio Nobel de Literatura en 1950. En *The Analysis of Mind* (29) (leído y anotado por Borges en 1933), uno de sus libros más influyentes, presenta una intrigante reconciliación entre psicología y física o, en otras palabras, entre mente y materia. Reflexiona, además, sobre la memoria, en particular sobre cómo pueden tergiversarse los recuerdos. Como sabemos, traer a la memoria un hecho implica construir activamente el pasado, o al menos las partes del pasado que podemos recordar. Esta construcción activa es tan personal que explica cómo la misma anécdota es recordada de diferente manera por gente que la vivió en el mismo momento. Por este proceso, es posible incluso crear recuerdos falsos y, de hecho, la psicóloga Elizabeth Loftus demostró, ya en los años 70, que se pueden implantar falsos recuerdos de manera experimental (30). Este fenómeno fue estudiado por muchos otros autores en los últimos 50 años, y se sabe que se pueden inducir recuerdos falsos en estudios de laboratorio mediante

1) inflación de la imaginación (imaginar repetidamente eventos que en realidad no sucedieron), 2) retroalimentación falsa (transmitir información errónea sugestiva en una conversación) y 3) implantación de memoria (a través de fotografías manipuladas o declaraciones falsas de los cuidadores pertinentes). Para revisiones al respecto, véanse las de Ulatowska y Sawicka (31), Pardilla-Delgado y Payne (32) o Muschalla y Schönborn (33).

En relación con este problema, es muy estimulante el planteo que hace Borges en “La creación y P. H. Gosse” (34) (SUR, 1941, recogido en *Otras inquisiciones*), donde recupera ideas de Bertrand Russell. Philip Henry Gosse (1810-1888) fue un naturalista inglés, cuyo fundamentalismo cristiano le impedía aceptar la teoría de la evolución. Borges explica en el ensayo la solución a la que llegó Gosse para responder al dilema que atormentaba a los creyentes: la aparición de los fósiles. Los dinosaurios no están contemplados en el Génesis, la realidad parecía desmentir la Sagrada Escritura. La (increíble, irrefutable) respuesta de Gosse fue: los dinosaurios nunca existieron. Dios enterró los fósiles para probar nuestra fe. Dios jugó a manipular nuestra visión del pasado. Borges, en su ensayo, compara la teoría de Gosse con la idea de Russell acerca de los recuerdos implantados:

En el capítulo IX del libro *The Analysis of Mind* (Londres, 1921), supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que “recuerda” un pasado ilusorio (34).

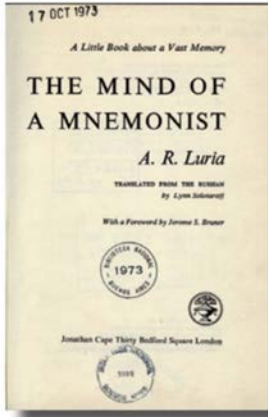
La vinculación que el escritor construye aquí entre Russell y Gosse para pensar la memoria —la posibilidad de que esta sea “falsa”— parece anticipar, de algún modo, los citados es-

tudios empíricos acerca de este problema, por investigadores de las neurociencias.

4. John Stuart Mill (1806-1873)

John Stuart Mill fue un filósofo, economista y político escocés, defensor del utilitarismo y uno de los mentores de Bertrand Russell. En *A System of Logic* (1884) (35), Mill propone una noción acerca de las “categorías semánticas”, que parece haber interesado particularmente a Borges, quien la retoma varias veces a lo largo de su obra: en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (36), en “Funes, el memorioso” (25), en “Palabrería para versos” (37) y en “El idioma analítico de John Wilkins” (38). Hace poco se descubrieron los correlatos neurales de estas categorizaciones y se está estudiando intensamente cómo las procesa el cerebro. Nos detendremos en esta cuestión más adelante.

Además de las obras de los cuatro autores que aquí destacamos, consignemos que Borges leyó —y anotó— otros libros sobre temas afines a la neurociencia. En Rosato y Álvarez (15) se consigna la existencia de un ejemplar anotado de *The Mind of a Mnemonist* (primera edición en 1967), de Alexander Luria, donde este describe a su paciente (real), el mnemonista Solomon Shereshevsky, un caso muy similar al imaginado por Borges en “Funes, el memorioso” (figura 2). La lectura de esta obra (1973, según la fecha en que lo firma) fue muy posterior a la publicación del relato (1942), por lo que no puede hablarse aquí de inspiración, sino de una intrigante coincidencia.



Insp. Luis Borges y 1946, Buenos Aires...
 168 - de don'te Leibniz - de Schopenhauer...
 213 - abstractum pro abstractis...
 423 - de Schopenhauer...
 522 - de Schopenhauer...
 528 - de Schopenhauer...
 529 - de Schopenhauer...
 531 - de Schopenhauer...
 532 - de Schopenhauer...
 533 - de Schopenhauer...
 534 - de Schopenhauer...
 535 - de Schopenhauer...
 536 - de Schopenhauer...
 537 - de Schopenhauer...
 538 - de Schopenhauer...
 539 - de Schopenhauer...
 540 - de Schopenhauer...

Figura 2. Libro de Alexander Luria en la Biblioteca Nacional, firmado por Borges en 1946, recibido por la biblioteca en 1973. A la derecha, sus anotaciones manuscritas.

También encontramos, entre las lecturas del autor, títulos como *Inquiries into Human Faculty and its Development*, de Francis Galton (con anotaciones de 1928), *Matter and Memory*, de Henri Bergson (leído en 1911), *The Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton (edición de 1920, firmado en enero de 1934). En este último, Borges anota una idea sugerente —y formulada de manera muy bella— sobre los pensamientos repetitivos de los depresivos: “Melancholy in animals, in plants, in birds, in beasts, in kingdoms” y “Perros multiplicados, perros inacabables y ubicuos”.

Como puede verse, entonces, en este sintético panorama, son numerosas las lecturas de obras afines a las neurociencias que pueden documentarse en Borges y, más importante, constatarse resonando en la lectura de su obra. No quisimos aquí detenernos en un abordaje exhaustivo de cada autor,

sino en una pequeña muestra de los usos creativos que Borges realiza de sus lecturas.

Segunda parte: neurocientíficos lectores de Borges

“...convergen (...) todos nuestros ayeres (...), todo el presente y todo el porvenir.”

En diálogo (J. L. Borges y O. Ferrari) (39).

Ricardo Piglia (40), a propósito de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, sostiene que en Borges no opera la pregunta de cómo la realidad entra en la ficción, sino que, por el contrario, lo que se pone en escena y se indaga es el modo en que la ficción penetra en la realidad. Prolongando esta hipótesis, podemos afirmar que algunas ficciones de Borges fueron hechas realidad o descubiertas por la neurociencia años después.

Se podría hablar de numerosos temas en los que la obra de nuestro escritor plantea desafíos a la neurociencia actual, tales como la formación de imágenes durante el sueño (“El sueño de Coleridge”, “Las ruinas circulares”, “Historia de los dos que soñaron”), los sueños lúcidos (“Dreamtigers”), la percepción del tiempo en el cerebro (“El milagro secreto”), o la idea de plasticidad neuronal relacionada con la lectura (“Mis libros”, donde afirma que ellos “(que no saben que yo existo) son tan parte de mí como este rostro” (41).

En este trabajo nos enfocaremos particularmente en tres de estos diálogos entre la obra borgeana y las neurociencias: la neurolingüística, la memoria y la orientación espacial.

1. Neurolingüística

“La tarea de mi cavilación es ésta: ¿mediante qué proceso psicológico entendemos una oración?” (“Indagación de la palabra”, *El idioma de los argentinos*) (42). Podemos afirmar que la que señala Borges es también la tarea de la cavilación de muchos neurolingüistas en la actualidad (43-49). Por ejemplo, se estudian la percepción y la generación de conceptos, y el procesamiento de las metáforas.

Si hablamos de cómo se generan y se perciben los conceptos, encontramos un ejemplo clave acerca de cómo Borges enfoca este problema en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Este fantástico cuento narra cómo un narrador (innominado, pero identificable con “Borges”) y su amigo Bioy encuentran en una enciclopedia (apócrifa) datos sobre Uqbar, una supuesta región de Tlön. Se trata de un planeta hasta ese entonces desconocido, pero que es descrito detalladamente, “con sus arquitecturas y sus barajas”, en una misteriosa enciclopedia (“A first encyclopaedia of Tlön”) que el narrador encuentra entre las cosas del fallecido Herbert Ashe, un viejo amigo de su padre. El volumen hallado, el undécimo (“Hlaer to Jangr”), describe detalladamente diversos aspectos de Tlön, incluyendo la psicología y el lenguaje (volveremos sobre este punto). En la “Posdata de 1947” (que ya estaba incluida en la primera aparición del relato, en 1940), el misterio acerca de Tlön es develado. A principios del siglo XVII, una secreta sociedad de intelectuales, cuyo nombre es Orbis Tertius, se organiza para inventar un país imaginario. Después de dos siglos, la fraternidad resurge en América. Un millonario propone la invención de un planeta ilusorio, y sugiere

plasmar la historia en una enciclopedia. En 1914 se termina la edición de los cuarenta volúmenes de la “Primera enciclopedia de Tlön” y se envía secretamente un volumen a sus 300 colaboradores, uno de los cuales era Herbert Ashe. Hacia 1944 se descubren, en una biblioteca de Memphis, los cuarenta volúmenes de la enciclopedia y la prensa internacional difunde ampliamente el descubrimiento.

Nos interesa particularmente la descripción que el relato propone del lenguaje de Tlön. En este, no existen sustantivos. Para nombrar individuos y cosas, los habitantes de este mundo imaginario utilizan verbos impersonales calificados por sufijos o prefijos, o una acumulación de adjetivos. Así:

No hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar. (...) El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos. No se dice luna: se dice aéreo-claro sobre oscuro-redondo o anaranjado-tenue-del cielo o cualquier otra agregación (36) (p. 435).

En otro texto de esos mismos años, “El idioma analítico de John Wilkins” (38) (*La Nación*, 1942), Borges afirma que este lingüista inglés (1614-1672) “dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies. Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal” (38) (p. 85).

En este mismo ensayo, se describe también una absurda (y apócrifa) enciclopedia china titulada “Emporio celestial de conocimientos benévolos”:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (38) (p. 86).

Borges añade inmediatamente, en el mismo texto, una más de estas aparentemente delirantes formas de categorizar el mundo:

El Instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos: ha parcelado el universo en 1000 subdivisiones, de las cuales la 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo, y la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. No rehúsa las subdivisiones heterogéneas, verbigracia, la 179: “Crueldad con los animales. Protección de los animales. El duelo y el suicidio desde el punto de vista de la moral. Vicios y defectos varios. Virtudes y cualidades varias” (38) (p. 86).

Huth y sus colegas neurocientíficos de Berkeley, al igual que el instituto de Bruselas, ejercen el caos: se dedicaron a mapear qué área cerebral responde a determinada palabra, según su significado (45). Observaron que informaciones semánticas relacionadas con gente, números o lugares, por ejemplo, se agrupan en sectores concretos y diferentes del

cerebro, y que estos mapas son muy similares en diferentes individuos. Así, se han encontrado más de 100 áreas distintas en los dos hemisferios de la corteza cerebral, formando intrincados patrones que se pueden reconocer en diversos individuos y que codifican cada concepto, como gente, números, lugares, alimentos, herramientas o seres vivos. Un verdadero emporio de conocimientos. Cabría preguntarse, quizás, por la relación entre la arbitrariedad que caracteriza los sistemas de clasificación descritos o imaginados por Borges y estos mapas mentales, cuya recurrencia en distintos individuos parece postular la existencia de un esquema, si no divino, al menos humano, “provisorio” (38) (p. 86).

2. Memoria

Como mencionamos anteriormente, una de las ideas que Borges ya planteaba hace más de 50 años, solo con su imaginación y sin hacer experimentos en neurociencias, era que pensar es abstraer y que para poder recordar es necesario olvidar (tal como proponía, también, William James). La importancia de olvidar para recordar está presente de modo central en “Funes”, pero también, de un modo bello y sintético, en “Un lector”:

(...)

haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda (26) (p. 394).

La habilidad del cerebro de recolectar, conectar y crear mosaicos a partir de impresiones de milisegundos de duración es la base de cada memoria individual (20). Por extensión, es la base de nuestras identidades, de nosotros mismos, podríamos decir. Nuevamente, Borges lo formula de modo bello y preciso en “Cambridge”: “Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos” (50) (p. 359).

Cada experiencia sensorial produce, como explicamos, cambios moleculares en las neuronas y configura la manera en la que se conectan unas a otras. Esto quiere decir que nuestro cerebro está siempre en remodelación en base a la memoria. Esta plasticidad es la característica de las neuronas que memorizan. La memoria es, entonces, el sistema mismo. La mente hace, transforma y reprime, extingue u olvida memorias. Es correcto, en este sentido, lo que sostiene el escritor: “La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas” (51) (p. 392).

Hacia el final de su vida, Borges publicó un relato notable acerca de cómo los recuerdos forjan la personalidad: “La memoria de Shakespeare”. En este texto, un personaje llamado Daniel Thorpe le ofrece al protagonista, Hermann Soergel, en una taberna, la memoria de Shakespeare.

Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616 (...) La historia cabe en pocas palabras. Empieza en el Oriente, en un hospital de sangre, en el alba. La precisa fecha no importa. Con su última voz, un soldado raso, Adam Clay, a quien habían alcanzado dos descargas de

rifle, me ofreció, poco antes del fin, la preciosa memoria. La agonía y la fiebre son inventivas; acepté la oferta sin darle fe. Además, después de una acción de guerra, nada es muy raro. Apenas tuvo tiempo de explicarme las singulares condiciones del don. El poseedor tiene que ofrecerlo en voz alta y el otro que aceptarlo. El que lo da lo pierde para siempre (51).

A partir de ese momento, Soergel comienza a recordar pasajes de la vida del autor isabelino con la nitidez de quien ha vivido su vida. Su propia memoria personal comienza a desaparecer y es sustituida de a poco por la de Shakespeare.

Tengo, aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en que se confunden. Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir (...) En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón. Mis amigos venían a visitarme; me asombró que no percibieran que estaba en el infierno. Empecé a no entender las cotidianas cosas que me rodeaban (die alltägliche Umwelt). Cierta mañana me perdí entre grandes formas de hierro, de madera y de cristal. Me aturdieron silbatos y clamores. Tardé un instante, que pudo parecerme

infinito, en reconocer las máquinas y los vagones de la estación de Bremen (51) (p. 396).

Lo que aparentemente está afectado en Soergel son las memorias autobiográficas, recuerdos de la experiencia en primera persona de episodios pasados que se refieren a eventos de la vida espacial y temporalmente específicos, más que al conocimiento semántico sobre el mundo (52, 53). Los recuerdos de estos hechos individuales que ocurrieron a lo largo de la vida guían la autoconstrucción y la identidad personal (54), y representan un vínculo entre lo que las personas han sido en el pasado, lo que son en el presente y lo que quieren ser en el futuro (55). Estrictamente relacionados con la historia de vida de una persona, estas memorias también se relacionan con los rasgos de personalidad (56, 57). Tiene sentido, entonces, que, al haberse reemplazado una memoria autobiográfica por otra, el protagonista deje de ser quien era. Como vemos aquí, con un argumento fantástico, Borges sitúa una cuestión que tiene una notable relevancia para la investigación científica: ¿hasta qué punto la identidad está constituida por la memoria? ¿Perder la memoria es perder la identidad? Estas preguntas resuenan en este relato, uno de los testamentos literarios de nuestro escritor.

En 1942, Borges publicó en *La Nación* uno de sus relatos más famosos, el ya mencionado “Funes, el memorioso”. Allí narra la historia de un peón uruguayo que, luego de un accidente, adquiere la increíble capacidad de recordarlo absolutamente todo, hasta el más mínimo detalle. Sin embargo, este “superpoder” lo incapacita para crear conceptos generales, al punto de que “le molestaba que el perro de las tres y catorce

(visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (25) (p. 490).

Su memoria infinita se convierte incluso en un obstáculo para hacer otras cosas: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (25) (p. 488). Luego de conocerlo y conversar con él una larga noche, el narrador llega a una conclusión que, a primera vista, resulta sorprendente, pero razonable: “Sospecho, sin embargo, que [Funes] no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer” (25) (p. 490).

Lo importante entonces, nos enseña Funes, es poder olvidar. Para dar lugar a que se hagan otras memorias, en primer lugar. Para no vivir el infierno de recordar todo, de lo cual la mayor parte no queremos o no nos sirve. Rodrigo Quián Quiroga, un físico y matemático argentino que trabaja en neurociencias en Inglaterra (y que es muy fan de Borges, por cierto) descubrió en 2005 un tipo de neuronas del hipocampo capaces de generar representaciones abstractas de conceptos (58). En experimentos con microelectrodos que registran la actividad de estas células, pudo comprobar que el mismo grupo de tres o cuatro neuronas se activaba de manera selectiva, invariante y multimodal ante un concepto en particular. Se disparaban cuando se le presentaban al paciente diferentes imágenes, el nombre escrito o el nombre hablado de, por ejemplo, Jennifer Aniston (por lo que a estas neuronas “conceptuales” se las bautizó como “neuronas de Jennifer Aniston” (58, 59). En Argentina, Belén Gori, una joven bióloga, hizo su doctorado replicando estos mismos experimentos de registro de neuronas individuales con personajes vernáculos,

por lo que se han identificado, por ejemplo, “neuronas Diego Maradona” (60). Es posible que estas neuronas vinculen la percepción y la memoria creando la codificación abstracta que usamos para almacenar recuerdos (4, 58). Si faltan estas neuronas, la capacidad de generar abstracciones puede verse limitada, como le ocurría a Funes.

3. Orientación espacial

“El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales” (61). De esta manera comienza “La biblioteca de Babel”, relato publicado por primera vez en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), y más tarde incluido en *Ficciones* (1944). Habla de un universo compuesto de una biblioteca de todos los libros posibles, escritos y aún por escribir. La Biblioteca existe desde la eternidad, antes que el hombre. Esto significa que tanto la biblioteca como los bibliotecarios pueden ser obra de un dios o del azar. Su arquitectura se describe exquisitamente, con detalles matemáticos, de manera tal que en 2013 los arquitectos Kate y Andrew Bernheimer pudieron dibujar sus planos (62).

Las habitaciones de la Biblioteca son hexágonos, iluminados por frutas luminosas. Sus numerosos visitantes (personajes eufóricos, dogmáticos y angustiados) se estrangulan entre sí en los pasillos. El narrador nos va presentando una variopinta galería de personajes, descritos con rasgos que remiten a la historia religiosa: peregrinos que recorren los estantes para encontrar un libro sagrado, inquisidores que buscan des-

truir lo que consideran blasfemo, místicos que esperan hallar el Libro total que les revele el sentido del universo, herejes de distintos tipos...

La arquitectura imaginaria que Borges atribuye a la Biblioteca es, ¿casualmente?, la utilizada por las *grid cells* del lóbulo temporal, que sirven para orientarnos en el espacio y que lo dividen en hexágonos, cuyo descubrimiento por parte de Britt y Moser mereció el Premio Nobel en 2014 (63, 64). Estas neuronas descargan dividiendo el espacio disponible en una grilla de celdas hexagonales (formadas por triángulos), según lo que Borges denomina “forma necesaria”:

“Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio” (61) (p. 465) [nuestro destacado].

El hexágono es probablemente la forma ornamental más usada en la historia, y en estructuras naturales (colmenas, etc.). En la dinámica de fluidos se habla de las celdas o células de Benard (65): cuando se calienta por su base un líquido, debido a la flotabilidad de Arquímedes o al efecto de la variación de la tensión superficial líquido-aire, o a la combinación simultánea de ambos mecanismos, el sistema evoluciona desde una situación caótica, autoorganizándose en celdas de formas hexagonales. La Biblioteca de Babel también es un sistema autoorganizado. Esos patrones, que se forman espontáneamente y de modo autoorganizado a partir de (en palabras de Borges) un “divino desorden”, recuerdan de modo sugerente los patrones formados en los libros de la Biblioteca, que son “a menudo ilegibles, pero nunca sin significado” (61) (p. 467).

En “La muerte y la brújula” (1942) (9), la configuración geométrica del espacio está entretejida en la trama de la his-

toria. Es un cuento policial metafísico sobre una serie de asesinatos cometidos en una ciudad. El primero de ellos tiene como víctima a un erudito judío, el doctor Marcelo Yarmolinsky, quien ha llegado a la innominada ciudad del relato para asistir a un congreso talmúdico. Los investigadores encargados del caso, el comisario Treviranus y el detective amateur Erik Lönnrot, divergen en sus conclusiones. El primero piensa en un robo fallido, en tanto que Lönnrot prefiere buscar una explicación vinculada con el misticismo judío, por un texto incompleto hallado entre las cosas del rabino muerto, donde se lee “La primera letra del nombre ha sido articulada”. El detective afirma, entonces: “He aquí un rabino muerto, yo preferiría una explicación puramente rabínica”. Se producen otros asesinatos, cada uno el tercer día de meses consecutivos (diciembre, enero, febrero), en un punto cardinal distinto. El asesino ha estado dejando inscripciones que relacionan cada asesinato con el texto del rabino. Después del tercer asesinato, un sobre anónimo llega a la policía sosteniendo la hipótesis de que no habría un cuarto asesinato, pues los tres anteriores formaban un triángulo equilátero perfecto.

Este cuento de detectives puede verse como una parábola de cómo el cerebro funciona para producir la experiencia del espacio. Las *grid cells*, muchas veces, se describen como el GPS o brújula interior que nos permite navegar sin perdernos. Los acontecimientos del cuento tienen lugar en puntos particulares del espacio que forman una figura geométrica, así como el cerebro organiza la percepción del espacio. La creación de la grilla cerebral provee un sentido de distancia basado en el movimiento y el conocimiento de posiciones previas. La “matriz triangular superpuesta en todo el espa-

cio disponible para un animal en movimiento” que describe Moser recuerda al “triángulo equilátero y místico” de la historia (9) (p. 503). Podríamos agregar, como corolario de esta cuestión, que si necesitamos de esta grilla para orientarnos, en una línea recta podríamos perdernos. Así lo establece, al final del relato y ante la inminencia de su muerte, el protagonista: “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective” (9) (p. 507).

Conclusiones

Por supuesto, cada una de las líneas que aquí planteamos podría seguir desarrollándose (y ya otros investigadores han avanzado en esa dirección, como puede verse en la bibliografía que citamos a lo largo del trabajo). La obra de Borges es polifacética y, por eso mismo, inagotable. Parece haber querido abarcar el infinito, desplegándose en múltiples direcciones y atravesando muy diversos géneros, dialogando con todo tipo de saberes.

Nuestro propósito en este breve acercamiento fue, por un lado, documentar el interés de Borges por los problemas que hoy estudian las neurociencias, que puede constatararse en sus lecturas y en los temas que aborda en muchos de sus textos. Por otro lado, mostrar que la ficción de Borges nos invita repensar la naturaleza de muchos temas que están actualmente investigando los neurocientíficos. Sin saberlo, el escritor prefiguró ciertos hallazgos científicos contemporáneos, demostrando que las humanidades y las ciencias no están en conflicto, sino que recorren los mismos caminos.

Agradecimientos

Agradecemos a la Prof. María Kodama y a la Fundación Internacional Jorge Luis Borges el habernos permitido visitar la biblioteca del escritor.

Conflictos de interés

Parte de este trabajo ha sido presentada en la Fundación Borges y en el 56° Congreso Argentino de Neurología con motivo de cumplirse los 120 años del nacimiento de Borges.

No se han recibido subsidios para la realización de este trabajo.

Bibliografía

1. Rossi, A. *Borges múltiple: cuentos y ensayos cuentistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 349-54.
2. Quiroga, R.Q. *Borges and memory: encounters with the human brain*. Cambridge (USA): MIT Press, 2012.
3. Quiroga, R.Q. *Borges y la memoria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2011.
4. Quiroga, R.Q. In retrospect: Funes the memorious. *Nature*, 2010, 463:611.
5. Martínez, G. *Borges and mathematics: lectures at Malba*. Indiana: Purdue University Press, 2012.

6. Rojo, A. *Borges y la física cuántica: un científico en la biblioteca infinita*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
7. Lefere, R. *Borges y los poderes de la literatura*. Berna: Verlag Peter Lang, 1998.
8. Lefere, R. De la ciencia en la literatura: el caso –¿engañoso?– de J. L. Borges. *Studi Ispanici*, 2020, 45: 343-66.
9. Borges, J.L. *La muerte y la brújula*. Buenos Aires: Sur, 1942.
10. Borges, J.L. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1983, pp. 127-30.
11. López-Muñoz, F. Alamo, C. García-García, P. Locos y dementes en la literatura cervantina: a propósito de las fuentes médicas de Cervantes en materia neuropsiquiátrica. *Rev Neurol*, 2008, 46: 489-501.
12. Castañón-González, A. López-Valdés, J.C. Cervantes y Shakespeare, dos neurólogos renacentistas. *Rev Neurol*, 2017, 65:96.
13. Álvaro, L.C. Por el camino de Swann: Proust neurobiólogo y neurólogo. *Neurosci Hist*, 2016, 4: 21-33.
14. Genette, G. *Figuras: retórica y estructuralismo*. Córdoba (AR): Ediciones Nagelkop, 1970.
15. Rosato, L. Álvarez, G. Colección Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional: una hipótesis de trabajo. *Variaciones Borges*, 2018, 46: 77-92.
16. Spiller, G. *The mind of man: a textbook of psychology*. [s.l.]: S. Sonnenschein & Co., 1902.
17. Borges, J.L. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 760.
18. Zeman, A. Consciousness. *Brain*, 2001, 124: 1263-89.
19. Dennett, D.C. *Consciousness explained*. Londres: Penguin, 1993.

20. Kandel, E.R. Schwartz, J.H. Jessell, T.M. Siegelbaum, S.A. Hudspeth, A.J. Consciousness and the Neurobiology of the Twenty-First Century. En *Principles of neural science*. 4^a ed. Nueva York: McGraw-Hill, 2000, pp. 1317-1319.
21. Roth, G. Dicke, U. Origin and evolution of human cognition. *Prog Brain Res*, 2019, 250: 285-316.
22. Dafni-Merom, A. Arzy, S. The radiation of autozoetic consciousness in cognitive neuroscience: a functional neuroanatomy perspective. *Neuropsychologia*, 2020, 143: 107-477.
23. James, W. Burkhardt, F. Thayer, H.S. *Pragmatism, a new name for some old ways of thinking*. Londres: Longmans, 1910.
24. James, W. Burkhardt, F. Bowers, F. Skrupskelis, I.K. *The principles of psychology*. Vol. 1. Londres: Macmillan, 1890.
25. Borges, J.L. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 485-90.
26. Borges, J.L. *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969, pp. 149-150.
27. Izquierdo, I. *El arte de olvidar*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
28. Nubiola, J. Jorge Luis Borges y William James. En: Martín, F. De Salas Ortueta, J. *Aproximaciones a la obra de William James: la formulación del pragmatismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pp. 201-18.
29. Russell, B. *1921/The analysis of mind*. Nueva York: Macmillan, 1924.
30. Loftus, E.F. Palmer, J.C. Reconstruction of automobile destruction: an example of the interaction between language and memory. *J Verbal Learning Verbal Behav*, 1974, 13: 585-9.
31. Ulatowska, J. Sawicka, M. Recovered memories in clinical practice - a research review. *Psychiatr Pol.*, 2017, 51: 609-18.

32. Pardilla-Delgado, E. Payne, J.D. The Deese-Roediger-McDermott (DRM) task: a simple cognitive paradigm to investigate false memories in the laboratory. *J Vis Exp*, 2017, (119): 54793.
33. Muschalla, B. Schönborn, F. Induction of false beliefs and false memories in laboratory studies—a systematic review. *Clin Psychol Psychother*, 2021, 28: 1194–209.
34. Borges, J.L. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 652.
35. Mill, J.S. *A System of Logic*. [s.l.]: Longmans, 1898.
36. Borges, J.L. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 433–43.
37. Borges, J. L. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926, pp. 50–7.
38. Borges, J. L. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952, pp. 158–9.
39. Borges, J. L. Ferrari, O. *En diálogo*. Vol. 1. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
40. Piglia R. Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, 1979, 2: 3–6.
41. Borges, J.L. *Poesía completa*. 3ª ed. Buenos Aires: De Bolsillo, 2016, p. 421.
42. Borges, J.L. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928, pp. 9–29.
43. Simanova, I. Hagoort, P. Oostenveld, R. Van Gerven, M.A.J. Modality-independent decoding of semantic information from the human brain. *Cereb Cortex*, 2014, 24: 426–34.
44. Bookheimer, S. Functional MRI of language: new approaches to understanding the cortical organization of semantic processing. *Annu Rev Neurosci*, 2002, 25: 151–88.

45. Huth, A.G. De Heer, W.A. Griffiths, T.L. Theunissen, F.E. Gallant, J.L. Natural speech reveals the semantic maps that tile human cerebral cortex. *Nature*, 2016, 532: 453-8.
46. Damasio, H. Tranel, D. Grabowski, T. Adolphs, R. Damasio, A. Neural systems behind word and concept retrieval. *Cognition*, 2004, 92: 179-229.
47. Álvarez-Merino, P. Requena, C. Salto, F. Brain localization of semantic processing. *Rev Neurol*, 2019, 69: 1-10.
48. Price, C.J. The anatomy of language: a review of 100 fMRI studies published in 2009. *Ann NY Acad Sci*, 2010, 1191: 62-88.
49. Bendersky, M. Lomlomdjian, C. Abusamra, V. Elizalde Acevedo, B. Kochen, S. Alba-Ferrara, L. Functional anatomy of idiomatic expressions. *Brain Topogr* 2021, 34: 489-503.
50. Borges, J.L. *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969, pp. 10-11.
51. Borges, J.L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1983. pp. 377-80.
52. Bayley, P.J. Hopkins, R.O. Squire, L.R. The fate of old memories after medial temporal lobe damage. *J. Neurosci*, 2006, 26: 13311-7.
53. Manns, J.R. Hopkins, R.O. Squire, L.R. Semantic memory and the human hippocampus. *Neuron*, 2003, 38: 127-33.
54. Bluck, S. Autobiographical memory: exploring its functions in everyday life. *Memory*, 2003, 11: 113-23.
55. Schacter, D.L. Squire, L.R. Searching for memory: the brain, the mind and the past. *Nature*, 1996, 382: 503.
56. McAdams, D.P. Pals, J.L. A new Big Five: fundamental principles for an integrative science of personality. *Am Psychol*, 2006, 61: 204-17.

57. McAdams, D. P. The psychology of life stories. *Rev Gen Psychol*, 2001, 5: 100-22.
58. Quiroga, R.Q. Reddy, L. Kreiman, G. Koch, C. Fried, I. Invariant visual representation by single neurons in the human brain. *Nature*, 2005, 435: 1102-7.
59. Quiroga, R.Q. Kreiman, G. Postscript: about grandmother cells and Jennifer Aniston neurons, 2010, 117: 297-99.
60. Gori, M.B. Rey, H. Collavini, S. Múnera, C.F. Fernández Lima, M. Seoane, P.S.E., et al. Correlatos neuronales de la percepción y la memoria visual: registro de neuronas individuales corticales en humanos. En: Kochen, S. (ed.). *Investigación en neurociencias y sistemas complejos*. Buenos Aires: Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2019, pp. 81-100.
61. Borges, J.L. “El jardín de los senderos que se bifurcan”. En *Ficciones*. 10ª ed. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1981, pp. 89-100.
62. Bernheimer, K. Bernheimer, A. Fairy tale architecture: the library of Babel. *Places J* [Internet], 2013 [consultado]. Disponible en: <https://doi.org/10.22269/131216>
63. Rowland, D.C. Roudi, Y. Moser, M-B. Moser, E.I. Ten years of grid cells. *Annu Rev Neurosci*, 2016, 39: 19-40.
64. Moser, E.I. Moser, M-B. McNaughton, B.L. Spatial representation in the hippocampal formation: a history. *Nat Neurosci*, 2017, 20: 1448-64.
65. Koschmieder, E.L. *Bénard cells and Taylor vortices*. Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1993.

LUIS IGNACIO BRUSCO

Cerebro y tiempo

Solo somos una raza avanzada de monos, en un planeta menor de una estrella promedio. Pero podemos entender el universo. Eso nos hace muy especiales.

Stephen Hawking

Es difícil separar el concepto de tiempo del de espacio y, consecuentemente, de la conciencia de estos. Esta dificultad se ha consolidado por los avances de la física, la astronomía y la neurociencia, donde el concepto de tiempo se ve alterado por las nuevas investigaciones y descubrimientos.

Hoy estas ciencias claves cuestionan fuertemente los conocimientos filosóficos de la temporalidad, creando nuevos paradigmas, aunque no por ello ofreciendo soluciones finales.

En la astronomía y en la física se generaron grandes descubrimientos, como los agujeros negros, predecidos y temidos por Albert Einstein en la física teórica, que, confirmados, cuestionan el concepto de espacio y tiempo; por lo menos, tal como lo conocía el humano. Alteran nuestra humilde conciencia para que pueda entender de estos difíciles conceptos.

Estos trabajos de la física y la astronomía se suman a los adelantos neurocientíficos, especialmente a las investigacio-

nes neurobiológicas que sobre la conciencia han aportado datos empíricos. Se modifica así, aún más, la estructura biológica para comprender la temporalidad.

La biología había avanzado sobre procesos muy primitivos de la temporalidad. Que, por ejemplo, coordinan los ritmos moleculares celulares de aproximadamente 24 horas (ritmos circadianos: cerca de un día). Estos ni siquiera se pueden considerar procesos instintivos, sino solo de equilibrio (homeostasis predictiva), dado que regulan los complejos sistemas internos de los animales, aún primitivos.

Por ejemplo, existe un gen llamado PER (por período) que regula en la mosca *Drosophila* el ritmo de aproximadamente un día, coordinando la síntesis de proteínas que cumple una secuencia de 24 horas; con una forma cíclica en su síntesis y su agotamiento cada día.

Existen otros reguladores temporales, que podrían considerarse como instintivos, ya que coordinan la actividad conductual de los animales, en pos de la supervivencia.

Son ejemplo de estos los ritmos circadianos, que regulan el reloj biológico interno de un día, a través de un núcleo hipotalámico llamado supraquiasmático (el real reloj biológico). Modifican las cuestiones corporales internas, pero también las conductas como decidir irse a dormir, entre otras. Este sistema tiene como punta de lanza un mensajero tisular: la hormona secretada por la glándula pineal, la conocida melatonina.

Esta hormona comunica a los tejidos sobre el momento del día en que se vive. Se secreta al bajar el sol e indica la oscuridad. Es decir, comunica la noche y la hora en la que debe aparecer el sueño, a partir de modificaciones corporales y cumpliendo un equilibrio predictivo.

Existen también ritmos de menos de un día (infradianos) o ritmos de más de 24 horas, como el menstrual (circamensual). Incluso hay períodos anuales, como los ritmos estacionales de las plantas o de ciertas patologías humanas en las que se padecen componentes estacionales (como la depresión mayor, con mayor prevalencia en primavera).

Estos cambios temporales en los animales más desarrollados pueden modificar conductas, sin que por ello pueda pensarse en que presenten conciencia temporal. Aunque sí se podría considerar que estos presenten cierto conocimiento del tiempo, sin llegar a ser una conciencia plena y compleja (metacognición).

Por ejemplo, las aves migratorias conjugan claramente la temporalidad con el espacio; aunque con un conocimiento instintivo de la temporalidad, a partir del cual deben migrar. Sin embargo, en estos casos ya se observa la imbricación tiempo-espacio. De hecho, uno de los descubrimientos más resonantes de los últimos años en la neurociencia es la descripción de células cerebrales que sirven para ubicarse en el espacio. Fueron descritas por los premios Nobel de 2014, John O'Keefe, May-Britt Moser y Edvard Moser, ayudando sobre un problema que ha ocupado a filósofos y científicos durante siglos.

El ser humano, sin embargo, presenta una conciencia más profunda del tiempo; tanto del corto, del mediano, como del largo plazo. Asimismo, sabe de su finitud, desde la niñez avanzada, lo cual lo angustia y modifica su perspectiva de las tomas de decisiones complejas a futuro.

La pregunta es, entonces: ¿cómo constituye el homo sapiens su conciencia temporal?

Una de las premisas es que la temporalidad implica una función relacionada con la ubicación en el tiempo y el espacio, e implica también el conocimiento profundo de estos.

Pero además el humano adulto tiene plena conciencia del pasado y del futuro. Como planteaba San Agustín, el presente probablemente no existe, ya que cuando lo pensamos es futuro y cuando sucede se transforma en pasado.

El humano, como todos los seres biológicos, tiene impuesta la necesidad instintiva de supervivencia, la que, sin embargo, se complejiza con el sistema consciente.

Se plantean situaciones del pasado, como por ejemplo un hecho histórico a reflexionar. Y también del futuro, como la necesidad de planificación y programación. Sea desde las cuestiones básicas, como migrar ante el frío en el pasado nómada del humano, hasta plantearse un viaje al espacio, con una sonda que llegará dentro de muchos años a destino.

De cualquier forma, las tomas de decisiones a corto o largo plazo requerirán de la conciencia del tiempo para que lleguen a buen final.

Para hacer esta planificación, algunos grupos de investigación plantean que habría una combinación cerebral instintiva entre el tiempo y el espacio. En algunos casos, es innata, y en otros, depende de la formación cultural, que asocia a diferentes hechos con el presente, el pasado y el futuro.

Hay muchas demostraciones de que nuestro cerebro asocia metafóricamente el tiempo con el espacio en forma inconsciente y mecánica, aunque sufriendo modificaciones culturales, como la influencia de la escritura en la evaluación de lo pretérito y lo futuro. Este es un buen ejemplo del en-

grama cerebral adquirido, que hace que se modifique la conciencia y el manejo espacial del tiempo.

Por ejemplo, en los idiomas latinos y anglosajones, la izquierda corresponde al pasado y la derecha, al futuro. En cambio, en el hebreo y el árabe, que se escriben a la inversa, las personas identifican el tiempo al revés. Por último, el mandarín, que se escribe de arriba abajo, cumple similar premisa, pero en vertical: arriba el pasado, abajo el futuro.

Estas identificaciones metafóricas espacio-tiempo no solo se generan con fenómenos lingüísticos o la escritura.

Desde lo gestual, Kensy Cooperrider de Chicago y Rafael Núñez de UCLA investigan cómo diferentes pueblos adquieren distintas costumbres espacio-temporales. Así, los Aymara originarios sudamericanos se refieren al futuro por detrás y al pasado por delante, inversamente a lo que en occidente se considera como cierto. Puede tener que ver con la confianza que despierta en ellos contar algo como conocido, lo que no se pone en duda, versus el impredecible futuro. Algunas poblaciones de aborígenes australianos consideran al pasado desde el este y al futuro en el oeste, evocando la salida y la puesta del sol.

Es indudable que existe un fenómeno cerebral donde se comparten las metáforas y la identificación con lo corporal espacial. Por ejemplo, cuando contamos con los dedos el paso de los días o cuando imaginamos un reloj para identificar la hora.

Otro ejemplo paradigmático es el movimiento de las manos en la ejecución de un instrumento musical, situación en la que se debe combinar la espacialidad digital y su destreza motora, conjuntamente con el tiempo (sin contar que, además, se debe articular con la armonía).

Este movimiento secuencial de los dedos sucede, por ejemplo, en la corteza motora suplementaria (parietal posterior) del cerebro humano, la que se prende no solo al moverse, sino también al pensar el movimiento secuencial. Es decir, muchas de las funciones más complejas conjugan funciones con el objetivo de la mejor toma de decisión.

Es decir que, si bien existen pautas innatas espacio-temporales, ellas varían según los criterios culturales, sociales y lingüísticos sobre los que se basa la concepción de la temporalidad.

Como dicen Cooperrider y Núñez, en la actualidad se generan nuevas premisas sobre la espacialidad temporo-espacial. Los últimos mails empiezan desde arriba, pero los mensajes más nuevos en los celulares son los de abajo.

Lejos estamos de tener una teoría unificada del tiempo. Ni siquiera existe un idioma en común. Mucho más, cuando los físicos han descubierto un lugar donde el tiempo y el espacio se alteran, como los agujeros negros, lo cual cuesta comprender con nuestro limitado cerebro consciente.

MARÍA ADELA RENARD

Antonio Di Benedetto en una gran novela: *Zama*

Antonio Di Benedetto pertenece a ese curioso sector de argentinos que contribuyó a hacer del exilio un punto de referencia insoslayable para la verdadera comprensión de nuestra realidad. Elegido u obligado, el exilio siempre es testimonio de radical desacuerdo entre partes que se excluyen, aunque el alejamiento no resuelva el conflicto que le ha dado origen.

Di Benedetto nació en Mendoza el 2 de noviembre de 1922 y murió en Buenos Aires el 10 de octubre de 1986. Cursó estudios de Derecho que suspendió para dedicarse de lleno al periodismo y a las actividades literarias. Fue subdirector de los diarios *Los Andes* y *El Andino*, de Mendoza, y se desempeñó como corresponsal de *La Prensa* en esa ciudad.

Al cumplirse en octubre de 2022 el centenario de su nacimiento, fue honrada y celebrada la memoria de su entereza, calidad humana e intelectual. Diversos actos académicos, particularmente en Mendoza, su lugar de origen, y Buenos Aires revitalizaron mediante diversas miradas los valores de sus obras, que han inspirado versiones cinematográficas, musicales, plásticas.

Su trayectoria periodística reflejó siempre compromiso con la verdad de los hechos. Jimena Néspolo —estudiosa de su obra— reconoce la coherencia poético-filosófica, notable, arraigada “en la alegoría humanista elaborada por Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942) y *El hombre rebelde* (1951), con su reivindicación de la libertad de pensamiento y de acción del sujeto”. Y agrega que la llamada “trilogía de la espera” integrada por las novelas *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969) “traza un diálogo con el pensamiento existencialista francés y contornea un nuevo principio de valor estético donde la originalidad literaria y coherencia de pensamiento están mutuamente implicados”. También destaca Jimena Néspolo que lejos de pensar la literatura fantástica como evasión, sus primeras obras le permitieron reflexionar sobre conflictos ligados a la subjetividad, como “juego dramático y ficción total en el que encuentran asimilación y trascendencia tres factores esenciales: la fe, el miedo y los deseos”, según declaró Di Benedetto mismo en la conferencia dictada en la Biblioteca Nacional, invitado por su director, Jorge Luis Borges, en 1958.

Después de haber sido detenido el 24 de marzo de 1976 sin comunicársele el motivo ni instruírsele sumario, recorrió varias prisiones y fue sometido a padecimientos impuestos por una situación de cruel incertidumbre. Finalmente en libertad, partió en exilio hacia Europa y Estados Unidos en 1977, estableciéndose luego en Madrid. Regresó a nuestro país en 1984, hecho que no obtuvo el reconocimiento merecido, al no valorársele en justa medida su aporte genuino como creador, su nobleza de regresar y la voluntad de seguir brindando su talento.

Caracteriza a Di Benedetto un estilo propio, reconocido como creador de centros específicos que estructuran su na-

rrativa. Juan José Saer afirma: “Una página de Di Benedetto se reconoce a primera vista como un cuadro de Van Gogh, y hace del relato una conjunción de rigor, inteligencia y gracia”. Entre los aspectos relevantes de su escritura destacan la configuración compleja de la identidad, el castellano destruido y al azar del habla en Latinoamérica.

Su narrativa de la década del cincuenta ha sido reconocida como precursora del *nouveau roman*, movimiento que cobraría auge años después. Entre los títulos que incluye cuentan *Mundo animal* (1953), *El pentágono* (1955), que en 1974 se edita bajo el título de *Annabella, Grott o cuentos claros* (1957), *Declinación y ángel* (1958), *El cariño de los tontos* (1961), *El silenciero* (1964), *Los suicidas* (1969), *El juicio de Dios* (1972), *Absurdos* (1978), *Caballo en el salitral* (1979), *Cuentos del exilio* (1983) y *Sombras nada más* (1985). Reorganizó sus libros de cuentos, para la edición de *Cuentos completos* realizada por Adriana Hidalgo Editora.

Su obra ha sido traducida, al inglés, francés, portugués, italiano, hebreo, holandés, alemán, rumano, esloveno, danés, checo, turco, albanés, chino, entre otros idiomas.

El lugar de Zama

Zama (1956) es, sin duda, el libro que define la originalidad en la escritura de Di Benedetto. Con él, marca su distanciamiento respecto de la narrativa argentina de 1955. Lo hace mediante un empleo diferente del lenguaje, puesto al servicio de la transcripción de la estructura misma del deseo en la imposibilidad de lograrse su satisfacción, también en su

carácter metonímico. El desplazamiento continuo del deseo que Di Benedetto centra en don Diego de Zama, narrador y principal protagonista de su novela, da lugar a la enunciación de lo etéreo e inacabado. Asimismo, a la percepción de un sutil equilibrio que se desvanece de inmediato.

Es evidente en esta novela como también en *El pentágono*, la influencia de las técnicas psicoanalíticas puestas de manifiesto, especialmente, en la presentación de los recuerdos y en una perspectiva realista (para hechos y pensamientos), configurada desde los aportes de la imaginación. Además, su condición de cinéfilo ha enriquecido las estructuras de su narrativa.

El deseo, centro de esta perspectiva ficcionalmente realista, sostiene una fluctuante esperanza que alienta su continuo espacio de espera.

Graciela Maturo ubica a Di Benedetto a la altura de Juan Rulfo. *Zama* puede vincularse con “un clima de época en que los escritores latinoamericanos empezaron a interesarse por los temas coloniales: leían las crónicas de la conquista y el descubrimiento, leían todos los testimonios liminales de los tres siglos de la colonia y se cuestionaban sobre la identidad latinoamericana”. Supone que Diego de Zama toma una identidad americana que ya está situada “y se construye como héroe víctima”. Advierte, asimismo, la autobiografía del autor en la composición de este personaje, dado que “todo gran novelista transforma, alquímicamente, su propia vida, mezclándola con sus personajes”. Define *Zama* como “novela rica y multifacética, donde se establecen puentes entre lo real y la ensoñación, característica de Di Benedetto, que al parecer cultiva un estilo objetivista, en ciertas ocasio-

nes, que parece muy externo y, en otros momentos, cultiva ese estilo de la ensoñación que borra los límites”.

Di Benedetto dedicó *Zama* “a las víctimas de la espera”, dedicatoria que no puede ser más acertada. Funciona como metáfora del mensaje central de su contenido. El entonces premonitorio proceso de despojamiento que después las circunstancias destinarían cruelmente al autor, protagonizado aquí con estoicismo por don Diego, describe una sucesión de fracasos, tan ciertos como incomprensibles, determinados por un sino adverso y fatal.

No obstante, la espera es imagen recurrente. Hacia el desenlace de la novela leemos:

Creo que entonces, junto con esa incertidumbre del objetivo, comenzó a poseerme la certeza de que, en cualquier lugar, mis posibilidades serían las mismas. Me pregunté, no por qué vivía sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba algo. Me pareció que sí. Siempre se espera más.

Claro y preciso, el discernimiento de don Diego no basta para revertir “la bruta inercia”, a la que estaba entregado en vísperas de su presunta ausencia. Pero la inercia, en cuanto instalación del ser, debe buscarse al comienzo y entorsearse en la imagen del agua “ante el bosque”, como invitación al viaje, suerte de regresión hacia el útero materno que corona el final de la novela.

Imagen visionaria

Veamos en este itinerario simbólico el destino del autor. Sagaz en la aprehensión dolorosa de su tierra, supo ex-

traerle y dejar expuestos para siempre el rostro esquivo, la mano cerrada a satisfacer sus necesidades, el espíritu opuesto a responder sus deseos y a despejar sus temores. Necesidades, deseos y temores que, en diferentes planos, son también nuestros, y cuya adecuada resolución arraiga al ser en la continuación personal de la tradición heredada, reconociéndose artífice de su destino.

La naturaleza hipersensible de Antonio Di Benedetto nos descubre esa actitud inicial de apertura expectante que es su sentido de la espera, de la que siempre parte y hacia la cual regresa. Actitud que no le impide retratar con maestría, en imagen simbólica, el cercenamiento inaceptable de la vida, el tormento del espíritu, la auto-marginación, la amenaza latente de expulsión, todo ello en el ámbito de origen. Así, valiéndose de la palabra de Ventura Prieto, dice:

Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; pero de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo Ventura Prieto que estos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se les encuentra en la parte central del cauce, sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. Sólo sucumben, dijo también, cuando su empeño les exige demasiado y no pueden procurarse alimento.”

En el conjunto de significaciones posibles de *Zama*, desde el uso especial de la lengua y la ubicación espacio-temporal de los hechos hasta la compleja problemática del contenido hallamos la nítida semblanza del autor, quien tuvo la clarividencia de intuir y plasmar el testimonio de su trayectoria espiritual posterior.

FERNANDO FLORES MAIO

La felicidad es frecuente

Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay un instante que no pueda ser el cráter del Infierno. No hay un instante que no pueda ser el agua del Paraíso.
Jorge Luis Borges, “Los conjurados”

La vida y la obra de Borges, como la de todo hombre, transita por un camino que lleva en cada instante a la felicidad o a la desdicha.

En un momento él creyó que la felicidad era inalcanzable. Luego se dio cuenta de que puede ocurrirnos en cualquier momento, pero que nunca debemos buscarla, como advierte en “Un ensayo autobiográfico”. Sí buscó “la paz, el disfrute del pensamiento y de la amistad, y aunque sea demasiado ambicioso, la sensación de amar y ser amado” (1).

¿Qué significa el paraíso y el infierno del cual habla Borges? Por más que él se consideraba agnóstico, a lo largo de su obra hallamos el interrogante sobre Dios, como también muchos ángeles y demonios.

La felicidad no depende del éxito o fracaso, que a su juicio son totalmente irrelevantes, y nunca se preocupó por ellos, como tampoco sintió la culpa que embarga a muchos.

Tiene que ver, en cambio, con la posibilidad de crear, que es lo que nos puede salvar, y con la posibilidad de amar.

Ese es el arte para vivir en Borges, de la vida que supera a la muerte en la cuarta dimensión que detectamos como una realidad a lo largo de su obra.

La belleza, como la felicidad, es frecuente, y asocia ambos términos. Lo manifiesta también en “Elogio de la sombra”: “Espero que el lector descubra en mis páginas algo que pueda merecer su memoria; en este mundo la belleza es común”. Al referirse a Manuel Mujica Lainez, escribe: “Cada escritor siente el horror y la belleza del mundo en ciertas facetas del mundo” (2).

Borges “estuvo, como Dante y como todos / Los hombres, en el raro Paraíso / Y en los muchos Infiernos necesarios”, como escribe en “The thing I am” (*Historia de la noche*).

“Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente”, confiesa Borges. Aunque paralelamente advierte: “Al cabo de los años, un hombre puede simular muchas cosas pero no la felicidad” (3).

Pero siempre puede dar gracias, como en “El poema de los dones”, por el valor y la felicidad de los otros. Basta que haya existido un solo hombre feliz, ya que por obra de las tautologías que menciona Borges, en la mente de dos individuos que se ignoran se puede operar el mismo proceso en dos momentos iguales, o si tenemos la intención (rescatada por Borges) de Whitman, que decidió ser todos los hombres.

Como leemos en la “Invocación a Joyce”: “Qué importa la tristeza si hubo en el tiempo/alguien que se dijo feliz”.

El hombre, en cada instante, puede estar en el infierno o en el paraíso. Pero también el hombre, en cada instante de su vida, es todo lo que ha sido y todo lo que será, como Borges rescata de Wilde (4). Así, señala que el Wilde de los años prósperos y de la literatura feliz ya era el Wilde de la cárcel, que era también el de Oxford y el de Atenas y el que moriría en 1900, de un modo casi anónimo, en el Hotel d'Alsace, del Barrio Latino. También recuerda que de un destino no sin infortunio y deshonor ha dejado una obra que es feliz e inocente como la mañana o el agua. (5)

Borges cita a Stevenson para afirmar que hay una virtud sin la cual todas las demás son inútiles: el encanto. Y asegura que en los largos siglos de la literatura ningún autor es más encantador que Wilde. Advierte que jugó trágicamente con su destino, que inició un pleito que sabía de antemano perdido y que lo llevaría a la cárcel y a la deshonor. Sin embargo, resalta, su obra no ha envejecido (6). Fue un hombre muy inteligente que jugaba a ser frívolo (7).

El hombre puede emplear los dolores y las humillaciones para alcanzar la belleza y ser feliz. Es lo que hizo Borges con su vida y con su obra. Precisamente él señala que todo hombre debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento. Todas las cosas le han sido dadas para un fin, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, y tiene que aprovecharlas. Siempre supo que tenía un destino literario, que todo, a la larga, se convertiría en palabras, sobre todo las cosas malas, ya que la felicidad no necesita ser trasmutada: la felicidad es su propio fin (8).

Borges seguramente tenía en cuenta a Wilde y a Shakespeare cuando hablaba de ese tema. Sobre el autor de *Hamlet*, advierte que el azar o el destino le dieron las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal (9).

Wilde también supo transmutarlas. Le dijo Wilde a Gide en sus últimos años: “Yo quería conocer el otro lado del jardín”. Eso lo sabía Borges, quien comentó que nadie ignoraba que Wilde conoció la infamia y la cárcel, pero algo joven y divino había en él que rechazaba esas desdichas. Y remarcó que el sabor final que nos dejan los libros de este autor es el sabor misterioso de la dicha.

Borges reconoce que la gloria de ese escritor está vinculada a la condena y la cárcel (10). Pero añade que el sabor fundamental de su obra es la felicidad (cita en ese sentido a Hesketh Pearson). Mientras que ve en Chesterton a un hombre que quiere recuperar la niñez, observa en Wilde a un hombre que guarda, pese a los hábitos del mal y de la desdicha, una invulnerable inocencia. La obra de Chesterton, explica Borges, prototipo de la sanidad física y moral, siempre está a punto de convertirse en una pesadilla. La acechan lo diabólico y el horror; puede asumir, en la página más inocua, las formas del espanto. Aunque, en definitiva, “la obra de Chesterton es vastísima y no encierra una sola página que no ofrezca felicidad” (11).

La felicidad la encuentra en los libros de Thomas De Quincey, de quien escribe: “A nadie debo tantas horas de felicidad personal” (12); de Enoch A. Bennett, de quien resalta

las muchas felicidades que en su libro *Enterrado en vida* nos aguardan; de José María Eça de Queiroz, porque “la mente del lector hospeda con alegría esa imposible fábula”; de *El Mandarín*, de Montaigne; de Sir Thomas Browne o de Stevenson, ya que descubrirlos “es una de las perdurables felicidades que puede deparar la literatura” (13).

Borges cree que “una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética” (14). Son muchos los ejemplos que nos da: Henry James, que ensayó con “suma felicidad la novela y el cuento” (15); Jean Cocteau, que conoció personalmente la misteriosa poesía y “la ejerció con felicidad” (16); *La Eneida*, que cita como el extenso poema limado, línea por línea, con esa cuidadosa felicidad que advirtió Petronio (“nunca sabré por qué”) en las composiciones de Horacio (17); Voltaire, a quien nunca abandonó la felicidad de escribir (18); Emerson, que era, pese a una infección pulmonar, “instintivamente feliz” (19), y Lawrence de Arabia, de quien señala el “placer del ejercicio literario” (20).

Borges piensa que no hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados (21). “La belleza no es privilegio de unos cuantos nombres ilustres”, insiste (22).

En la vida y en la obra de Borges se percibe un espíritu similar al del hombre del Shinto. El bien y el mal, la suerte y la desdicha se alternan continuamente. Así como en esa religión el medio más eficaz para salir de una calamidad es la danza, para Borges el medio más eficaz parece ser la creación.

Por medio de la literatura buscó la felicidad desde sus primeros trabajos. En *El idioma de los argentinos* advierte que la finalidad permanente de la literatura es la presentación de

destinos y que la presentación de una dicha, de un destino que se realiza en felicidad, es tal vez un goce más raro (en las dos significaciones de la palabra: en la de inusual y en la de valioso) que puede “ministrarnos” el arte (23).

Claro que en esa época pensaba que ser feliz o aludir a la felicidad era una meta difícil de alcanzar. Muchos escritores lo intentaban, casi ninguno lo conseguía. Luego advierte que suele suponerse que la literatura ya ha dicho las palabras esenciales de nuestro vivir y solo puede innovar en las gramatiquerías y en las metáforas. Su opinión es muy distinta: “Sobran laboriosidades minúsculas y faltan presentaciones válidas de lo eterno: de la felicidad, de la muerte, de la amistad” (24).

Él buscó esas presentaciones de la felicidad en los libros y en los autores, con los cuales queda enlazado en una especie de amistad. Lo dice de Wilde, de quien se siente cerca, como si fuera un amigo (4), de la misma manera que leer *El secreto profesional y otros textos*, de Cocteau, es como “conversar con su cordial fantasma”, o cuando en el prólogo de *La Eneida* escribe: “Virgilio es nuestro amigo”.

La felicidad y la amistad aparecen unidas. Encontramos un encendido elogio de la amistad cuando se refiere al *Fausto* (25). Para Borges todo pasa, las circunstancias, los hechos, la erudición... pero “¡lo que no pasa, lo que tal vez nos acompañará en otra vida, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá, no menos raro en las letras que en la realidad corporal, es (lo sospecho) la virtud central del poema”. Borges valora mucho la amistad y también la rescata en la literatura cuando habla del personaje de Edgar Allan Poe, el caballero Charles Auguste Dupin, que vive con un amigo y es ese amigo quien refiere la historia (26).

Desde joven, Borges comenzó esa tarea tan importante que tiene que ver con lo eterno, con la inminencia de una revelación. Porque para él los estados de felicidad, como la música, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético, advierte.

“Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica”, escribió Borges (27).

Ese misterio que también puede considerarse una unión mística, como en Blake. En ese autor, la belleza corresponde al instante en que se encuentra el lector y la obra, y es una suerte de unión mística (28).

Cualquier libro, observa Borges, conserva algo sagrado, algo divino, y destaca que no lo dice con respeto supersticioso, pero sí con el deseo de encontrar la felicidad, de encontrar sabiduría (29).

Claves para ser feliz

En *Los conjurados* resume los deberes de todo hombre en ser justo y ser feliz. Lo advierte al referirse a Caín y a Abel. Pero en “Otro fragmento apócrifo”, la condición que debe cumplirse para que se dé ese objetivo es buscar la salvación

y dejar atrás la culpa. “¿Estás seguro de ser aún aquel hombre que dio muerte a su hermano? le preguntan al discípulo, que contesta: Ya no entiendo la ira que me hizo desnudar el acero. Entonces le dijo el maestro: tú no eres aquel asesino y no hay razón alguna para que sigas siendo su esclavo. Te incumben los deberes de todo hombre: ser justo y ser feliz. Tú mismo tienes que salvarte. Si algo ha quedado de tu culpa yo cargaré con ella” (“Otro fragmento apócrifo”).

Si hay que buscar un pecado, hay que encontrarlo en el hecho de no ser feliz. En algún momento Borges confiesa: “He cometido el peor de los pecados que un hombre puede cometer: No he sido feliz”. Ese fue un momento especial para él. Había muerto su madre y sentía remordimiento (ése es el título de ese poema, que él mismo luego prefirió olvidar).

¿Cuáles son las pistas para ser feliz? Borges buscó algunas en el budismo (30). Pero él da las suyas en “Fragmentos de un Evangelio apócrifo”, donde escribe que feliz es:

Crear: El que no insiste en tener razón, porque nadie la tiene o todos la tienen. Los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días. “A mi edad, uno debe ser consciente de sus límites, pues este conocimiento puede conducir a la felicidad”, confiesa a los 71 años, en “Un ensayo autobiográfico”.

Culpa: El que perdona a los otros y el que se perdona a sí mismo. Los actos de los hombres no merecen ni el fuego ni los cielos.

Éxito y fracaso: El pobre sin amargura o el rico sin soberbia. Los valientes, los que aceptan con ánimo parejo la derrota o las palmas.

Amor: Los amados y los amantes y los que pueden prescindir del amor.

Agnóstico: Pero, aunque parezca una tontería, Borges señala en ese fragmento apócrifo: “Felices los felices”, indicando una condición similar a la que encontramos en la Biblia: Soy el que soy. Ser feliz es participar de alguna manera de los atributos de los dioses. Ahora y aquí, sin esperar las promesas del más allá.

Angeles y demonios, la Muerte: Leemos en su “Evangélio apócrifo”: “Desdichado el pobre en espíritu, porque bajo la tierra será lo que ahora es en la tierra”. Lo cual nos recuerda a su admirado Swedenborg, con su visión sobre el cielo y el infierno.

Impresiona ver las fotos del libro *Atlas*, escrito, como se sabe, por Jorge Luis Borges en colaboración fotográfica con María Kodama. Nos muestran a un Borges feliz, como bien señaló la especialista argentina Sylvia Molloy en el ensayo que valoriza esa obra. Se trata de un “Atlas asombroso y feliz”, remarcó la prestigiosa catedrática de universidades norteamericanas.

Y esto nos permite descubrir un aspecto poco abordado del autor de “El aleph”, que conocen quienes lo han tratado de cerca y quienes han leído bien sus páginas.

En *Atlas* habla varias veces sobre este tema, se refiere a “la peculiar felicidad de un paseo en globo”; también dice que ha pronunciado la palabra “felicidad” porque cree que es la más adecuada, y revela que todos sintieron una felicidad casi física, y que Ginebra le parece la ciudad más propicia a la felicidad, por ejemplo.

Las fotos de la muestra “El Atlas de Borges”, de la que soy curador, dan testimonio de su condición. Esta exposición, como su libro, puede parecer caótica, y —como ese trabajo— no consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de fotografías explicadas por un epígrafe, sino de una unidad hecha de imágenes y de palabras. Son fotos de viajes, parte de una colección, tomadas por María Kodama, que no es una profesional, pero que ama el arte de la fotografía y por eso siempre trata de captar esa realidad que a veces asoma más allá de lo visible. Tampoco tenía cámaras profesionales, pero el testimonio que logró es revelador. Por eso, como el propio Borges narra en el prólogo de *Atlas*, recorrieron y saborearon muchas regiones, que sugirieron muchas fotografías y muchos textos. Esa fue la primera causa de esa obra. La segunda fue Enrique Pezzoni, que las vio. Alberto Girri observó que podrían entretenerse en un libro.

Parafraseando a Borges, con esa muestra queremos compartir con él y con María Kodama, con alegría y con asombro el hallazgo de sonidos, de idiomas, de crepúsculos, de ciudades, de jardines y de personas, siempre distintas y únicas. Como las páginas de ese libro, queremos hacer monumentos de esa larga aventura que prosigue, eternamente...

Referencias:

(1) En “Un ensayo autobiográfico”. Escribiendo sobre Edward Morgan Forster (28-5-37), resalta esta frase del novelista inglés: “El novelista no debe jamás buscar la belleza, aunque sabemos que ha fracasado si no la logra”.

(2) En el prólogo del libro de Manuel Mujica Lainez *Los ídolos*.

(3) En *La memoria de Shakesperare*.

(4) En la “Nota dictada en un hotel del Quartier Latin”. También Borges se refiere, en *Otras inquisiciones*, al dictamen de Wilde (tomado de *De Profundis*), no indigno de León Bloy o de Swedenborg, de que no hay hombre que no sea, en cada momento, lo que ha sido y lo que será.

(5) En la *Introducción a la literatura inglesa*, Borges escribe: “La escandalosa historia del proceso, imprudentemente iniciado por Oscar Wilde (1854-1900) contra el Marqués de Queensberry, a quien acusó de difamación, ha contribuido, en forma paradójal, a darle fama y a empañar la inocencia y la felicidad de su obra”.

(6) “Pudo haber sido escrita esta mañana”, concluye en el prólogo al libro de Oscar Wilde *Ensayos y Diálogos*.

(7) En el prólogo al libro de Jean Cocteau *El secreto profesional y otros textos*, dice Borges: “A la manera de Oscar Wilde, fue un hombre muy inteligente que jugaba a ser frívolo”.

(8) En su trabajo sobre “La ceguera”, Borges sugiere: “Un escritor, o todo hombre, debe pensar que cuanto le ocurre es un instrumento; todas las cosas le han sido dadas para un fin y esto tiene que ser más fuerte en el caso de un artista. Todo lo que le pasa, incluso las humillaciones, los bochornos, las desventuras, todo eso le ha sido dado como arcilla, como material para su arte; tiene que aprovecharlo. Por eso yo hablé en un poema del antiguo alimento de los héroes: la humillación, la desdicha, la discordia. Esas cosas nos fueron dadas para que las transmutemos, para que hagamos de la miserable circunstancia de nuestra vida, cosas eternas o que aspiren a serlo”.

(9) En *La memoria de Shakesperare*.

(10) En “Sobre Oscar Wilde”, de Borges, leemos: “Leyendo y releendo, a lo largo de los años, a Wilde, noto un hecho que sus panegiristas no parecen haber sospechado siquiera: el hecho comprobable y elemental de que Wilde, casi siempre, tiene razón”.

(11) Como advierte Borges en el prólogo de *La cruz azul y otros cuentos*.

(12) “A nadie debo tantas horas de felicidad personal” escribe en el prólogo a “Los últimos días de Emmanuel Kant y otros escritos”.

(13) Como lo señala en el prólogo al libro de Robert Louis Stevenson *Las nuevas noches árabes. Markheim*. Borges escribió que una noche lo detuvo un desconocido en la calle Maipú y le agradeció haberlo hecho conocer a Stevenson. “Me sentí justificado y feliz. Estoy seguro que el lector de este volumen compartirá esa gratitud”, reveló.

(14) En “El libro”.

(15) En el prólogo a libros de ese autor.

(16) Prólogo al libro de Jean Cocteau *El secreto profesional y otros textos*.

(17) En el prólogo.

(18) En el prólogo a sus cuentos.

(19) Borges lo afirma en el estudio preliminar de “Hombres representativos”.

(20) En el prólogo.

(21) En *Los conjurados*.

(22) Idem.

(23) En “La felicidad escrita”. En ese libro escribe: “Queremos ser felices y el aludir a felicidades o el entreverlas, ya es

una deferencia a nuestra esperanza. A sabiendas o no, nunca dejamos de agradecer íntimamente esa cortesía. Muchos escritores la han intentado; casi ninguno la ha conseguido, salvo de refilón”. Coloca como ejemplo *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*, elegidas por Menéndez y Pelayo, y advierte que se encuentran numerosísimas celebraciones de dichas pretéritas y ninguna de dicha actual. Luego Borges se pregunta: “¿cómo solicitar de los literatos versiones minuciosas y fidedignas de la felicidad, cuando las religiones, cuyo quehacer es hacer cielos, los planean con tan escasa fortuna?”. Lamenta que hay caterva de cielos y universal ausencia de dicha.

(24) Idem.

(25) “Lo admirable es el diálogo, es la clara y resplandeciente amistad que trasluce el diálogo. Estanislao del Campo: Dicen que en tu voz no está el gaucho, hombre que fue de un plazo en el tiempo y de un lugar en el espacio, pero yo sé que están en ella la amistad y la valentía, realidades que serán y fueron y son”, añade Borges en el prólogo de *Fausto*.

(26) “Esto también forma parte de la tradición, y fue tomado mucho tiempo después de la muerte de Poe por el escritor irlandés Conan Doyle. Conan Doyle toma ese tema, un tema atractivo en sí, de la amistad entre dos personas distintas, que viene a ser, de alguna forma, el tema de la amistad, entre don Quijote y Sancho, salvo que nunca llegan a una amistad perfecta. Que luego será el tema de *Kim* también, la amistad entre el muchachito menor y el sacerdote hindú, el tema de *Don Segundo Sombra*: el tema del tropero y el muchacho. El tema que se multiplica en la literatura argentina, el tema de la amistad que se ve en tantos libros de Gutiérrez”, agrega Borges.

(27) En el prólogo de los *Prólogos* de su “Biblioteca personal”.

(28) Como escribió Borges en el prólogo del libro de William Blake *Poesía completa*.

(29) Ver: “El libro”.

(30) En su trabajo sobre el budismo, Borges cita algunos de los textos de los libros canónicos, que quizá lo inspiraron: “En este mundo producen felicidad la bondad del corazón, la moderación para con todos los seres. En este mundo producen felicidad la ausencia de pasiones y la superación de los deseos. Pero la destrucción del egoísmo es en verdad la felicidad suprema”. “La felicidad es de aquel que no tiene nada, que ha dominado la doctrina y ha alcanzado la sabiduría. Mira cómo sufre el que tiene algo. El hombre está encadenado al hombre”.

MERCEDÉS SUSANA GIUFFRÉ

El Oriente en Jorge Luis Borges

“Sí, he dedicado muchos años al estudio de la filosofía china, especialmente al taoísmo, que me han interesado mucho y también he estudiado el budismo. He estado también muy interesado por el sufismo. De modo que todo eso ha influido en mí, pero no sé hasta dónde. He estudiado esas religiones, o esas filosofías orientales como posibilidades para el pensamiento o para la conducta, o las he estudiado desde el punto de vista imaginativo para la literatura. Pero yo creo que eso ocurre con toda la filosofía.”

J. L. Borges, entrevistado por Harold Alvarado Tenorio. Islandia, 1978.

Oriente posee un lugar de privilegio en el imaginario occidental. La incesante lectura y las citas de las obras de autores que mucho influyeron en Borges desde la infancia, revelan en nuestro escritor un constante interés en Oriente en general y en China en particular. Autores de los siglos XVII y XIX, como Coleridge, Kipling, Schopenhauer, sumados a las lecturas de su abuela Fanny Haslam, junto con obras clásicas como la Biblia, el Ramayana, las Upanishads, *Las mil y una noches*, la filosofía de Lao Tsé, la filosofía budista, los haiku y

el japonés Basho, así como tantísimas lecturas más, formaron parte del imaginario borgesiano.

Su aproximación a Oriente siempre fue una búsqueda de lo recóndito, de lo desconocido, de otros mundos. La milenaria sabiduría oriental: discreta, paciente y concentrada, encarnada en el budismo, forjó un imán de atracción para Borges. Oriente contaba con un elemento fundamental: el factor sorpresa. Pero, como explica el mismo Borges en *Textos cautivos*, le interesaba menos el “exotismo, horrenda palabra”, que la búsqueda del conocimiento de otras cualidades de vida, de otras representaciones de pensamiento, desplegando un intenso análisis por oposición y por comparación.

Son numerosos los escritos de Borges vinculados a Oriente en aproximaciones varias: a través de citas, de palabras de idiomas lejanos, de paisajes, de personas. Entre los más conocidos están “El inmortal”, “La busca de Averroes”, “El Zahir”, “Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto” (*El Aleph*), “El jardín de senderos que se bifurcan”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Funes, el memorioso” (*Ficciones*, 1949) (en *Prosa completa*, 1980) y muchos, muchos más.

En el caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde Uqbar es un país de nombre que evoca a Cercano Oriente, tal vez emplazado en una región de límites difusos, tal vez cercano a la actual Armenia, a la manera de Edward Said, Borges ubica y reconstruye una “ciudad-civilización”, donde las pasiones humanas se espejan en sí mismas. Se advierte en sus escritos una constante borgesiana: desterritorializar la escritura y so-lazarse jugando con el factor tiempo.

En este breve artículo, solo deseo tomar como eje de la intertextualidad del Oriente en Borges, una obra clave y un clásico

de la literatura clásica china: *Sueño en el Pabellón Rojo* (Hong Lou Men), de Cao Xueqin. Para el escritor, China era “el último otro”, el confín, lo inasible en una visión reflexiva. En Borges, el último otro es “the self”, el sí mismo. Borges conoció esta gigantesca novela china por entregas a través de la traducción alemana de Franz Kuhn, y en 1937 le dedica uno de sus ensayos sobre literatura mundial. La presenta como “la novela más famosa de una literatura casi tres veces milenaria... donde abunda lo fantástico”. (*Variaciones Borges* 22, 2006).

Esta obra de aproximadamente 2000 páginas y 400 personajes fue editada en 2 tomos en español por Círculo de Lectores; guarda interés para Borges, no particularmente por sus personajes o argumentos, sino por su vasta construcción que se recrea, se abre y se bifurca permanentemente. Todo gira en torno al amor trágico entre Jia Baoyu y su prima Lin Daiyu, entrelazado con seres fantásticos, hadas, rocas mágicas, jade, recetas culinarias, y con varios relatos que se encadenan entre sí. Es muy posible que la idea del “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) haya tenido a Hong Lou Men como fuente de inspiración; esta obra y *Las mil y una noches* son ambas mencionadas por el autor en “El jardín...”, (1:475 y 1: 477). En este *thriller* de Borges, las tres imágenes de su jardín, como imitación de un jardín chino en una residencia inglesa, como un jardín universal y como vehículo de unidad entre laberinto y texto, todas ellas evocan a la obra china clásica *Sueño en el Pabellón Rojo*, donde ambas obras presentan la peculiar iconografía china de la caja dentro de la caja, siempre cerca, pero cada vez más lejos.

Hong Lou Men tal vez no sea la imagen central en el *thriller* de Borges, pero la forma en que este presenta una

obra maestra oriental a través de diversas etapas de misterios puede ser vinculada a la grandeza textual de la novela china, porque para la avidéz de conocimiento de Borges, toda enciclopedia, real o ficticia, es a la vez un laberinto y una brújula. Ese es el rol de *Sueño en el Pabellón Rojo*, evocándolo desde “El jardín de senderos que se bifurcan”; no solo porque la obra china es una novela enciclopédica, sino porque cumple una doble función en la narrativa borgesiana: como laberinto es la imagen de un jardín metafísico, y como brújula, proporciona al lector la solución a los misterios del jardín.

En síntesis, el Oriente en Jorge Luis Borges funge al mismo tiempo como una fuente de elementos fantásticos y como remanso filosófico donde Borges juega con tiempos sincrónicos, aplica percepciones de filosofías orientales y nos inserta a su vez en el reflejo de viajes literarios por remotas comarcas; un microcosmos de civilizaciones perdidas en las arenas del tiempo.

ALESSANDRO MASI

Canto tras Canto. La *Divina Comedia* en los 100 dibujos del Maestro Giovanni Tommasi Ferroni

Desde su primera aparición en el panorama literario italiano, la *Divina Comedia* ha inspirado y sugestionado de manera extraordinaria el imaginario artístico. Para llegar al primer ciclo orgánico de ilustraciones de la obra maestra dantesca, habrá que aguardar sin embargo la época del Renacimiento y recordar a un ilustre exponente: Botticelli. Entre 1480 y 1495, el célebre autor de *La Primavera* realizó cien dibujos sobre pergamino, destinados al manuscrito dantesco de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Entre sus metafísicas traducciones gráficas impacta sobre todo la del Infierno, descrito como un gran embudo, eterna y luctuosa morada de los condenados. Progresando en el tiempo, cabe señalar por su alta calidad gráfica las ochenta y ocho hojas a lápiz negro y rojo del Dante ilustrado, realizadas por el manierista Federico Zuccari en 1586, animadas por imaginativas ambientaciones, arquitecturas, peñascos y cavernas. Otros artistas que vivieron entre los siglos XVIII y XIX, como el suizo Johann Heinrich Füssli, eligieron en varias ocasiones traer a la memoria acon-

tecimientos y personajes del poema, tal como los ingleses Flaxman y Blake, en pleno clima de recuperación medievalista, han dado con frecuencia vida a fascinadoras interpretaciones de los temas dantescos. También los “románticos” Eugène Delacroix, William-Adolphe Bouguereau y Auguste Rodin, con su *Puerta del infierno*, se dejaron inspirar en más de una ocasión por la potencia conceptual y narrativa de la *Comedia*. Pero quien logró entrar en el imaginario colectivo de varias generaciones de lectores de la obra maestra de Alighieri, fue sobre todo el comentario figurado de Gustave Dorè, publicado entre 1861 y 1868, universalmente conocido y apreciado por su realismo descriptivo y por su fuerza dramática. En el siglo XX el tema se hizo menos frecuente, aunque otros grandes maestros de la pintura, desde Pablo Picasso a Salvador Dalí y a Robert Rauschenberg no dejaron de confrontarse con la obra dantesca.

Poquísimos artistas, sin embargo —entre ellos el genovés Amos Nattini, quien, a partir de 1919, elaboró cien láminas, publicadas solo en 1939— han cumplido la empresa de ilustrar completamente el gran poema, o sea realizar un conjunto de imágenes que correspondiese puntualmente a la estructura numérica del texto y al entero viaje en él trazado.

El proyecto Canto tras Canto, ideado por la Sociedad Dante Alighieri en ocasión del 700º aniversario de la muerte del Sumo Poeta, nace precisamente de esta consideración. El maestro Giovanni Tommasi Ferroni, entre los exponentes de mayor interés del arte figurativo italiano de los últimos decenios, ha realizado una ilustración para cada canto, dando vida a un ciclo de 100 preciosas láminas, hechas a carboncillo, sanguina, ténpera y tinta sobre papel Fabriano del tipo

Roma. Los dibujos de Tommasi Ferroni nacen de un trabajo paciente de escucha y de reflexión alrededor de algunos entre los pasos más célebres y significativos del poema y ofrecen un sugestivo viaje visual al interior de su compleja trama. Las obras son herederas de la sólida tradición en el campo del dibujo a la que idealmente el autor se remonta, evocando fantasías manieristas y suntuosidades barrocas: un lenguaje de fuerte agarre que vehicula el alcance evocativo de la “visible habla” dantesca.

A través de las evoluciones dinámicas de la línea, el perfecto rendimiento formal y la hábil dosificación claroscuroal, Tommasi Ferroni manifiesta las contorsiones de los pecadores, el suplicio de las carnes, la consternación de las almas arrolladas por lo inexorable de la ley divina. Pero, haciéndose más rarefacto y etéreo, el medio gráfico pasa a registrar dimensiones cada vez más inmateriales, atreviéndose hasta los límites del lo inexpresable, en la revelación de las ascéticas presencias, de las arquitecturas celestiales y de las místicas apariciones del Paraíso. El diálogo entre los versos de la *Comedia* y las visiones de Tommasi Ferroni, lejos de resolverse en una lógica anecdótica, se despliega manteniéndose sobre el hilo de un singular equilibrio entre el rigor filológico y la libertad interpretativa de los episodios y de los temas dantescos.

El proyecto Canto tras Canto, a cargo de Chiara Barbato, Marisol Burgio d’Aragona y Fabio Lazzari, se articula en una exposición de los 100 dibujos (33 x 48 cm) y en una publicación de calidad, impresa por ediciones Opera en tirada limitada, que reproduce fielmente y en dimensión real las láminas originales, una verdadera obra de arte en forma de libro. La exposición ha sido montada por primera vez en oc-

tubre de 2021 en el Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts de Kiev, en colaboración con la Embajada italiana y con el Istituto Italiano de Cultura en Kiev, y ha sido alojada en la sede central de la Sociedad Dante Alighieri con el patrocinio del Ministerio de Cultura. Se presentará en el Museo Castagnino de Rosario en ocasión del 84° Congreso Internacional de esa Sociedad, en junio de 2023.

Biografía

Giovanni Tommasi Ferroni nace en Roma el 12 de noviembre de 1967 en una familia toscana de artistas desde varias generaciones: además del padre, Riccardo, se incluyen el abuelo Leone, el tío Marcello y la hermana Elena, exquisita pintora con la que ha expuesto en varias ocasiones al principio de su actividad. Aún niño, comienza a frecuentar el estudio del padre y el taller de escultura del tío Marcello en Pietrasanta (prov. de Lucca). Proseguirá en la disciplina del dibujo clásico, prestando particular atención al estudio de la anatomía. Su primer cuadro lo pinta a los dieciséis años, pero su verdadera actividad de pintor comienza solo después del bachillerato clásico, en 1986. Al mismo tiempo, estudia historia del arte en la Universidad La Sapienza de Roma.

Su primera muestra personal se remonta a 1991 en la galería La Gaviota de Roma. En el mismo año, participa en la feria internacional de arte moderno y contemporáneo Art Chicago. En 1995 toma parte en la muestra “Un sueño que cambia al mundo”, organizada por la Presidencia del Consejo de Ministros. A partir de ese momento, su actividad asume un

pliegue internacional de gran impulso. Expone regularmente en las galerías Steltman, en Amsterdam y en Nueva York (1996–2007) y, a solas o en colectivas, en las más importantes ciudades europeas, en los Estados Unidos o en Oriente. De ello derivan publicaciones y catálogos numerosos, escritos por los mayores exponentes de la crítica contemporánea. En 1999 se publica la primera monografía sobre su obra, editada por Donald Kuspit, quien define la pintura de Tommasi Ferroni como “exuberante, viril, exótica”. En 2011, invitado por Vittorio Sgarbi, participa a la 54ª Bienal de Venecia, Pabellón Italia, para los 150 años de la Unidad italiana.

Tommasi Ferroni ha enseñado en el Rome Center of Liberal Arts de la Universidad Loyola de Chicago, en el Lorenzo de’ Medici Institute de Florencia y en la Academia de Bellas Artes de Roma (Escuela libre del desnudo). Su nombre se halla presente en el léxico del siglo XXI de la *Enciclopedia Treccani*.

Vive y trabaja en Roma.

Acerca de los autores y las autoras

María Kodama

Fue escritora, traductora y profesora de Letras. Escribió junto a Jorge Luis Borges *Breve antología anglosajona*, *Atlas*, la traducción de *La alucinación de Gylfi* de Snorri Sturluson, y la del *Libro de la almohada*, de Sei Shonagon, el que además prologó. Presidió la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, que creó en 1988, y dirigió las revistas literarias *Prisma* y *Proa*, de publicación semestral. Invitada por universidades e instituciones culturales de Oriente y Occidente, recorrió el mundo brindando conferencias sobre Borges y su obra. En 2016 publicó *Homenaje a Borges* y en 2017, *Relatos*, ambos por Sudamericana. Su aporte a la difusión del universo borgeano ha sido reconocido con innumerables distinciones.

Claudia Farías G.

Es abogada, especialista en Asesoramiento de empresas y en Filosofía del Derecho, disciplina en la que ejerció la docencia en diversas universidades. Cursó estudios superiores de Letras clásicas y Filosofía. Obtuvo el segundo premio del concurso de cuentos “Victoria Ocampo” con “Noche

de Suerte”, publicado por esa editorial (*Los Cuentos*, 2002). Es autora de la novela *La memoria de Dios* (Narvaja Editor, 2009), y del libro de ensayos *La divisa punzó* (Ed. Sudamericana, 2022), escrito junto a María Kodama.

Rosendo Fraga

Periodista, analista político e historiador, autor de numerosos artículos y libros, director del Centro de Estudios Nueva Mayoría, abogado egresado de la Universidad Católica Argentina, fue docente en las cátedras de Historia del Derecho y Derecho Laboral en la Facultad de Derecho (UCA), de Derecho Laboral en el Doctorado de Sociología del Trabajo de la Universidad Argentina de la Empresa (UADE) y de Historia en el Colegio Militar. Miembro de número del Instituto de Historia Militar de la Escuela Superior de Guerra, del Consejo Académico de la Escuela de Defensa Nacional y de la Academia Argentina de la Historia. Obtuvo el Premio Konex de Platino, el Premio Calvez a la Responsabilidad Ciudadana, otorgado por el Foro Ecuménico Social, y una distinción de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges por su valioso aporte a la difusión de la obra de ese escritor, contribuyendo a su conocimiento y propiciando su correcta interpretación.

Jorge Dubatti

Es Doctor en el Área de Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular Regular de

Historia del Teatro Universal en la UBA. Director Regular por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se desempeña desde 2021 como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2001 dirige la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 75 escuelas de espectadores en Europa y Latinoamérica. Su libro más reciente es *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Barcelona, Gedisa, 2020).

Patricio Binaghi

Estudió Producción y Dirección de Medios en la Universidad de Belgrano. También ha realizado un Máster en Gestión de Documentación, Archivos y Bibliotecas en la Universidad Complutense de Madrid. Laboralmente se ha formado como productor de publicidad, labor que ha desarrollado hasta 2012, cuando se ha dedicado a la gestión cultural. Ha producido teatro en España y Buenos Aires. Durante 5 años ha sido el presidente del Consejo de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dirige desde 2016 Paripé Books, editorial con base en Madrid, que ha publicado más de 40 libros de narrativa iberoamericana, así como fotolibros de artistas latinoamericanos. Una de sus publicaciones más reconocidas es *La biblioteca de Borges*, de Fernando Flores Maio, en la cual se documentaron anotaciones que el escritor realizaba en los libros de su biblioteca personal. Actualmente está cursando un PhD en la Universidad KU Leuven (Bélgica) sobre las

temáticas de género en la fotografía alemana de la República de Weimar.

Mariana Bendersky

Doctora en Medicina por la Universidad de Buenos Aires, especialista en Neurología, profesora de Anatomía y Neurología de la Facultad de Medicina de la UBA (y docente invitada en muchas otras). Investiga en el ENyS (CONICET) redes del lenguaje con imágenes funcionales y estudios de conectividad, además de anatomía aplicada. Realiza tareas asistenciales en los hospitales Fernández e Italiano de la Ciudad de Buenos Aires. Ha escrito varios libros y capítulos de libros de la especialidad, así como trabajos científicos en revistas (https://scholar.google.com/scholar?start=0&q=bendersky+mariana&hl=es&as_sdt=0,5). Además, colaboró como ilustradora para la Fundación Borges en varios proyectos para acercar la obra de Borges a los adolescentes.

Lucas Adur

Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Literatura Latinoamericana II y Problemas de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y del Taller de Literatura Argentina y Latinoamericana y Problemas de Literatura Contemporánea en Lengua Española en el ISP Dr. Joaquín V. González. Ha participado en numerosos proyectos de investigación y publicado artículos

en medios nacionales e internacionales acerca de la obra de Borges, especialmente en relación con la tradición cristiana. Actualmente dirige el proyecto de investigación FILOCyT: “Escrituras de dios. Borges y las religiones”.

Luis Ignacio Brusco

Neurólogo. Doctor en Filosofía y Doctor en Medicina. Decano de la Facultad de Ciencias Médicas de la UBA. M.D., Ph.D., D.Phil. Jefe de Departamento y Profesor Titular de Psiquiatría y Salud Mental en la Facultad de Medicina de la UBA. Profesor Adjunto de Fisiología en la Facultad de Medicina de la UBA. Director del Centro de Alzheimer de la UBA. Director del Centro de Neuropsiquiatría y Neurología de la Conducta (CENECON), Hospital de Clínicas (UBA). Director de ALZAR - Alzheimer Argentina. Presidente de la Fundación Humanas. Investigador del CONICET.

Fernando Flores Maio

Sociólogo, periodista y vicepresidente de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges. Realizador y director de programas de TV de homenaje a Borges en el canal 7 de Argentina y en Cablevisión, y del documental “Borges, el eterno retorno”. Organizador y curador de las muestras del Centenario de Borges, y de “El Atlas de Borges”. Autor de *La biblioteca de Borges* (Paripé Books), de cuentos para niños y de ensayos. Es autor de *Seres Imaginarios de Borges* (Ed. Sudamericana)

y de la obra de teatro del mismo título. Director del Foro Ecuménico Social y de los libros revista *Foro E* (www.foro-ecumenico.com).

Mercedes Susana Giuffré

Magister. Sinóloga. Investigadora de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales – Instituto Carlos S. Nino – Universidad Nacional de Mar del Plata (www.mdp.edu.ar). Docente en las universidades chinas de Nankai, Nanjing, Xian, Tianjin, y en el Siis: Shanghai Institute Of International Studies.

Alessandro Masi

Desde 1999 ocupa el cargo de Secretario General de la Sociedad Dante Alighieri. Profesor de “Historia del Arte contemporáneo” y de “Arte contemporáneo, crítica y modelos expositivos” en la Universidad Telemática Internacional UniNettuno y realiza cursos de Marketing y Gestión del Patrimonio Cultural en la Maestría de la Libera Università di Lingue e Comunicazione. Promovió eventos y proyectos para la difusión de la excelencia artística italiana en el mundo, con la Sociedad Dante Alighieri y con sus obras y publicaciones. Colaboró con muchos otros periódicos y programas de televisión.

En este número se incluyen:

“La divisa punzó”, de María Kodama
y Claudia Farías G.

**“Reflexiones en torno al poema ‘Rosas’
de J. L. Borges”**, de Claudia Farías G.

Reseña de *La divisa punzó*,
de Rosendo Fraga.

**“La ‘derrota’ de Averroes: aportes
de Jorge Luis Borges a la teatrología”**,
de Jorge Dubatti.

**“Lazos entre artistas e intelectuales
alemanes exiliados y argentinos”**,
de Patricio Binaghi.

“Borges desde las neurociencias”,
de Mariana Bendersky y Lucas Adur Nobile.

“Cerebro y tiempo”, de Luis Ignacio Brusco.

**“Antonio Di Benedetto en una gran novela:
Zama”**, de María Adela Renard.

“La felicidad es frecuente”, de Fernando
Flores Maio.

“El Oriente en Jorge Luis Borges”,
Mercedes Susana Giuffré.