

Borges y la Biblia

Presencia de la Biblia
en la obra de Jorge Luis Borges



Tesis doctoral presentada por
Gonzalo Salvador Vélez,
Licenciado en Humanidades,
para la obtención del título de
Doctor en Humanidades

Director: Dr. José María Micó Juan
Departament d'Humanitats (IUC)
Universitat Pompeu Fabra

Barcelona, septiembre de 2008

*A mis padres,
que me dieron las letras con la sangre.*

ÍNDICE

Abreviaturas	5
Introducción	7
I. La literatura y la Biblia	19
Un interés creciente	23
Fortuna literaria del imaginario bíblico	35
Dante, Milton, Blake	63
II. Borges ante la Biblia	85
«Ese venero, ese manantial»	89
La escritura infinita	105
Job y la literatura fantástica	127
III. La Biblia en Borges	139
Qohélet: una cosmovisión	143
Adán y Cristo: del jardín al laberinto	187
Caín y Judas: el culpable inocente	209
Conclusiones	229
Bibliografía	237
Agradecimientos	253

ABREVIATURAS*

Hemos abreviado así los títulos de las obras de J. L. Borges:

A	<i>El Aleph</i>
At	<i>Atlas</i>
BAA	<i>Breve antología anglosajona</i>
BO	<i>Borges, oral</i>
BP	<i>Biblioteca personal</i>
Ci	<i>La cifra</i>
Co	<i>Los conjurados</i>
CSM	<i>Cuaderno San Martín</i>
D	<i>Discusión</i>
EC	<i>Evaristo Carriego</i>
ES	<i>Elogio de la sombra</i>
F	<i>Ficciones</i>
FBA	<i>Fervor de Buenos Aires</i>
H	<i>El Hacedor</i>
HE	<i>Historia de la eternidad</i>
HN	<i>Historia de la noche</i>
HUI	<i>Historia universal de la infamia</i>
IB	<i>El informe de Brodie</i>
ILI	<i>Introducción a la literatura inglesa</i>

* Sólo las usaremos en las notas a pie de página. En cuanto a las de la Sagrada Escritura, que utilizaremos en el cuerpo del texto y en las notas indistintamente, usaremos las de la edición de la Biblia que seguimos: la traducción de Serafín de Ausejo publicada por Herder, Barcelona, 2004.

BORGES Y LA BIBLIA

LA	<i>El libro de arena</i>
LE	<i>Luna de enfrente</i>
LGM	<i>Literaturas germánicas medievales</i>
LSI	<i>El libro de los seres imaginarios</i>
MH	<i>La moneda de hierro</i>
MS	<i>La memoria de Shakespeare</i>
NED	<i>Nueve ensayos dantescos</i>
OI	<i>Otras inquisiciones</i>
OM	<i>El otro, el mismo</i>
OT	<i>El oro de los tigres</i>
PPP	<i>Prólogos con un prólogo de prólogos</i>
RP	<i>La rosa profunda</i>
SC	<i>Para las seis cuerdas</i>
SN	<i>Siete noches</i>

Además, a estas siglas añadiremos las siguientes:

OC	<i>Obras completas</i> , 4 vol., Emecé, Buenos Aires, 1996.
OCC	<i>Obras completas en colaboración</i> , Emecé, Buenos Aires, 2001.

INTRODUCCIÓN

Néstor Ibarra, buen amigo y primer traductor al francés de Borges, conoció a nuestro autor, casi dos lustros mayor que él, a finales de la década de 1920, cuando estaba a punto de doctorarse en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Para Ibarra la lectura de los textos de Borges fue todo un descubrimiento, hasta el punto de que quiso convertirlo en el tema de su tesis doctoral. Sus profesores, no obstante, le disuadieron, pues aunque Borges ya tenía cinco libros publicados, todavía no había cumplido los treinta años. Ibarra aceptó otro tema para su tesis, pero ya en 1930 dio a la imprenta un libro dedicado principalmente a la figura de Borges.¹

Desde entonces han sido muchos los que han escogido a Borges como objeto de su tesis doctoral, y no sólo, por cierto, dentro de la disciplina literaria. Tesis o no, las monografías consagradas al escritor argentino superan el millar. La obra del que imaginó el universo como una biblioteca ha venido a ocupar, así, un generoso espacio en los estantes de la biblioteca universal, y su expansión continúa, vertida en las diversas lenguas de Oriente y Occidente.

¹ Cfr. María Esther Vázquez, *Borges. Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 105, n. 3. El libro al que nos referimos es *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el ultraísmo, 1912-1929*.

Escribir sobre un autor de la fama de Borges tiene ventajas e inconvenientes. Las ventajas son obvias: el hecho de que un autor haya conquistado un lugar de honor en la memoria de los hombres suele responder a la excelencia de su obra, y eso asegura el enriquecimiento del estudioso y el interés de un público más o menos amplio. Los inconvenientes, no obstante, son aún más evidentes.

Desde el punto de vista del estudioso, y superada la fase de perplejidad centrada en la pregunta acerca de qué se puede decir sobre N. que no se haya dicho ya, que es sin duda el obstáculo más imponente, queda la ardua navegación por el enorme piélago de la bibliografía secundaria, donde se agitan cientos de títulos y miles de páginas, en reproducción constante. Entonces, aprovechando las corrientes más transitadas, que por algo lo son, hay que echar las redes insistentemente hasta dar con las páginas menos secundarias. Y es que, cuanta mayor es la fama de un autor, más páginas realmente *secundarias* produce, pues fácilmente el discurso incurre en la repetición y el tópico y se traslada al terreno de lo aventurado o incluso de lo legendario.

Queda, en fin, a lo largo de la travesía, la *angustia de la influencia* que todo *poeta fuerte* ejerce no sólo sobre los poetas posteriores sino también sobre sus críticos; a la hora de analizar la obra de un autor con una personalidad literaria tan poderosa como la del que nos ocupa, es realmente difícil resistir a esa fuerza centrípeta que incansablemente empuja al estudioso a ponerse en la exacta posición del autor y a mirar con sus ojos; prueba de ello es que la literatura sobre Borges es a menudo más borgesiana que el propio Borges.

Desde el punto de vista del lector, es inevitable cierta reserva ante el nuevo texto, pues legítimamente puede preguntarse, como antes desde su perspectiva el estudioso, hasta qué punto va a encontrar algo mínimamente nuevo o sugerente. Quizá, incluso, al tiempo que lee estas primeras líneas, el lector evoque aquellas ocasiones en que ha leído un prólogo como éste al frente de unas páginas en las que no encontró más que ecos de otras lecturas sobre Borges, que a su vez se abrían con un proemio similar...

Por nuestra parte, en el papel del estudioso, creemos haber superado casi todos los obstáculos que se nos presentaban: tras unos meses de navegación encontramos un área apenas visitada por nuestros predecesores en los estudios borgesianos; la propia virginidad de esas aguas disolvió en parte el trabajo de selección bibliográfica. No podemos asegurar, en cambio, la perfecta independencia del trabajo; nos resulta difícil determinar en qué medida hemos sido capaces de mirar la obra de Borges desde fuera de su órbita y en qué medida el resultado de la observación está más allá del alcance de su sombra.

Al lector corresponde la valoración de ese punto, así como el del interés y el rigor de las páginas que siguen. Desearíamos defraudar, en definitiva, aquella reserva a la que nos referíamos unas líneas más arriba. Desearíamos, aún más, que el presente trabajo fuera el pórtico de una nueva línea de investigación en el marco de los estudios sobre el escritor argentino, pues buena parte de lo que aquí se presenta es ampliable en más de una dirección: no agotaremos aquí la pesca de este rincón del mar.

Por qué *Borges y la Biblia* y cómo *Borges y la Biblia*. A continuación nos proponemos justificar el objeto de esta tesis doctoral, dar razón del referente metodológico y del plan que la han guiado, y presentar brevemente los capítulos que la componen.

Hace ya tiempo hallamos un curioso e interesante trabajo firmado por una estudiante del Colegio de Bibliotecología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, titulado «La universalidad de la obra de Jorge Luis Borges: un acercamiento bibliométrico».² Con el fin de mostrar una visión amplia y a la vez precisa de la universalidad de la obra del escritor argentino, la autora se proponía determinar la cantidad de estudios existentes acerca de su obra, la tipología de esos estudios, los temas más recurrentes, la nacionalidad de los autores, las lenguas en que estaban escritos, etc. Para ello, acudió a la *MLA International Bibliography*, de la Modern Language Association of America; y limitó el estudio al arco temporal que va de 1990 a 1997 (la elección de 1990 como año inicial respondía al deseo de evitar la posibilidad de encontrarse con resultados que fueran reflejo del *boom* literario producido tras el fallecimiento del escritor en 1986). Y obtuvo 628 registros.

Los resultados que extrajo, a continuación, del análisis de aquellos títulos, parecen bastante ilustrativos de los derroteros que han tomado los estudios borgesianos a lo largo de los últimos años. Así, por ejemplo,

² Cfr. <http://catalinaperez.m.tripod.com/borges.html>. La autora es Catalina Pérez Meléndez. El trabajo no lleva fecha, pero todo apunta a que es anterior al 2000; en junio de 2008 se hallaba todavía en la red.

en cuanto a la categoría de estudio de un tema en particular, se observa lo mucho que se ha escrito, en referencia a Borges, acerca de cuestiones como la intertextualidad, el espacio-tiempo o la postmodernidad, y que ha sido motivo incluso de estudios de física y de matemáticas; se comprueba también la gran cantidad de autores con los que ha sido comparado, desde Cortázar, Calvino, Eco, Poe, Whitman o Kafka hasta Cervantes o Dante; y se constata también —y éste es el dato que aquí nos interesa— que, en la tabla dedicada a la categoría temática, no hay ninguna referencia explícita a lo bíblico.³

Pero no hace falta acudir a esa fuente para comprobar lo que reseñamos. Si uno realiza su propia búsqueda en la *MLA International Bibliography*, abarcando toda la bibliografía sobre Borges, constatará, además y a pesar del continuo incremento de ésta —se registran más de 1.000 títulos—, que sólo se ha ocupado de esta cuestión explícitamente la profesora Edna Aizenberg, del Marymount Manhattan College (Nueva York), que ha centrado su atención en lo que hay de hebraísmo en el escritor y en su obra.

Estas dos listas contrastan fuertemente con una tercera, que es la que recoge el catálogo que publicó la Biblioteca Nacional de Madrid con motivo de la exposición en homenaje a Borges que organizó del 13 de

³ Son diversos los datos llamativos que revela este modesto estudio, como, por ejemplo, la poca atención que se ha prestado a la poesía de nuestro autor en comparación con la que se ha dedicado a su obra en prosa. Nuestro trabajo quiere compensar también, indirectamente y en la ínfima medida en que está en nuestra mano, esa desproporción, atendiendo tanto a la obra poética de Borges como a su obra narrativa y ensayística.

noviembre de 1985 al 15 de enero de 1986.⁴ Se trata de un elenco de todos los autores explícitamente citados en las páginas del corpus borgesiano. Esa lista viene acompañada por tres columnas que presentan, respectivamente: el título de la obra del autor reseñado, si aquel es citado; la obra —de Borges— citante; y el número de citas que se hallan.

Pues bien: después de un laborioso recuento, el curioso descubre que la Biblia es la segunda fuente más citada por Borges, en paridad con William Shakespeare; ambos registros cuentan con 110 citas.⁵ Les precede Leopoldo Lugones, con 117, y les siguen Dante (77), Homero (76), José Hernández (68), Miguel de Cervantes (61), Arthur Schopenhauer (58), Evaristo Carriego (58), Virgilio (56), Platón (52), G. K. Chesterton (51) y Walt Whitman (50), si nos limitamos a registrar los autores citados al menos cincuenta veces. Si tenemos en cuenta que nuestro autor tiene obras dedicadas expresamente a Lugones (*Leopoldo Lugones*), a Dante (*Nueve ensayos dantescos*), al *Martín Fierro* de Hernández (*El «Martín Fierro»*) y a Carriego (*Evaristo Carriego*), que concentran muchas de las citas computadas, la presencia de la Escritura a lo largo y ancho de su corpus literario queda sin duda enfatizada.

⁴ Cfr. *Borges*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1986.

⁵ Curiosamente, la lista distingue, separándolos del registro «Biblia», los registros «Juan, Santo» y «Lucas, Santo», a pesar de que bajo el registro «Biblia» ya ha presentado algunas citas de san Juan y de san Lucas. Suponemos que se trata de un error del programa BORGESSE, autor del listado. Hemos detectado, por otra parte, no pocas omisiones. Nos hemos limitado a sumar las citas dispersas consignadas en el catálogo. Asumimos, por otra parte, que también en el caso de otros registros ha podido haber omisiones.

No consideramos como una coincidencia, por cierto, el hecho de que la obra de algunos de esos autores, como Dante o Shakespeare, y la de otros muy presentes también en las páginas de Borges, como san Agustín, John Milton, William Blake o Emmanuel Swedenborg, mantenga una estrecha relación con el libro sagrado de la tradición judeocristiana. En fin: a la vista de estos datos y consideraciones, que podrían ser coloreados con abundantes declaraciones del propio escritor, la pregunta acerca de por qué *Borges y la Biblia* pierde en parte su sentido, y se impone —lamentamos que pueda resultar arrogante— la contraria: por qué no, hasta ahora, *Borges y la Biblia*.

En cuanto al carácter de este trabajo, su metodología y su plan, baste decir que se plantea como un estudio de recepción, teniendo en cuenta la distinción ya clásica que en el ámbito de la literatura comparada se ha realizado entre los estudios de influencia y los estudios de recepción, según la cual, observándose la presencia de un autor u obra A en un autor u obra B, los primeros atienden sobre todo a A, mientras que los segundos centran su atención en B, tomando a B como punto de partida del análisis. En el fondo de este planteamiento yace la convicción de que el fenómeno de la recepción no es algo pasivo, sino que constituye una verdadera actividad. Así lo han expresado Brunel y Chevrel: «Recevoir est une *activité*. [...] Les études de réception choisissent donc de mettre l'accent sur l'activité de celui qui reçoit, plus que sur l'activité potentielle de l'objet reçu».⁶

⁶ Pierre Brunel e Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Presses Universitaires de France, París, 1989, p. 180.

Pocos receptores más activos, en realidad, que Borges. De manera que, más allá de mostrar la presencia de la Biblia en la obra del argentino, algo por otra parte bastante evidente —basta con ojear sus libros—, procuraremos poner de manifiesto de qué modo recoge o reelabora Borges ciertos temas, tipos o motivos bíblicos en su propia obra; y no nos detendremos a desmenuzar todas y cada una de las referencias bíblicas que se hallan en ella, sino que consideraremos aquellas figuras de la Escritura de las que él se sirvió preferentemente, esto es, de una manera reiterada.

Con una motivación funcional pero también estética, hemos reducido esos temas, tipos y motivos a una serie de personajes, cada uno de los cuales, más allá de su particular historia o de su mensaje, encarna en el universo de Borges una problemática bien precisa y a menudo nuclear. Es entonces, cuando se trata de valorar la recreación bíblica en el contexto de la obra del escritor, cuando el trabajo viene a ser más hermenéutico, y cuando la bibliografía secundaria borgesiana empieza a resultar útil. A estas alturas de la exposición, no obstante, ya ha quedado claro que se trata de un trabajo realizado casi exclusivamente sobre dos grandes fuentes primarias: la Biblia y la obra completa de Borges.

Pero teniendo en cuenta precisamente las peculiaridades de esas fuentes, nos vemos obligados a seguir a Umberto Eco e incorporar al binomio A-B un factor X. En efecto, la Biblia es un texto recibido por una multitud de autores anteriores a Borges, y Borges, por su parte, es un autor que ha recibido —como pocos— a una multitud de autores

además de la Biblia, muchos de los cuales fueron, a su vez y como hemos sugerido más arriba, eminentes receptores de la Biblia. La propuesta de Eco, que nos parece muy pertinente especialmente en este caso, es la siguiente: «Purtuttavia, non si può parlare del concetto di influenza in letteratura, in filosofia, se non si pone al colmo del triangolo un X. Vogliamo chiamare questo X la cultura, la catena delle influenze precedenti? Per essere coerenti con i nostri discorsi di questi giorni, lo chiameremo l'universo dell'enciclopedia».⁷

Esa X que domina el triángulo queda cifrada, en el marco de nuestro trabajo, en la primera parte, «La literatura y la Biblia», que se divide en tres capítulos. El primero de ellos servirá para dar a esta investigación un contexto alternativo al de los estudios borgesianos: desde finales de la década de 1970, el mundo académico anglosajón se ha interesado vivamente por la cuestión bíblica —la Biblia como literatura, la Biblia y la literatura— y ha producido interesantes textos, globales y monográficos, sobre esta materia; cabe destacar, en este sentido, la relevante aportación del profesor Northrop Frye, de la Universidad de Toronto. El segundo pretende ofrecer un vistazo panorámico a la recepción de la materia bíblica en las principales lenguas de la literatura occidental; sirva este apartado a modo de escenario (¿una biblioteca?) en el que comparecerán no sólo los personajes bíblicos de mayor fortuna literaria, sino también muchos

⁷ Umberto Eco, «Sul concetto di influenza: Borges e Eco», en María J. Calvo Montoro y Rocco Capozzi (eds.), *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, p. 280.

autores que fueron objeto de la curiosidad de Borges. El tercer capítulo lo dedicaremos a tres de esos autores que fueron especialmente relevantes para nuestro autor —Dante, Milton y Blake—, con la intención de ver someramente el modo en que usaron la Biblia en su propia obra.

En la segunda parte, «Borges ante la Biblia», entraremos ya plenamente en el objeto propio de nuestra investigación. Esta parte consta también de tres capítulos. El primero, a partir de ciertos datos biográficos y declaraciones del propio Borges, rastrea los orígenes de su interés por la Biblia y trata de mostrar el profundo aprecio del escritor hacia este texto y la valoración que hace de él. El segundo gira en torno a una cuestión filosófico-teológica que le cautivó: la idea de una escritura inspirada por la divinidad, la idea de un texto cuyo autor es el mismo Dios; esta cuestión está estrechamente ligada a otra, la del interés de Borges por la Cábala, tratada ya en profundidad por otros autores como Jaime Alazraki o Saúl Sosnowski. El tercero se ocupa de la peculiar deuda reconocida por Borges respecto al Libro de Job.

La tercera parte, «La Biblia en Borges», que acaso contiene la aportación más personal, presenta a los cinco personajes bíblicos —tres del Antiguo Testamento y dos del Nuevo— que, en nuestra opinión, tienen un mayor peso conceptual en la obra de Borges. Esta parte se compone también de tres capítulos: uno para el sabio Qohélet (el Eclesiastés), otro para Adán y Jesucristo, y otro para Caín y Judas. Tres tríadas, pues. Nos gusta pensar que los nueve capítulos en que se estructura el conjunto del trabajo pueden constituir un discreto

homenaje dantesco al autor que así homenajeó, a su vez, al viejo Dante en el volumen de ensayos que le dedicó.

No queríamos acabar esta introducción sin hacer un comentario acerca de la extensión del trabajo. No se trata de una justificación, pero esperamos que nos justifique. En este punto nos hemos dejado arrastrar pacíficamente por la fuerza del poeta, lo reconocemos; no hemos intentado ofrecer resistencia, pues estamos plenamente de acuerdo con él: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario».⁸

⁸ «Prólogo» a *El jardín de senderos que se bifurcan*, F, OC I, p. 429.

I

LA LITERATURA Y LA BIBLIA

*The Old and New Testaments
are the Great Code of Art.*

William Blake



ANVERSO:
Luca Signorelli, *Dante*, catedral de Orvieto, 1504

UN INTERÉS CRECIENTE

No está de más repetir, al inicio de este capítulo, la reiterada afirmación de que la llamada «cultura occidental» se ha fundado sobre dos pilares: la tradición clásica grecolatina y la tradición bíblica judeocristiana. Son ésos los dos grandes códigos a partir de los cuales Occidente ha elaborado, con más o menos sabiduría y fortuna, su propio código cultural.

En nuestro tiempo, uno de cuyos rasgos más característicos es el olvido de los ancestros, de la tradición, ocurre con la Biblia lo mismo que con las obras de Homero y de Sófocles, de Virgilio y de Ovidio: son textos tan recordados como poco visitados. Esto constituye, al menos desde el punto de vista cultural —que es el que aquí nos ocupa—, un error estratégico gravísimo, puesto que es en las páginas de la Biblia y en las de aquellos autores de la Antigüedad donde se encuentra la clave hermenéutica de buena parte de los textos y obras de arte que ha producido Occidente durante más de dos milenios.

En la Sagrada Escritura, apuntaba Heinrich Heine en 1830, está todo: «El amanecer y el ocaso, la promesa y el cumplimiento, el nacimiento y la muerte, la totalidad del drama humano, todo está en

este libro... Es el Libro de los Libros, *Biblia*». ⁹ Se ha hablado mucho, y con justicia, de la admirable capacidad de autores como Shakespeare, Montaigne o Dostoievsky para cifrar en sus páginas el entero universo de los hombres; pero lo cierto es que muchas de esas páginas no existirían, o en todo caso serían muy diferentes, si sus padres no hubieran leído atentamente la Biblia.

Como apuntábamos en la Introducción, presentamos aquí algunos de los documentos principales que demuestran, en el ámbito académico, el interés creciente por la Biblia como texto de gran riqueza literaria y, sobre todo, de gran relevancia para la tradición occidental.

El interés por la Biblia como fenómeno literario cundió, en el ámbito académico no teológico, a partir de la publicación en 1982 de *The Great Code*, de Northrop Frye. A nadie puede extrañar que la cuna de estos estudios se halle precisamente en Norteamérica, donde la confluencia de protestantes y judíos, esto es, de lectores de la Biblia, ha prestado el caldo de cultivo adecuado. En la introducción de su libro, el profesor Frye anunciaba claramente su propósito:

This book attempts a study of the Bible from the point of view of a literary critic. Originally I wanted to make a fairly thorough inductive survey of Biblical imagery and narrative, followed by some explanation of how these elements of the Bible had set up an imaginative framework —a

⁹ Citado en inglés por Gabriel Sivan, *The Bible and Civilization*, Quadrangle / The New York Times Book Co., Nueva York, 1973, p. 218. La traducción es nuestra.

mythological universe, as I call it— within which Western literature had operated down to the eighteenth century and is to a large extent still operating.¹⁰

Como poco más adelante reconoce, cierta inercia le llevó a llenar más de doscientas páginas con las cuestiones que pretendían ser preliminares, y tuvo que relegar a un segundo volumen el objeto de su propósito inicial, esto es, el análisis de la fortuna literaria de ciertos motivos del universo bíblico. Este volumen se publicó en 1990 bajo el título de *Words with Power* como una continuación del anterior. La primera entrega, *The Great Code*, se estructura en dos grandes partes, «el orden de las palabras» y «el orden de los tipos», en cada una de las cuales encontramos cuatro epígrafes que se repiten en ambas de manera especular: Lenguaje, Mito, Metáfora, Tipología. Bajo esos epígrafes Frye analiza, respectivamente, la retórica bíblica, los aspectos narrativos del Libro, su imaginario y, finalmente, las fases de la revelación, desde un punto de vista literario. En el último capítulo expone la siguiente consideración a modo de síntesis conclusiva:

Literally, the Bible is a gigantic myth, a narrative extending over the whole of time from creation to apocalypse, unified by a body of recurring imagery that 'freezes' into a single metaphor cluster, the metaphors all being identified with the body of the Messiah, the man who is all men, the totality of *logoi* who is one Logos, the grain of sand that is the world.

¹⁰ *The Great Code: the Bible and Literature*, Academic Press Canada, Toronto, 1982, p. xi.

We also traced a sequence of manifestations of this reality, each one a stage more explicit than its predecessor. First is the creation, not the natural environment with its alienating chaos but the ordered structure that the mind perceives in it. Next comes the revolutionary vision of human life as a casting off of tyranny and exploitation. Next is the ceremonial, moral, judicial code that keeps a society together. Next is the wisdom or sense of integrated continuous life which grows out of this, and next the prophecy or imaginative vision of man as somewhere between his original and his ultimate identity. Gospel and apocalypse speak of a present that no longer finds its meaning in the future, as in the New Testament's view of the Old Testament, but is a present moment around which past and future revolve.

This sequence is connected with one of the most striking features of the Bible: its capacity for self-re-creation.¹¹

Esa característica de la Biblia apuntada por Frye, su capacidad para recrearse a sí misma progresivamente, para explicitar su mensaje de modo gradual mediante el diseño de una cadena de tipos cada uno de los cuales es imagen imperfecta del posterior —y todo esto, desde el punto de vista judeocristiano, no es sino la plasmación literaria de la sucesiva revelación divina—, es de enorme importancia para la problemática que nos ocupa. Porque quizá, y nos permitimos completar así la reflexión de Frye, es esa característica, tan ligada por otra parte a su naturaleza profundamente polisémica —cuestión en la que también se detiene el canadiense—, la que ha hecho de la Biblia un texto tan

¹¹ *Ibid.*, pp. 224-225.

disponible y tan apto para ser recreado por autores posteriores: un universo compuesto de imágenes correspondientes, de imágenes además cargadas de contenido y de eficacia literaria, se presta fácilmente a la recreación.

El segundo volumen, *Words with Power*, se estructura también en dos partes y ocho capítulos. En la primera parte reflexiona el autor sobre conceptos como el modo, el mito, la metáfora y el símbolo, en relación al Libro sagrado. En la segunda se aplica, por fin, a su propósito inicial, y abandonando el análisis crítico de la Biblia —la Biblia como literatura—, nos ofrece una muestra del alcance que puede llegar a tener el estudio de la fortuna literaria de ciertos motivos bíblicos, a saber: la Montaña, el Jardín, la Cueva y el Horno. En la introducción, justifica sobradamente la atención que prestó al análisis de la Biblia como obra literaria en *The Great Code* y anuncia claramente la intención de la nueva entrega:

I wanted to suggest how the structure of the Bible, as revealed by its narrative and imagery, was related to the conventions and genres of Western literature.¹²

I hope that this book may help one to understand why the poets whom we consider most serious and worthy of exhaustive study are invariably those who have explicitly used the kind of imagery studied here.¹³

¹² *Words with Power. Being a Second Study of «The Bible and Literature»*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, San Diego / Nueva York / Londres, 1990, p. xi.

¹³ *Ibid.*, p. xxii.

Para esta generosidad literaria o capacidad de préstamo que caracteriza a la Biblia, Frye ya había acuñado en 1982 un interesante principio crítico, que llamó *resonancia*:

Through resonance a particular statement in a particular context acquires a universal significance. [...] Such resonance would be impossible without, first, an original context, and, second, a power of expanding away from the context.¹⁴

Junto a Northrop Frye, otro gigante norteamericano de la crítica literaria, Harold Bloom, abanderó enseguida el proyecto del análisis de la Biblia como fenómeno literario. El fruto de ese trabajo lo hallamos disperso entre las páginas de su caudalosa obra, pero también se halla concentrado en un libro que publicó en 1989 y que recoge, ampliadas, una serie de conferencias que impartió en la Universidad de Harvard entre 1987 y 1988; se trata de *Ruin the Sacred Truths*, y aunque se plantea como un estudio de la relación entre poesía y creencia a lo largo de la historia, de hecho constituye un acercamiento crítico a la presencia de la tradición bíblica en la literatura occidental, centrándose en ciertos casos representativos: Dante, Shakespeare («There are only three significant literary influences upon Shakespeare: Marlowe, Chaucer, and the English Bible»,¹⁵ sostiene), Milton, Wordsworth, Blake, Freud, Kafka.

¹⁴ *The Great Code*, pp. 217-218.

¹⁵ *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Harvard University Press, Cambridge (MS) / Londres, 1989, p. 53.

Ya en la década de 1990, no son pocos los estudiosos que han transitado el sendero abierto por Frye y por Bloom; casi todos provienen, como éstos, del ámbito anglosajón, de modo que atienden sobre todo a la deuda que respecto a la Biblia tiene la literatura en lengua inglesa. A continuación reseñamos, siguiendo un orden cronológico, una breve selección de títulos, que son los que nos han parecido más interesantes o útiles en el contexto de nuestra propia investigación.¹⁶

Literature and the Bible,¹⁷ volumen coordinado por David Bevan, presenta diez artículos que observan la huella bíblica en diferentes textos modernos: la figura de Eva en Villiers de l'Isle-Adam y Angela Carter (M. Lathers), la revisión del Apocalipsis en el *Canto general* de Neruda (T. DeHay), o el imaginario del Éxodo (J. R. C. Perkin) y el mito edénico (M. J. Meyer) en John Steinbeck, por citar algunos ejemplos. En la introducción encontramos, junto al reconocimiento de la deuda de estos autores respecto a Frye, toda una declaración acerca de la deuda de la cultura occidental respecto a la Biblia:

There is little doubt that since the appearance of Northrop Frye's *The Great Code*, the Bible has been definitively recuperated as a, as *the* paradigmatic literary text, at least in Western literature, and is now relentlessly subjected to the entire gamut of recent and emergent critical approaches. [...] In addition to the richness of the Bible as literature,

¹⁶ Una selección más amplia la encontrará el lector en la Bibliografía recogida al final de nuestro trabajo.

¹⁷ David Bevan (ed.), *Literature and the Bible*, Rodopi, Amsterdam, 1993.

there is its at least equal importance *for* literature, as perhaps *the* central document of our Western cultural heritage.¹⁸

En *The Bible and Literature*,¹⁹ David Jasper y Stephen Prickett ofrecen una antología de textos de todas las épocas, mayoritariamente en lengua inglesa, que muestran su filiación respecto a la Biblia. La selección se divide en numerosos capítulos, cada uno de los cuales está presidido por un pasaje bíblico que los textos antologados a continuación recrean o reinterpretan. Así, por ejemplo, bajo el prólogo del Evangelio de san Juan, encontramos textos de san Justino, John Donne, S. T. Coleridge, Goethe, Lord Byron, Emily Dickinson, Dylan Thomas y Jacques Derrida. La antología va precedida de dos interesantes estudios sobre la Biblia en el marco de la crítica literaria.

En la línea de los anteriores, el italiano Piero Boitani, profesor de reconocido prestigio en los estudios comparatistas, relee en *The Bible and its Rewritings*²⁰ una serie de textos de diversos autores, desde la época medieval hasta el siglo XX, como reescrituras de ciertos episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento —del Génesis, del Éxodo, de Job, de Daniel, de los Evangelios—. Aquí vemos desfilar de nuevo a Shakespeare, Milton y Kafka, pero también a Chaucer, Dryden, Faulkner, T. S. Eliot, Orwell, J. Roth, La Fontaine, Tournier o Mann. En

¹⁸ *Literature and the Bible*, p. 3.

¹⁹ David Jasper and Stephen Prickett (eds.), *The Bible and Literature. A Reader*, Blackwell, Oxford, 1999.

²⁰ Piero Boitani, *The Bible and its Rewritings*, Oxford University Press, Nueva York, 1999; trad. de A. Weston (el original, del mismo año, es italiano).

el prefacio, Boitani recuerda aquello que ya hemos leído en Frye, que la Biblia se reescribe a sí misma, e insiste con numerosos ejemplos en su «capacidad de préstamo», como la hemos llamado nosotros:

Rewriting takes place within the Bible itself: Genesis rewrites Genesis, John rewrites Genesis, and the whole of the New Testament rewrites de Old, with the intention of 'fulfilling' it. Hundreds of Apocrypha exist of both, and interminable rewritings in all languages and mediums in Western culture alone, from painting and sculpture to music, theatre and cinema: [...] In literature, where after the *Iliad* rewriting is all, the rewritings, in all their direct and indirect forms, cannot even be reviewed. A random selection from the first names to come to mind include Dante's *Comedy*, Racine's *Athalie*, Alfieri's *Saul*, Klopstock's *Messias*, Du Bartas's *La Sepmaine*, Tournier's *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Kazantzakis's *Christ Recrucified*, José Saramago's *Gospel According to Jesus*, Norman Mailer's *Gospel According to the Son*, Joseph Heller's *God Knows*, Mario Brelich's *Il navigatore solitario*, Timothy Findley's *Not Wanted on the Voyage*, Dostoevsky's *The Idiot*, and Tasso's and Franco Ferrucci's *Mondo Creato*.²¹

Otro hito notable a lo largo de este sendero es el trabajo de Harold Fisch titulado *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake*.²² Este estudio analiza comparativamente de qué modo estos tres escritores son

²¹ *The Bible and its Rewritings*, p. vii.

²² Harold Fisch, *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake. A Comparative Study*, Oxford University Press, Nueva York, 1999.

deudores literarios de la Biblia; tres escritores, por lo demás, que encarnan tres posibilidades poéticas fundamentales, respectivamente: la centrífuga —el poeta se proyecta hacia el exterior creando nuevos universos cada uno de los cuales goza de cierta autonomía—, la centrípeta —el poeta atrae todo lo exterior hacia la esfera de su propia subjetividad— y la mitológica —el poeta, trascendiendo centros, circunferencias y toda geometría, disuelve todos los límites situándose en un universo mítico—, según los términos utilizados por el autor. Esas tres poéticas condicionan el modo de recibir y aprovechar aquella fuente común en cada caso.

Resulta muy interesante el análisis del caso de Shakespeare, en cuyo contexto, y a través del estudio de cuatro obras —*Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *Hamlet* y *El Rey Lear*—, Fisch acuña el término de *metagon* para explicar el hecho de que, en la escena, más allá de la tensión que se establece entre los personajes, se halla la tensión entre los modos figurativos bíblicos y los que proceden de otras culturas. Después, al ocuparse de Blake, Fisch anota la crítica que éste dirige a sus predecesores, crítica que se centra precisamente en la mezcla de modelos bíblicos y grecolatinos, y frente a la cual reivindica una inspiración más auténtica, basada directamente en «lo sublime bíblico». Este libro nos resultará muy útil en el tercer capítulo de esta parte.

El último estudio que queremos reseñar aquí es el de Steven Marx, *Shakespeare and the Bible*.²³ El estudio se organiza atendiendo a

²³ Steven Marx, *Shakespeare and the Bible*, Oxford University Press, Nueva York, 2000.

relaciones bien determinadas: el Génesis y *La tempestad*; las figuras de Moisés y David y la de Enrique V; el Libro de Job y *El Rey Lear*; el Evangelio y *Medida por medida*; la Carta a los Romanos y *El mercader de Venecia*; el Apocalipsis y, de nuevo, *La tempestad*. Mediante el análisis de estas relaciones, el autor muestra cómo la Biblia inspira el uso que hace Shakespeare del mito, la historia, la comedia y la tragedia, sus técnicas escenográficas, el modo de caracterizar a ciertos personajes, así como la manera a veces devota y en ocasiones ciertamente irreverente en que el dramaturgo interpreta la Escritura. Éste es, sin duda, el trabajo más cercano al que nosotros abordamos aquí, y en parte lo justifica; pues, como en el caso de Borges, a pesar de la abundancia de referencias bíblicas que se encuentran en las páginas de Shakespeare, es el primer estudio que analiza de modo monográfico y preciso la presencia de la Biblia en la obra del escritor inglés.

FORTUNA LITERARIA DEL IMAGINARIO BÍBLICO

Tal y como hemos anticipado en la Introducción, en este capítulo proponemos un recorrido a vista de pájaro —no estamos más que en la antesala, y no resultaría pertinente entrar en muchos detalles— por las principales literaturas occidentales, con el objetivo de levantar un mapa de autores y obras que muestre claramente la resonancia que ha tenido el imaginario bíblico en la tradición occidental; el mapa pondrá de manifiesto, al mismo tiempo, aquellos temas, personajes y motivos bíblicos que han gozado de una mayor fortuna literaria.

Atendemos preferentemente a la producción de los últimos cinco siglos y excluimos los trabajos estrictamente exegéticos o teológicos: además de que engrosarían enormemente el registro, aquí nos interesan las reescrituras literarias de los argumentos bíblicos. Por otra parte, el repaso se ciñe a aquellas obras que han usado la Biblia de modo explícito; el uso implícito de esta fuente, precisamente por hallarse en la misma raíz de la cultura occidental, resulta imponderable.²⁴

Aprovechamos para este fin el excelente trabajo de Gabriel Sivan.²⁵

A pesar del estilo registral de esta sección, que puede resultar farragoso,

²⁴ En la bibliografía recogida en las notas a pie de página de este capítulo, el lector encontrará abundantes sugerencias en este sentido.

²⁵ «Biblical themes and echoes in world literature», en *The Bible and Civilization*, Quadrangle / The New York Times Book Co., Nueva York, 1973, pp. 218-317.

pensamos que puede ser interesante, sobre todo teniendo en cuenta que, en su infatigable actividad lectora, Borges se relacionó con muchos de los nombres y títulos que constituyen ese mapa. En este sentido, cabe advertir que hemos prestado especial atención a aquellas literaturas que nuestro autor apreció más y frecuentó más asiduamente.

Empecemos por la literatura en lengua inglesa, predilecta de Borges. El primer nombre es el de Caedmon, monje de Northumbria que vivió en la segunda mitad del siglo VII y al que durante mucho tiempo se atribuyeron ciertos poemas en anglosajón del manuscrito *Iunius*, publicado en 1655, que parafrasean textos del Génesis, del Éxodo y de Daniel; actualmente consta que estas obras son posteriores a Caedmon y de datación diversa. La primitiva literatura anglosajona presenta, en todo caso, gran cantidad de poemas de tema bíblico, donde están muy presentes, junto a los libros citados, otros como Judit y los Salmos.

Desde el siglo XIII hasta el XVI, el teatro medieval inglés ofrece abundantes argumentos bíblicos, que en la época de la Reforma adquieren connotaciones políticas. Cabe destacar: *Ezechias* de N. Udall (1564); *The commody of the moste vertuous and godlye Susanna* de T. Garter (1578); *A looking glass for London and England* de R. Greene y T. Lodge (1594), sobre la historia de Jonás; *The love of king David and fair Bethsabe* de G. Peele (1599); *Judas Maccabeus* de W. Houghton (1601); *Joshua* de S. Rowley (1602); y *Absalom y Sampson* de Rowley y Jewby (1602). En cuanto a William Shakespeare, aunque, como es sabido, no dejó ninguna obra de tema bíblico, su expresión, su

imaginario y sus tramas están repletos de ecos escriturísticos; es notable, en toda la literatura isabelina, la huella de la traducción de la Biblia de Miles Coverdale, publicada en la década de 1530.

A partir del siglo XVII, en que el teatro perdió la hegemonía, la prosa y la poesía fueron los medios usados para la reinterpretación de ciertos temas de la Escritura. Los Salmos están presentes en las obras de G. Herbert (*The Temple*, 1633); el Libro de Job, en los escritos de John Donne, y las obras filosóficas de Sir Walter Raleigh (*Instructions to his son*, 1632) y Sir Thomas Browne (*Religio Medici*, 1643) deben bastante al espíritu hebraico. En *Rights of the kingdom* (1649), J. Sadler sostiene la tesis según la cual la nación inglesa está constituida por los descendientes de las diez tribus perdidas de Israel. Los poemas de John Milton exhiben una enorme multitud de alusiones bíblicas e incluso midrásticas; su *Paradise lost* (1667), la gran epopeya bíblica completada en *Paradise regained* (1671), recoge la historia de la salvación desde el pecado original hasta la redención; en *Samson agonistes* (1671), tragedia bíblica a la manera griega, el autor se identifica con Sansón, ciego y abandonado, tras la restauración de los Estuardos. De la segunda mitad del siglo cabe recordar también, en fin, el poema épico de A. Cowley *Davideis* (1656), así como *Absalom and Achitophel* de John Dryden (1681), ambos con una clara motivación política. La mayoría de las obras de tema bíblico del XVIII son oratorios, como *Israel in Egypt* de C. Jennen (c. 1738), *Joshua* de T. Morell (1748) o *The captivity* de O. Goldsmith (1764). En el terreno de la novela, Henry Fielding usó la historia de los patriarcas en su *Joseph Andrews* (1742).

La época romántica merece especial atención por el interés que manifestó respecto al imaginario de la Biblia. Lord Byron abordó la materia bíblica en sus *Hebrew melodies*, publicadas con el acompañamiento musical de I. Nathan como *A selection of Hebrew melodies* (1815). También hallamos ecos bíblicos en alguna composición de John Keats (la alusión a Ruth, por ejemplo, en la famosa «Ode to a nightingale», de 1819), de Robert Burns o en las *Sacred songs* de Sir Thomas Moore (1816-1820). La figura de Caín tuvo gran fortuna entre los poetas románticos; muestra de ello son obras como *The wanderings of Cain* de S. T. Coleridge (1798), *Cain* de Lord Byron (1821) y *The ghost of Abel* de William Blake (1822), que viene a ser una respuesta a la obra de Byron, que aquel condenó como blasfema. Blake es, sin duda, el más bíblico de los románticos ingleses; la Escritura es un texto omnipresente en su obra, desde sus *Poetical sketches* (1783), pasando por *The four Zoas* (1795-1804) y *Milton* (1804), hasta *Jerusalem* (1804-1818); de su producción como grabador, por otra parte, no podemos olvidar las *Inventions to the Book of Job* (1820-1826). Ya en la era victoriana, cabe recordar el poema «Michael» de William Wordsworth (1880) y ciertas composiciones de Robert Browning, como «Saul» (1845), «Holy Cross Day» (1855) o «Solomon and Balkis» (1883); su esposa, Elisabeth Barret Browning, retomaba la historia de Adán y Eva en *Drama of exile* (1844). En la escena cabe recordar producciones como *Esther the Royal Jewess, or the death of Haman* de E. Polack (1835), *Nimrod* de R. Jameson (1848) o *The Tower of Babel* de A. Austin (1874). En los últimos decenios del siglo, en fin, otros escritores, como Matthew

Arnold, Thomas Carlyle o Rudyard Kipling, manifestaron, de un modo u otro, su deuda literaria respecto a la Biblia.

En el siglo XX se verificó una renovación del teatro bíblico, si bien con perspectivas muy diversas a las de épocas anteriores. Así, por ejemplo, en *Emblems of love*, de L. Abercrombie (1912), Judit deviene una militante sufragista, o en *Moses*, de I. Rosenberg (1916), Moisés se convierte en un superhombre nietzscheano. En esta misma línea que podríamos llamar revisionista cabe citar a otros autores como C. Dane (*Naboth's vineyard*, 1925), J. Masefield (*A king's daughter*, 1923), L. Housman (*Old Testament Plays*, 1950), George Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, 1921), A. P. Herbert (*The Book of Jonah*, 1921), A. Bennett (*Judith*, 1919), J. Bridie (*Tobias and the angel*, 1932; *Jonah and the whale*, 1932; *Susannah and the elders*, 1937), C. Fry (*The firstborn*, 1946) o W. Mankowitz (*It should happen to a dog*, 1956). Más convencionales en sus reinterpretaciones fueron D. H. Lawrence (*David*, 1926) y J. Barrie (*The boy David*, 1936).

En el caso de la literatura procedente de los Estados Unidos y Canadá, la influencia que ejerció allí el espíritu del puritanismo explica la ausencia de ficciones bíblicas hasta el siglo XIX; constituyen realmente una excepción ciertas obras como *Davideis*, de T. Ellwood (1712), o *The conquest of Canaan*, de T. Dwight (1785). En el siglo XIX, en cambio, la Biblia invade la literatura norteamericana. Entre los novelistas recordemos a I. M. Wise (*The first of the Maccabees*, 1860) y a J. H. Ingraham (*The pillar of fire*, 1859; *The throne of David*, 1860). Entre los poetas, a J. G. Whittier («Judith at the tent of Holofernes»,

1829; «Ezequiel», 1844; «Miriam», 1877; «King Solomon and the ants», 1877, entre otras), Walt Whitman (*Leaves of grass*, 1855-1892), H. W. Longfellow (*Poems on slavery*, 1842; *Judas Maccabaeus*, 1871), y a dos poetisas judías, A. I. Menken (*Memoirs*, 1856; *Infelicia*, 1868) y E. Lazarus (*Songs of a Semite*, 1882; *By the waters of Babylon*, 1887).

Ya en el siglo XX, cierta renovación religiosa y los acontecimientos políticos europeos, muy en especial las dos guerras mundiales, estimularon la literatura de inspiración bíblica. En el terreno de la ficción, destacan títulos como *Lost Prince Almon*, de L. Pendleton (1898), o la obra colectiva antinazi editada por A. L. Robinson, *The ten commandments. Ten short novels of Hitler's war against the moral code* (1944), cuyos autores eran norteamericanos (L. Bromfield, J. Erskine, H. W. van Loon) y europeos (T. Mann, F. Werfel, A. Maurois, J. Romain, R. West, entre otros). Pero especialmente los novelistas judíos incorporaron a sus obras temas bíblicos: R. Nathan (*Jonah*, 1925), L. Untermeyer (*Moses*, 1928), A. Wiseman (*The sacrifice*, 1956), H. Fast (*Moses, Prince of Egypt*, 1958; *My glorious brothers*, 1948), L. Uris (*Exodus*, 1958), C. Israel (*Rizpah*, 1961) y J. Michener (*The source*, 1963).

En cuanto a la poesía, recordemos los nombres de V. Lindsay («King Solomon and the Queen of Sheba», en *The Chinese nightingale*, 1917), L. Untermeyer (*The new Adam*, 1920; *Roast Leviathan*, 1922; *Burning bush*, 1928), A. M. Klein («Job reviles», en *Hath not a Jew*, 1940) y R. Nathan («Moses on Nebo», en *A winter tide*, 1940; «These are the Chosen People», en *The green leaf*, 1950). A la escena, en fin,

llevaron temas de la Sagrada Escritura autores como S. V. Benét (*King David*, 1923), M. Connelly (*The green pastures*, 1930, en que se establece un paralelismo entre la población negra del sur de Estados Unidos y el pueblo de Israel), T. S. Eliot (*The rock*, 1934), A. MacLeish (*Nobodaddy*, 1926; *J. B.*, sobre Job, 1958), R. Frost (*A masque of reason*, también sobre Job, 1945; *A masque of mercy*, sobre Jonás, 1947), C. Odets (*The flowering peach*, 1954) y P. Chayefsky (*Gideon*, 1962).²⁶

Revisemos ahora la literatura en lengua alemana. Aunque no se trate sino de una traducción de la Escritura, hay que recordar aquí el trabajo de Ulfilas (o Wulfila), obispo del siglo IV a quien se atribuye, además, la

²⁶ La bibliografía sobre la presencia de la Biblia en la literatura en lengua inglesa es muy rica, y aquí sólo podemos ofrecer una breve selección (véanse también las notas 37 y 46 para los casos particulares de Milton y Blake, respectivamente): Hawkins, Peter S., «The Bible as Literature and Sacred Text», en Andrew Hass, David Jasper y Elisabeth Jay (eds.), *The Oxford Handbook of English Literature and Theology*, Oxford UP, Oxford, 2007, pp. 197-213; Lawton, David, «Englishing the Bible, 1066-1549», en David Wallace (ed.), *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge UP, Cambridge, 1999, pp. 454-482; Rumble, A. R. et al. (eds.), *The Bible and Early English Literature from the Beginnings to 1500*, *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 77, no. 3 (octubre 1995); Hamilton, Christopher T., «Poet versus Priest: Biblical Narrative and the Balanced Portrait in English Literature», en *Christian Scholar's Review*, vol. 23, no. 2 (diciembre 1993), pp. 145-158; Jeffrey, David L. (ed.), *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Eerdmans, Grand Rapids (MI), 1992; Godden, Malcolm, «Biblical Literature: The Old Testament», en Malcolm Godden y Michael Lapidge (eds.), *The Cambridge Companion to Old English Literature*, Cambridge UP, Cambridge, 1991, pp. 206-226; Raw, Barbara, «Biblical Literature: The New Testament», en Malcolm Godden y Michael Lapidge (eds.), *The Cambridge Companion to Old English Literature*, Cambridge UP, Cambridge, 1991, pp. 227-242; Fowler, David C., *The Bible in Middle English Literature*, Univ. of Washington Press, Seattle, 1984; Henn, T. R., «The Bible in Relation to the Study of English Literature Today», en *Hermathena: A Trinity College Dublin Review*, vol. 100 (1965), pp. 29-43.

invención del alfabeto gótico; de su trabajo sólo se conservan ciertos fragmentos de Esdras y de Nehemías. En el siglo XII aparecieron los primeros poemas en alemán dedicados a figuras como Moisés, Judit, los Macabeos, etc. En cuanto al teatro bíblico medieval, no fue tan fecundo como el inglés o el francés, y asimismo, la Biblia está poco presente en la poesía alemana de los siglos XIII y XIV.

A partir de la Reforma protestante y de la traducción de la Biblia al alemán por parte de Lutero, en cambio, la Sagrada Escritura vino a ocupar un lugar de privilegio en las letras germánicas. El mismo Lutero escribió unas *Tischreden* («Conversaciones de sobremesa») inspiradas en el Antiguo Testamento y publicadas durante la década de 1530. Otro reformador, Zwinglio, imitó el estilo patético de los Salmos, de Isaías y de Jeremías en «Gebetslied in der Pest». El género dominante en el siglo XVI alemán fue el drama bíblico, en cuyo contexto cabe recordar a Sixtus Birck (*Eva*, *Zorobabel* y *Ezechias*, 1538; *Joseph*, 1539) y a Hans Sachs, autor de más de doscientas obras teatrales. Entre los poetas del XVII hay que citar a M. Opitz (*Jonas*, c. 1630; *Judith*, 1635), a J. J. C. von Grimmelshausen («Komm Trost der Nacht») y al notable cabalista C. K. von Rosenroth («Morgenandacht»); entre los dramaturgos recordemos a C. Weise, a quien se deben varios dramas de materia veterotestamentaria.

A pesar del fuerte influjo ilustrado, el siglo XVIII alemán manifestó un enorme interés por la Biblia. F. G. Klopstock lo demostró en *Der Tod Adams* (1755), *Salomo* (1764) y *David* (1772). Recordemos también a J. J. Bodmer, traductor al alemán del *Paradise lost* de Milton

(*Noah, ein Heldengedicht*, 1750; *Die Synd-Flut*, 1751), S. Gessner (*Der Tod Abels*, 1758) y J. K. Lavater, poetas suizos de gran predicamento en el ámbito protestante. A G. E. Lessing se debe *Nathan der Weise* (1779), y a F. Schiller *Die Sendung Mosis* (1783). Merece una mención especial J. G. Herder, primer teólogo protestante que subrayó el valor del Antiguo Testamento y de la cultura judaica, y autor de ciertas parábolas judías y de un ensayo inacabado, *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (1782-1783). Por su parte, el más sobresaliente de los discípulos de Herder, J. W. von Goethe, en obras como *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) o la autobiográfica *Dichtung und Wahrheit* (1811-1822) reconocía la influencia que había ejercido el Libro sagrado en su tarea como escritor; su *Faust* (1808) contiene más de doscientos pasajes paralelos a ciertos fragmentos del Antiguo Testamento.

En el siglo XIX, la tragedia alemana abunda en temas bíblicos: *Die Tochter Jephthas* de L. Robert (1813), *Die Mutter der Makkäbaer* de Z. Werner (1820), *Judith* de F. Hebbel (1841), *Die Makkäbaer* de O. Ludwig (1854), *Esther* de F. Grillparzer (1877, inacabada). Entre los poetas, H. Heine presenta una deuda notable respecto al texto bíblico; basta recordar composiciones como «Belsazar» (en *Buch der Lieder*, 1827), «Das Goldne Kalb», «König David» o «Salomo» (las tres en *Romanzero*, 1851); en sus ensayos (*Ludwig Börne*, 1830; *Geständnisse*, 1854) hallamos también abundantes resonancias bíblicas.

El siglo XX contempló un gran florecimiento del drama bíblico: al checo O. Kokoschka se deben *Sphinx und Strohmännchen* (1907, sobre Job) y *Der brennende Dornbusch* (1911, sobre Moisés); a G. Kaiser, *Die*

jüdische Witwe (1911, comedia sobre Judit); el personaje de Sansón, con toda su carga simbólica, es el protagonista de obras de H. Eulenberg (1910), F. Wedekind (1914), H. Burte (1917) y K. Röttger (1921). También R. M. Rilke explotó diversos temas bíblicos. Especial relevancia tuvieron dos dramas aparecidos hacia el final de la Primera Guerra Mundial: *Jeremias*, de S. Zweig (1918), y *Jaakobs Traum*, de R. Beer-Hofmann (1918, primera parte de una trilogía compuesta asimismo por *Der junge David*, de 1933, y *Vorspiel auf dem Theater zu König David*, de 1936). En el ámbito de la novela, se impone la figura de T. Mann, cuyo gran ciclo *Joseph und seine Brüder* (1933-1942), en que el patriarca José aparece como el paradigma de la verdadera humanidad, constituye una parábola de su oposición al nazismo.

En cuanto a la poesía, la Biblia dejó su huella también en muchos poetas judíos alemanes: M. Brod, H. Salus, F. Werfel, E. Lasker-Schüler y G. Kolmar (víctima éste del Holocausto). A partir de la Segunda Guerra Mundial, la literatura alemana de inspiración bíblica se escribe principalmente en el exilio; en este sentido, recordemos las piezas dramáticas de S. Gronemann (*Der Weise und der Narr: König Salomo und der Schuster*, 1942; *Die Königin von Suba*, 1952), de M. Zweig (*Saul*, 1961) y del filósofo M. Buber (*Elija: ein Mysterienspiel*, 1963), y las novelas de K. Boxler (*Judas Makkabäus: ein Kleinvolk kämpft um Glaube und Heimat*, 1943), L. Feuchtwanger (*Jefta und seine Tochter*, 1957) y S. Andres (*Der Mann im Fisch*, 1963, sobre Jonás).²⁷

²⁷ Sobre la presencia de la Biblia en la literatura en lengua alemana, véase: Schutti, Carolina, *Die Bibel in Elias Canettis Blendung: Eine Studie zur Intertextualität mit*

Por lo que respecta a las literaturas escandinavas, que tanto interesaron a nuestro autor, desde la Edad Media produjeron obras de inspiración bíblica evidente. Si bien la mayoría de ellas fueron escritas en latín (como el *Hexaemeron* de A. Suneson, sobre la Creación), hay algunas en lengua vernácula, como el *Stjórn* («Dirección»), paráfrasis islandesa de ciertos fragmentos del Antiguo Testamento. La irrupción masiva de temas bíblicos en las letras escandinavas se dio, no obstante, durante la época de la Reforma, paralelamente a los trabajos de traducción de la Escritura. Así, el teatro y la poesía escandinavos de los siglos XVI y XVII ofrecen abundantes obras relativas a la Biblia, sobre todo en Suecia, donde destaca, como una de las primeras grandes obras dramáticas, la *Tobiae Commedia* de O. Petri (1550), traductor además de la Biblia. La poesía de esta época, así como los himnos de la Iglesia luterana local, está dominada por los Salmos. En el siglo XVIII, y también en este caso a pesar del imperio de las Luces, hallamos la figura del gran visionario sueco Emmanuel Swedenborg, autor, entre otras obras, de *De cultu et*

einem Verzeichnis der Bibelstellen, Innsbruck UP, Innsbruck, 2006; Martus, Steffen y Andrea Polaschegg (eds.), *Das Buch der Bücher-gelesen: Lesarten der Bibel in der Wissenschaft und Künsten*, Peter Lang, Berna, 2006; Britt, Brian, *Walter Benjamin and the Bible*, Continuum, Nueva York, 1996; Bauer, Erika (ed.), *Heinrich Hallers Bibelzitate*, Winter, Heidelberg, 1991; Richards, W. Wiley, *The Bible and Christian Traditions: Keys to Understanding the Allegorical Subplot of Nietzsche's Zarathustra*, Peter Lang, Nueva York, 1990; Holzner, Johann y Udo Zeilinger (eds.), *Die Bibel im Verständnis der Gegenwartsliteratur*, Niederösterreichisches Pressehaus, St. Pölten, 1988; Goebel, Rolf J., *Kritik und Revision: Kafkas Rezeption mythologischer, biblischer und historischer Traditionen*, Peter Lang, Frankfurt, 1986; Murphy, G. Ronald, *Brecht and the Bible: A Study of Religious Nihilism and Human Weakness in Brecht's Drama of Mortality and the City*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill, 1980; Avni, Abraham A., *The Bible and Romanticism: The Old Testament in German and French Romantic Poetry*, Mouton, La Haya, 1969.

amore Dei (1745), suerte de glosa del Génesis en que resulta notable la huella del misticismo cabalístico.

En el siglo XIX sobresale la obra de otro sueco, el dramaturgo August Strindberg, que usó motivos bíblicos para expresar algunas de sus grandes preocupaciones: la lucha entre los pueblos queda compendiada, en *Tjänstekvinnans son* (1886), en la historia de Agar e Ismael; la tensión entre el hombre y Dios aparece representada, en *Legender* (1898), en la lucha de Jacob con el ángel. En el mismo siglo, unas décadas antes, destaca la figura del filósofo danés Sören Kierkegaard, cuya producción arraiga hondamente en la Escritura. Ya en el siglo XX, otro danés, el dramaturgo Kaj Munk (pseudónimo de H. Leininger), se inspiró en la historia del rey David para componer *De udvalgte* («El elegido», 1933). El Libro de Job, por su parte, inspiró la oda inacabada de la poetisa sueca K. M. Boye titulada *De sju dödssynderna* («Los siete pecados capitales», 1941). Entre los novelistas, cabe recordar a los suecos L. J. W. Gyllensten (*Kains memoaren*, «El testamento de Caín», 1967) y H. E. F. Söderberg (*Jahves eld*, «El fuego de Yahveh», 1918, sobre Moisés), al noruego H. B. Mahrt (*Jonas*, 1935) y al danés H. Tandrup (*Profeten Jonas privat*, «Jonás y la voz», 1937); estas dos últimas novelas, así como una obra dramática del sueco O. Harman, *Profet och timmerman* («Profeta y marino», 1954), manifiestan la fortuna que la historia de Jonás ha tenido entre los descendientes de los vikingos.²⁸

²⁸ Sobre la presencia de la Escritura en la literatura escandinava, véase: Cedergren, Mickaëlla, «När Strindbergs religiösa tankevärld gestaltas i ord: Om bibelallusioner i

Dirijamos ahora nuestra atención hacia la literatura francesa. La Biblia irrumpió en las letras francesas, ante todo, con el teatro religioso medieval. Escrito en anglonormando, *Jeu d'Adam*, de la segunda mitad del siglo XII, es el ejemplo más sobresaliente. Entre los siglos XII y XV, muchas otras representaciones, milagros y misterios —el *Mistere du Viel Testament* (c. 1450), por ejemplo— manifiestan la capacidad de inspiración literaria del texto sagrado. En el siglo XVI, con la Reforma y el Renacimiento, los temas bíblicos se introdujeron también en otros campos literarios.

El retorno a la entonces llamada *veritas hebraica* bíblica queda reflejada, por ejemplo, en el *Pantagruel* de F. Rabelais (1532), en que Gargantúa invita a su hijo a aprender hebreo, arameo y árabe para leer

Spöksonaten», en *Strindbergiana*, vol. 22 (2007), pp. 134-150; Dvergsdal, Alvhill, «Den oppbyggelige Bellman? En studie over Bellmans epistler», en *Edda: Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning / Scandinavian Journal of Literary Research*, vol. 2 (2000), pp. 110-129; Gloßmann, Erik, «Wanderung ohne Ende, nicht ohne Ziel: Zu Pär Lagerkvists Ahasver-Pilger-Romanen», en *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 25, no. 99 (septiembre 1995), pp. 134-141; Janukowicz, Dorota, «Modernistyczny bunt w biblijnym dramacie Hjalmara Bergmana», en *Roczniki Humanistyczne: Annales de Lettres et Sciences Humaines / Annals of Arts*, vol. 42, no. 1 (1994), pp. 25-34; Krantz, Eva Strömberg, «Bibeln språk-evigt språk», en *Kulturtidskriften HORISONT*, vol. 40, no. 1 (1993), pp. 86-88; Valdén, Nils Gösta, «Vilhelm Ekelund, Bibeln och Gud», en *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, vol. 2-3 (1992), pp. 121-128; Bentley, G. E., Jr., «A Swedenborgian Bible», en *Blake: An Illustrated Quarterly*, vol. 24, no. 2 (octubre 1990), pp. 63-64; Sharpe, Eric J., «Myth Reinterpreted: Biblical Themes in Modern Swedish Literature», en *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association: A Journal of Literary*, vol. 66 (noviembre 1986), pp. 218-248; Brantly, Susan, «The Stylistic Legacy of Religious Literature in Pär Lagerkvist's Poetry», en *Scandinavica: An International Journal of Scandinavian Studies*, vol. 22, no. 1 (mayo 1983), pp. 47-68; Holmberg, Märta Åsdahl, «Zu den Vorlagen der schwedischen Bibelübersetzungen von 1526 und 1536 und zum niederdeutschen Lehngut in diesen Übersetzungen», en *Niederdeutsches Jahrbuch: Jahrbuch des Vereins für Niederdeutsche Sprachforschung*, vol. 105 (1982), pp. 157-161.

la Escritura en sus lenguas originales. En el género lírico, a C. Marot se deben *Trente Pseaulmes de David mis en françoys* (1541) y *Cinquante Pseaulmes de David* (1543); por su parte, G. F. de La Boderie parafraseó el hebreo bíblico en *Encyclie des secrets de l'éternité* (1571), en *La Galljade* (1578) y en *Hymnes ecclésiastiques* (1578). En el género épico, G. S. du Bartas, protestante, fue el primero que renunció a la inspiración mitológica para acudir a las fuentes bíblicas; fruto de ello son obras como *Judith* (1573) o *La semaine ou creation du monde* (1578), basada en el Génesis; una *Seconde semaine* (1584-1593), que incluye un «Hommage au langage hebrieu», narra otros episodios del Antiguo Testamento. La huella de Du Bartas en el ámbito protestante fue considerable, y es especialmente notable en escritores como Milton o Goethe. En cuanto a la gran obra de A. d'Aubigné, *Les tragiques* (1577-1594; publicada en 1616), que constituye una apología de la causa de los hugonotes, es sin duda la obra poética francesa más impregnada de la atmósfera y el estilo bíblicos, y muestra la influencia evidente de los Salmos y las Lamentaciones. J. du Bellay, en fin, también acudió al imaginario veterotestamentario, y junto con su traducción del cuarto libro de la *Eneida* publicó la *Monomachie de David y de Goliath* (1552).

El teatro francés del siglo XVI también mostró interés por las historias bíblicas. Recordemos la *Tragédie de la desconfiture de Goliath*, de J. de Coignac (1550), alegoría glorificadora del rey de Inglaterra, Eduardo VI, como enemigo del papado; *Abraham sacrificant*, de otro calvinista, T. de Beza (1550); o, inspirada en la obra de éste, la trilogía de L. Desmasures, compuesta por *David combattant*, *David*

trionphant y *David fugitif* (1566), sobre la persecución de los calvinistas. No obstante, los dramas más importantes de esa época son *Saül le Furieux*, de J. de la Taille (1572), y *Sédécie, ou les Juives*, de R. Garnier (1583).

Como se puede ver, las resonancias bíblicas abundaron en este siglo en los medios protestantes; en el siglo XVII tomaron este relevo los escritores cercanos al jansenismo. La tradición midrásica judía está muy presente en los *Pensées* de B. Pascal (1670); J.-B. Bossuet, por su parte, demuestra una extraordinaria erudición bíblica en su *Discours sur l'Histoire Universelle* (1681), y sus *Oraisons funèbres* (1663) abundan en ecos del Antiguo Testamento. En el terreno teatral, J. Racine llevó a la escena dos tragedias bíblicas: *Esther* (1689) y *Athalie* (1691). Y P. Corneille, en fin, se ocupó de versificar los *Psaumes*. El siglo XVIII, profundamente marcado, especialmente en Francia, por el espíritu de la Ilustración, mantuvo una explícita reserva frente a la Biblia: Diderot y Voltaire —éste sobre todo en su *Dictionnaire Philosophique* (1764)— llevaron a cabo una durísima crítica de talante irónico contra el Libro sagrado y la tradición judía; Voltaire dejó incluso una tragedia paródica, titulada *Saül* (1763).

El siglo romántico, en cambio, asistió a un renacimiento del entusiasmo por el mundo bíblico. El punto de partida de este redescubrimiento se halla en F. R. de Chateaubriand, que en *Génie du christianisme* (1802), en *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) y más tarde en la tragedia *Moïse* (1836) se encargó de recordar las muchas virtudes del Antiguo Testamento. En esta misma línea, A. de Lamartine

escribió su *Saül* (1818) y sus *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1835). La poesía de A. de Vigny aparece rebotante de imágenes y sentencias bíblicas; varios de sus poemas están consagrados a argumentos de la Escritura, como «La fille de Jephté» y «Moïse», de *Poemes antiques et modernes* (1826), o «La colère de Samson», de *Les Destinées* (1864). La figura de Caín fue recreada por Ch. Baudelaire en su poema «Abel et Caïn» (*Les fleurs du mal*, 1857) y por Ch. Leconte de Lisle en su «Quaïn» (*Poèmes barbares*, 1862). G. Flaubert, por su parte, nos dejó la memorable *Hérodias* (1876). Pero el entusiasmo del romanticismo francés por la Biblia alcanzó su cota más alta con V. Hugo, quien en el prefacio de sus *Odes et ballades* (1826) afirmó que todo el genio literario, el humano y el divino, está contenido en dos libros: Homero y la Biblia. En la década de 1850, Hugo aborda en dos poemas, «La fin de Satan» y «Dieu» (publicados en 1886 y 1891, respectivamente), la cuestión apocalíptica; bastantes poemas de *La Légende des Siècles* (1859-1883), como «La conscience» (sobre Caín) o «Booz endormi», son de motivo bíblico; en su *William Shakespeare* (1864), por otra parte, podemos encontrar elogios a los profetas Isaías y Ezequiel. En cuanto a la novela, finalmente, hay que recordar *Le roman de la Momie* (1858) de T. Gautier, que recoge diversos episodios del Éxodo.

La época postromántica estuvo determinada por la actividad de los representantes de la renovación católica francesa —Bloy, Claudel, Péguy, Maritain—, en la obra de los cuales se mezcla la devoción a la Sagrada Escritura y la admiración hacia el Pueblo de la Biblia. Cabe

subrayar, en este contexto, ciertos títulos de P. Claudel como *Le pain dur* (1918) o *L'histoire de Tobie et Sara* (1939). En el siglo XX, el teatro bíblico tuvo en Francia cierta importancia. A. Gide es el autor de *Saül* (1903), en que la historia de este personaje bíblico se convierte en una parábola del drama del propio autor, así como de *Bethsabé* (1908); en cuanto a su obra no teatral, *Les nourritures terrestres* (1897) muestra un estilo de ritmo bíblico, y *Retour de l'enfant prodigue* (1907), al menos en el título, alude a la parábola neotestamentaria. La Biblia alimenta igualmente el teatro de A. Obey (*Noé*, 1931), J. Giraudoux (*Judith*, 1931; *Sodome et Gomorrhe*, 1943), H. Bernstein (*Samson*, 1907; *Judith*, 1922) y A. Cohen (*Ézéchiél*, 1956), los dos últimos judíos. Otros judíos franceses presentan una obra poética de carácter casi rabínico; es el caso de O. Milosz (*Méphiboseth*, 1913), E. Fleg (*Écoute, Israël*, 1913-1954; *Moïse raconté par les sages*, 1925; *Salomon*, 1929; etc.), A. Spire (*Poèmes juifs*, 1919; *Samaël*, 1921) o el simbolista G. Kahn (*Images bibliques*, 1929). Tras la Segunda Guerra Mundial, la veta bíblica en la literatura francesa parece ciertamente agotada; no obstante, cabe recordar a autores como C. Vigée (*Moisson de Canaan*, 1967; *La lune d'hiver*, 1970) o M. Tournier (*Gaspard, Melchior et Balthazar*, 1980).²⁹

²⁹ La bibliografía sobre la presencia de la Biblia en la literatura francesa no es muy abundante. Véase, por ejemplo: Bessire, François, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, Voltaire Foundation, Oxford, 1999; Houriez, Jacques, *La Bible et le sacré dans Le Soulier de satin de Paul Claudel*, Minard, París, 1987; Walsh, Katherine y Diana Wood (ed.), *The Bible in the Medieval World: Essays in Memory of Beryl Smalley*, Blackwell for the Ecclesiastical Hist. Soc., Oxford, 1985; Petit, Jacques, *Claudel et la Bible: Inventaire de l'oeuvre exégétique*, Minard, París, 1981; Seidmann, David, *La Bible dans les tragedies religieuses de Garnier et de Montchrestien*, Nizet,

Veamos el caso de la literatura española. La presencia explícita de la Escritura en las letras hispánicas fue especialmente notable durante la época medieval, en que las tres religiones del Libro convivieron en la Península Ibérica: cristianos, judíos y musulmanes produjeron textos en que abundan las reminiscencias bíblicas. Así, junto a la *General e grande Estoria* de Alfonso X el Sabio, que reescribe la historia del Antiguo Testamento para ligarla con la historia del mundo conocido en el siglo XIII, se halla el famoso *Poema de Yusuf*, compuesto en el siglo XV en español (aunque escrito usando caracteres árabes) por un musulmán anónimo. De la misma época ha llegado hasta nosotros el *Poema de Yosef*, en ladino (judeo-español); junto a éste, e igualmente en ladino, se recuerdan diversos romances de tema bíblico que acompañaron a los judíos de la diáspora sefardí, como «El paso del Mar Rojo» o «David y Goliat». Remontándonos al siglo XIV, la literatura didáctica cuenta, por su parte, con la figura del poeta y rabino Santob de Carrión (Shem Tov ben Isaac Arduziel), cuyos *Proverbios morales o Consejos y documentos al rey Don Pedro* (c. 1355-1360), de fuerte carácter bíblico, fueron tan populares entre judíos como entre cristianos.

En cuanto al drama bíblico español, poco se conoce de él antes del siglo XVI; uno de los pioneros en este subgénero fue Diego Sánchez, que

París, 1972; Gounelle, André, *La Bible selon Pascal*, PUF, París, 1970; Avni, Abraham A., *The Bible and Romanticism: The Old Testament in German and French Romantic Poetry*, Mouton, La Haya, 1969; Krabben, H. C. M. van der (ed.), *La Bible de Mace de la Charite*, Leiden UP, Leiden, 1964; Dupriez, Bernard, *Fénelon et la Bible*, Bloud et Gay, París, 1961; Le Hir, Yves, «Chateaubriand et la Bible: Sur une page d'*Atala*», en *Revue de Littérature Comparée*, vol. 35 (1961), pp. 115-116.

trabajó sobre todo en la década de 1530; en este contexto, consta la popularidad de temas como el sacrificio de Isaac, la historia de José y la de Saúl. A pesar de la expulsión de moros y judíos, la influencia judeo-musulmana —bíblica, por tanto— permaneció viva en la literatura española del XVI, como se puede comprobar, especialmente, en los poemas religiosos de Fray Luis de León (de quien no podemos dejar de recordar aquí sus traducciones y comentarios del Libro de Job y del Cantar de los Cantares, entre otras piezas bíblicas) y de San Juan de la Cruz; la huella de la literatura sapiencial es notable en las composiciones de muchos otros poetas, como las *Coplas* de Jorge Manrique (1476).

El siglo XVII es la gran época del teatro de inspiración bíblica en España. Y en primer lugar hay que citar a Gil Vicente, con cuyos dramas religiosos y morales preparó el terreno para el posterior desarrollo del auto sacramental. Tirso de Molina, por su parte, publicó en la década de 1630 varias piezas de tema bíblico, como *La mujer que manda en casa*, sobre Jezabel, *La mejor espigadora*, sobre Ruth, *La venganza de Tamar* o *La vida y muerte de Herodes*; y Calderón de la Barca, cuyos autos abundan en resonancias bíblicas, dejó alguno explícitamente bíblico, como *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Sueños hay que verdad son* (1670). Entre los dramaturgos de origen judío, cabe mencionar a F. Godínez (*Los trabajos de Job*, 1638), a A. Enríquez, autor de una docena de obras consagradas a temas bíblicos, y a I. Cohen de Lara (*Comedia famosa de Amán y Mordochay*, 1699, inspirada en el Libro de Ester). En el ámbito de la poesía, recordemos las *Lágrimas de*

Hieremías castellanas de F. de Quevedo (1613). Huelga decir que, indudablemente, el rastreo de la Biblia como fuente implícita en la producción literaria del Siglo de Oro español constituiría una empresa inagotable.

Pero el asunto bíblico se concentra en las páginas de autores marranos como D. Leví de Barrios (*Imperio de Dios en la armonía del mundo*, 1673?, adaptación en verso del Pentateuco), la mayor parte de cuyas obras fueron publicadas en el extranjero, sobre todo en Amsterdam. (Lo mismo ocurre en Portugal, donde destacan los nombres de J. Pinto Delgado y M. de Silveyra.) En el siglo XVIII, en fin, sigue siendo la literatura marrana la que bebe claramente de la Biblia, con representantes como D. López Laguna (*Espejo fiel de vidas que contiene los Psalmos de David in verso*, 1720) o Abraham de Toledo (*Coplas de Yosef Ha-Tzaddik*, 1732, en ladino), entre otros.

Si en el siglo XIX la literatura hispánica y latinoamericana acudió sólo esporádicamente a la fuente bíblica, en el siglo XX este recurso ha sido algo más bien excepcional (al menos en el plano de lo explícito; implícitamente, en efecto, se puede rastrear en no pocos autores, como por ejemplo M. de Unamuno, A. Machado o G. Miró). Una de las excepciones más notables ha sido la de Rafael Cansinos-Asséns, el cual, tras descubrir su apellido en los archivos de la Inquisición, decidió que era judío y se consagró al estudio de las letras hebreas y a la composición de poemas de estilo bíblico (*El candelabro de los siete brazos*, 1924; *El amor en el Cantar de los Cantares*, 1930, etc.). Borges, en fin, que precisamente reconoció siempre a Cansinos-Asséns como su

maestro, es otra de las grandes excepciones, como trataremos de mostrar en este trabajo.³⁰

³⁰ La bibliografía sobre la presencia de la Biblia en la literatura española es muy rica; tratándose de la nuestra, ofrecemos aquí una amplia selección. Mientras escribimos este trabajo se publican los primeros volúmenes de Gregorio del Olmo Lete (ed.), *La Biblia en la literatura española*, 3 vol., Trotta / Fundación San Millán de la Cogolla, Madrid, 2008. Véase también: Wilkins, Elizabeth, «El uso de elementos de la Biblia en dos novelas de Manuel Vicent», en *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, vol. 67, no. 10 (abril 2007), p. 3804; Arellano, Ignacio, «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas», en *Perinola: Revista de Investigación Quevediana*, vol. 8 (2004), pp. 17-48; Godoy Gallardo, Eduardo, «El trasfondo bíblico en *San Manuel Bueno, Mártir* de Miguel de Unamuno», en *Revista Chilena de Literatura*, vol. 58 (abril 2001), pp. 19-34; Zandstra, Dianne M., «La subversión del paraíso: Ecos bíblicos en *La madre naturaleza*», en *Letras Peninsulares*, vol. 13, no. 2-3 (octubre 2000), pp. 531-543; Herráiz de Tresca, Teresa, «Cervantes: Riesgo de vivir, azar y Providencia. Una lectura en clave bíblica y patristica», en *Letras* (Universidad Católica Argentina), vol. 42-43 (julio 2000), pp. 51-66; Deyermond, Alan, «La Biblia en la poesía de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 55-68; Varela Gestoso, Mónica I., «Algunas fuentes de la inventio en la poesía religiosa de Quevedo», en *Perinola: Revista de Investigación Quevediana*, vol. 3 (1999), pp. 337-354; Schökel, Luis Alonso y Eduardo Zurro, «*Mis fuentes están en ti*»: *Estudios bíblicos de literatura española*, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 1998; Arellano, Ignacio, «Sobre Quevedo, textos bíblicos y problemas exegéticos», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, Universidad de Málaga, Málaga, 1997, pp. 259-270; Mañero, Sara, «Citas bíblicas en el Arcipreste de Talavera», en *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 12, no. 1 (1996), pp. 56-78; Carreño, Antonio, «'Las voces de mis duelos' (XII, 38): El libro de Job en tercetos de Fray Luis de León», en Mary Malcolm Gaylord y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León*, Juan de la Cuesta, Newark (DE), 1996, pp. 33-53; Jenlinski, Jack B., «Mario as Biblical Analogue in Miguel Delibes' *Cinco Horas con Mario*», en *College Language Association Journal*, vol. 38, no. 4 (junio 1995), pp. 480-489; Valbuena Briones, Ángel, «Un diálogo de imágenes bíblicas en la narrativa de Delibes», en Delia V. Galván et al. (eds.), *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*, Juan de la Cuesta, Newark (DE), 1995, pp. 203-214; O'Reilly, Terence, «San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia: El romance 'Encima de las corrientes'», en María Jesús Mancho Duque y José Antonio Pascual (eds.), *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista, I: Filología*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 1993, pp. 221-231; González-Casanovas, Roberto J., «The Bible as Authority in Alfonso X's *General estoria*: A Rhetoricist Reading of the Prologue», en Nicolás Toscano Liria (ed.), *Estudios alfonsinos y otros escritos: En homenaje a John*

En cuanto a la literatura italiana, antes del siglo XV son realmente pocas las obras que se nutren de la Sagrada Escritura: la cultura clásica pesaba

Esten Keller y a Aníbal A. Biglieri, Endowment for the Humanities & National Hispanic Foundation for the Humanities, Nueva York, 1991, pp. 87-97; Morales, Rafael, «Reminiscencias bíblicas y petrarquistas en un soneto de Antonio Machado», en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, vol. 44, no. 506-507 (febrero 1989), p. 57; Orringer, Nelson R., «The Biblical Perspective on Civil War in Benet's *Saúl ante Samuel*», en Frieda S. Brown *et al.* (eds.), *Rewriting the Good Fight: Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War*, Michigan State UP, East Lansing, 1989, pp. 57-67; Flasche, Hans, «Interpretación dramática y sociocultural de pasajes bíblicos en Calderón», en Martín Gosman y Hub Hermans (eds.), *España, teatro y mujeres*, Rodopi, Amsterdam, 1989, pp. 23-31; Pérez, Joseph, «La Bible et les humanistes dans l'Espagne du XVIème siècle», en Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova, I & II*, Dept. de Filología Española, Univ. de Barcelona, Barcelona, 1989; Chu-Pund, Oreida, «La figura del Mesías en el teatro romántico español», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 47, no. 12 (junio 1987), p. 4404A; Schökel, Luis Alonso, «Campos machadianos y paisaje bíblico», en *Cuadernos de Poética*, vol. 4, no. 12 (mayo 1987), pp. 5-13; Postman, Sheryl Lynn, «Variantes de un tema bíblico en dos novelas de Miguel Delibes», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 47, no. 10 (abril 1987), p. 3769A; Asunce, José Ángel, «Profetismo bíblico en la poesía social», en *Letras de Deusto*, vol. 16, no. 34 (enero 1986), pp. 71-87; Pacheco, José Emilio, «León Felipe y la tradición del versículo en la literatura», en *Cuadernos Americanos*, vol. 266, no. 3 (1986), pp. 177-183; Morales Gudmundson, Lourdes, «La nostalgia y el camino: Fundamento cristiano-bíblico de la poesía original de Fray Luis de León», en A. David Kossoff *et al.* (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II*, Istmo, Madrid, 1986, pp. 345-352; Asensio, Eugenio, «Fray Luis de León y la Biblia», en *Edad de Oro*, vol. 4 (abril 1985), pp. 5-31; Pennington, Eric Wayne, «Biblical Myths and Motifs in the Theater of Antonio Buero Vallejo», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 45, no. 8 (febrero 1985), p. 2524A; Airozo, James John, «Religion, the Bible and Ideology in the Works of Gabriel Miró», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 45, no. 2 (agosto 1984), p. 535A; Wynne, Charles Edward, «An Annotated Bibliography of the Biblical Theater of the Siglo de Oro», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 44, no. 6 (diciembre 1983), p. 1811A; Burkort, Haydee Macera, «Typology in the Biblical Plays of Lope de Vega», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 44, no. 6 (diciembre 1983), p. 1808A; García de la Fuente, Olegario, «Sobre el léxico bíblico y cristiano del *Libro de Apolonio*», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, vol. 5 (1983), pp. 83-131; Miller, Royce W., «The Biblical Ballads of the Sephardic Jews», en *Hispanic Review*, vol. 37, no. 3 (julio 1969), pp. 352-361; Catalán, Diego, «La Biblia en la literatura medieval española», en *Hispanic Review*, vol. 33, no. 3 (julio 1965), pp. 310-318; Gormly, Sister Francis, «The Use of the Bible in Representative Works of Medieval Spanish Literature», en *Dissertation Abstracts*, vol. 23 (1963), p. 3374.

demasiado. Cabe citar, no obstante, del siglo XII, el *Cantico delle creature* de san Francisco de Asís, adaptación libre del Salmo 148; y ya en el XIV hay que recordar, por supuesto, la *Commedia* de Dante, del que nos ocuparemos más adelante. Y aunque la influencia de los Salmos, de los Proverbios y del Eclesiastés puede ser rastreada en los cuentos didácticos y morales de este siglo, no es hasta el XV, con la aparición del teatro bíblico, cuando hallamos en Italia una literatura explícitamente basada en la Escritura. Fueron los judíos italianos, con la ocasión anual de la fiesta de Purim, quienes popularizaron estas *sacre rappresentazioni*, que siguieron teniendo gran éxito en el siglo XVII, con autores como G. Andreini (*Adamo*, 1613) o F. della Valle (*Judith*, *Esther*, ambas de 1628).

Ya en los siglos XVIII y XIX, dadas las circunstancias políticas, estas representaciones teatrales ofrecieron la ocasión de exaltar la identidad nacional italiana; así ocurre con ciertas obras de V. Alfieri (*Saul*, 1782; *Abele*, 1796, entre otras) y de T. Solera (*Nabuccodonosore*, 1842, que fue el libreto del *Nabucco* de Verdi). En el XIX, la poesía de inspiración bíblica persiguió esos mismos objetivos, con autores como G. Giusti (*La terra dei morti*, 1842, poema centrado en la visión que relata Ezequiel en el capítulo 37 de su libro) y G. David Levi (*Il profeta o La passione di un popolo*, 1866-1884, alegoría sobre la vida de Jeremías). Tras la reunificación de Italia en 1870, la literatura italiana de asunto explícitamente bíblico ha sido muy esporádica.³¹

³¹ Sobre la presencia de la Escritura en la literatura italiana (para el caso de Dante nos remitimos a la nota 33), véase: Waddington, Raymond B., «Pietro Aretino, Religious

Revisemos, finalmente, la literatura rusa. Autores anónimos compusieron en el siglo XI la que se conoce como «Primera Crónica», que se abre con la historia bíblica de la Torre de Babel y con la traducción al eslavo oriental de *La Guerra de los judíos* de Flavio

Writer», en *Renaissance Studies: Journal of the Society for Renaissance Studies*, vol. 20, no. 3 (junio 2006), pp. 277-292; Cesar, Floriano Jonas, «Divine and Human Writings in Marsilius of Padua's *Defensor Pacis*: Expressions of Truth», en Gerson Moreno-Riaño (ed.), *The World of Marsilius of Padua*, Brepols, Turnhout, 2006, pp. 109-123; Celenza, Christopher S., «Lorenzo Valla, 'Paganism,' and Orthodoxy», en *MLN*, vol. 119, no. 1 (supl.) (enero 2004), pp. 66-87; Girardi, Enzo Noè, «La componente bíblica nei *Canti* e nelle *Operette morali*», en *Testo: Studi di Teoria e Storia della Letteratura e della Critica*, vol. 20, no. 38 (julio 1999), pp. 11-19; Placella, Vincenzo (ed.), *Memoria bíblica e letteratura italiana*, L'Orientale Editrice, Nápoles, 1998; Leri, Clara, «Bibbia e letteratura: Rassegna di un trentennio di studi (1965-1995)», en *Lettere Italiane*, vol. 49, no. 2 (abril 1997), pp. 295-345; Stäuble, Antonio, *Le Sirene eterne: Studi sull'eredità classica e bíblica nella letteratura italiana*, Longo, Rávena, 1996; Giampieri, Giampiero, «La poesia e i Sacramenti di Torquato Tasso», en *Città di Vita: Bimestrale di Religione Arte e Scienza*, vol. 50, no. 4 (julio 1995), pp. 363-372; Girardi, Maria Teresa, «Testi bíblici e patrísticos nella *Conquistata*», en *Bergomum: Bollettino della Civica Biblioteca*, vol. 89 (octubre 1994), no. 4, pp. 13-25; Bolelli, Cristina, «Richiami bíblici e reminiscenze classiche nel latino dell'*Hypercalypsis* foscoliana», en *Acme: Annali della Facolta di Lettere e Filosofia dell'Universita degli Studi di Milano*, vol. 46, no. 2-3 (mayo 1993), pp. 81-116; Meda, Anna, «Lazzaro e la riscrittura pirandelliana del mito bíblico», en *Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies*, vol. 14, no. 1 (abril 1993), pp. 41-56; Zamora, Lois Parkinson, «Apocalyptic Visions and Visionaries in *The Name of the Rose*», en M. Thomas Inge (ed.), *Naming the Rose: Essays on Eco's The Name of the Rose*, UP of Mississippi, Jackson, 1988, pp. 31-47; Mancini, Franco, «Tradizione scritturale e mistico-liturgica dagli *Inni sacri* ai *Cori tragici*», en Giuseppe Catanzaro *et al.* (ed.), *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, Accademia Properziana del Subasio, Asís, 1986, pp. 107-128; Hyde, Thomas, «Boccaccio: The Genealogies of Myth», en *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 100, no. 5 (octubre 1985), pp. 737-745; Mattesini, Francesco, «Pascoli e la Biblia», en *Lettere Italiane*, vol. 36, no. 2 (abril 1984), pp. 167-198; DeGrazia, Sebastian, «Machiavelli's Biblical Accuracy: A Note of Rectification», en *Renaissance and Reformation / Renaissance et Reforme*, vol. 17, no. 3 (1981), pp. 141-145; Congiu Marchese, Gabriella, «Temi e moduli lingüísticos della Biblia nella poesia di Ungaretti», en Carlo Bo *et al.* (eds.), *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti (Urbino, 3-6 ottobre 1979)*, 4 Venti, Urbino, 1981, pp. 875-885.

Josefo, que influyó considerablemente en toda la literatura épica medieval rusa. Ya en el siglo XV, con la aparición de una verdadera literatura popular rusa, surgieron varias prosas apócrifas que ampliaban ciertos episodios bíblicos, como el *Skazaniye, kak sotvoril Bog Adama* («La historia de la creación de Adán por Dios») y otros muchos en torno a la figura del rey Salomón, así como numerosas composiciones poéticas sobre la del patriarca José, como «Plach Iosifa» («El lamento de José»), incluida en el corpus de los *Dukhovnye Stikhi*, poemas religiosos de tradición oral de los siglos XV a XVII. Algunos de estos poemas religiosos dejan ya traslucir, no obstante el aprecio hacia el Pueblo de la Biblia, una actitud hostil hacia los judíos postbíblicos.

Los comienzos del teatro ruso, en el siglo XVII, están marcados por la huella de J. G. Grigori, pastor luterano alemán que en la década de 1670 llevó a la escena historias bíblicas como la de Adán y Eva, y de S. Polotsky, autor de la *Komediya ob Yudifi* («Judit», 1670) y de otras piezas sobre personajes como Nabucodonosor, el hijo pródigo de la parábola evangélica, etc. El drama bíblico siguió en boga durante todo el siglo XVIII. En este siglo, pero en el terreno de la poesía, M. V. Lomonosov, uno de los padres de la lengua literaria rusa, dejó una traducción lírica de los Salmos y una oda inspirada en el Libro de Job; y G. R. Derzhavin, el más grande poeta de su tiempo, publicó varios poemas de asunto bíblico, como «Vlastitelyan i sudiyam» («A los príncipes y jueces»), adaptación del Salmo 82.

La literatura rusa del XIX abunda en imágenes y alusiones bíblicas tanto en la poesía como en la novela; recuérdese, por ejemplo,

el poema «Prorok» («El profeta», 1826) de A. Pushkin, en que la misión del poeta se asimila a la de los profetas del Antiguo Testamento; o los motivos y epígrafes bíblicos que proliferan en las obras de L. Tolstoi o F. Dostoievsky. Ya en el siglo XX, al final del régimen zarista, cabe recordar al novelista A. I. Kuprin, por *Sulamif* («Sulamita», 1908, sobre Salomón), así como al dramaturgo L. N. Andreiev, por *Samson v okovakh* («Sansón encadenado», 1915). Conviene tener en cuenta que varios de los padres de la literatura hebrea moderna vivían en Rusia antes de la revolución bolchevique; y que la obra de algunos de ellos, como la del poeta H. N. Bialik, fue traducida al ruso y ampliamente difundida —y admirada, entre otros, por M. Gorky—. V. Jabotinsky, traductor de Bialik, fue el autor, además, de la novela titulada *Samson nazorey* («Sansón el Nazireo», 1927).

La revolución comunista y el nuevo régimen atajaron la influencia de la Biblia en la literatura contemporánea, que sólo se percibe entre los rusos del exilio, como A. M. Remizov (*Krug schastya: legendy o tsare Solomone*, «La rueda de la Fortuna: leyendas del rey Salomón», 1957) y N. Otsup (*Tri tsarya*, «Tres reyes», 1958, sobre Saúl, David y Salomón); y entre los judíos de la Unión Soviética, como el poeta S. I. Kirsanov («Edem», 1940; «Sem dney nedeli» —«Los siete días de la semana»—, 1957) y el premio Nobel I. Brodsky (*Stikhotvoreniya i poemy*, 1965, por ejemplo), que ya en 1964 había sido condenado a trabajos forzados por su anticonformismo literario.³²

³² Sobre la presencia de la Biblia en la literatura rusa, muy abundante, véase: Wright, Terence R., «The Word in the Novel: Bakhtin on Tolstoy and the Bible», en Mark

El carácter puramente contextual de este apartado nos impide revisar con el mismo detalle otras literaturas cuyas páginas abundan en ecos bíblicos. Ciñéndonos a la época moderna, recordemos, por ejemplo, entre los escritores polacos, a A. Mickiewicz, H. Sienkiewicz, J. Dobraczynski o al premio Nobel C. Milosz; entre los rumanos, a T. Arghezi y G. Calinescu; entre los griegos, a K. Kavafis y N. Kazantzakis;

Knight y Thomas Woodman (eds.), *Biblical Religion and the Novel, 1700-2000*, Ashgate, Burlington (VT), 2006, pp. 25-38; Tikhomirov, B. N., «Bibliia, zhitiiia sviatykh, narodnaia religioznost': Tsitaty, alliutsii, parafrazy», en T. A. Kasatkina (ed.), *Dostoevskii: Dopolneniia k kommentariiu*, Institut mirovoi literatury im. A. M. Gor'kogo, Moscú, 2005, pp. 128-178; Swift, Mark Stanley, *Biblical Subtexts and Religious Themes in Works of Anton Chekhov*, Peter Lang, Nueva York, 2004; Houlon-Crespel, Chantal, «Marina Cvetaeva: Une Mystique de notre temps? Résonances bibliques et spirituelles au coeur de sa poésie lyrique», en *Revue des Etudes Slaves*, vol. 75, no. 1 (2004), pp. 191-198; Kukushkina, E. D., «Bibleiskie motivy u A. N. Radishcheva», en *Russkaia Literatura: Istoriko-Literaturnyi Zhurnal*, vol. 1 (2000), pp. 119-123; Nivat, Georges, «Deux recours à la Bible: Cvetaeva et Brodskij», en *Cahiers du Monde Russe*, vol. 39, no. 4 (octubre 1998), pp. 593-604, 630, 633; Liakhu, V., «O vliianii poetiki Biblii na poetiku F. M. Dostoevskogo», en *Voprosy Literaturny*, vol. 4 (julio 1998), pp. 129-143; Zakharov, V. N. (ed.), *Evangel'skii tekst v russkoi literature XVIII-XX vekov: Tsitata, reministsentsiia, motiv, siuzhet, zhanr*, Izdatel'stvo Petrozavodskogo Universiteta, Petrozavodsk, 1998; Iur'eva, I. Iu., «Bibliiu, Bibliiu!': Sviashchennoe Pisanie v tvorchestve Pushkina», *Moskovskii Pushkinist*, vol. 4 (1997), pp. 119-143; Matveeva, N. P., «Biblicisms in Russian Literature (A Reference Dictionary)», en *Russkaya Slovesnost'*, no. 1 (1996), pp. 81-85; Cierniak, Urszula, «Biblia a oblicze grzechu w literaturze staroobrzędowców», en *Roczniki Humanistyczne*, vol. 44, no. 7 (1996), pp. 37-49; Luzny, Ryszard, «Pisarze baroku wschodniosłowiańskiego oraz ich biblijne lektury», en *Roczniki Humanistyczne*, vol. 44, no. 7 (1996), pp. 51-69; Axelrod, Willa Chamberlain, «The Biblical and Theological Context of Moral Reform in *The Duel*», en *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, vol. 35, no. 2 (febrero 1994), pp. 129-152; Cooper, Henry R., «The Bible in South and East Slavic Lands: A Preliminary Investigation», en *Slovene Studies: Journal of the Society for Slovene Studies*, vol. 9, no. 1-2 (1987), pp. 63-68; Keil, Rolf-Dietrich, «Gogol im Spiegel seiner Bibelzitate», en Reinhold Olesch y Hans Rothe (eds.), *Festschrift für Herbert Bräuer zum 65. Geburtstag am 14. April 1986*, Böhlau, Colonia, 1986, pp. 193-220; Steckler, Irene Marie, «The Poetic Word and the Sacred Word: Biblical Motifs in the Poetry of Joseph Brodsky», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 44, no. 3 (septiembre 1983), pp. 769A-770A.

y podríamos alargar la lista acudiendo a las literaturas portuguesa, neerlandesa, húngara, serbocroata o eslovena, pero resultaría ocioso. Sirva lo expuesto para constatar la fortuna literaria de la materia bíblica en la literatura occidental.

DANTE, MILTON, BLAKE

Puesto que el objeto de este trabajo es esclarecer cómo usa Borges la materia bíblica en su obra, puede resultar útil detenernos previamente a considerar cómo la aprovecharon algunos de sus «precursores». No pretendemos aquí hacer un cálculo de influencias; dicho de otro modo: dejamos para otra ocasión la determinación exacta de la medida en que la recepción de la literatura bíblica por parte de Borges está mediatizada por la recepción simultánea, también por su parte, de esos otros autores que también leyeron a fondo la Sagrada Escritura. Estamos seguros de que difícilmente podía Borges releer el Génesis sin evocar alguna línea del *Paraíso perdido* de Milton, y asimismo es muy probable que cuando escribía sobre el desventurado Job tuviera en su cabeza tanto el texto bíblico, como el comentario de Fray Luis de León, como ciertos grabados de Blake; pero aquí nos interesa la forma y el sentido que toma lo bíblico en las manos de Borges, y no tanto las múltiples vías por las que llega a sus manos. He ahí, por otra parte, uno de los más frondosos senderos por los que se puede prolongar este itinerario de los estudios borgesianos.

En cuanto a la elección de los precursores, Dante, Milton y Blake, no hacen falta muchas palabras: son, bien mirado, los tres ineludibles. Son, en el universo de Borges, los tres poetas visionarios imbuidos de la

Biblia. Shakespeare es un poeta pero no es un visionario; Swedenborg es un visionario pero no es un poeta; y el mismo tipo de quisquillosas observaciones podrían hacerse respecto a otros referentes de nuestro autor tocados por la Escritura. En cambio, entre Dante, Milton y Blake parece existir, a los ojos de Borges, una especie de simpatía o parentesco espiritual que atraviesa los siglos y, de alguna manera, le abraza también a él.

Evidentemente, la bibliografía que profundiza en la relación de estos tres autores con la Biblia es tan abundante como, por lo demás, ajena a nuestras pretensiones. Limitándonos a ofrecer una selección de referencias para cada uno de los casos, por nuestra parte seguiremos principalmente a los ya citados Bloom y Fisch, que acometen estas relaciones desde una perspectiva más abierta, en aquella línea de «la literatura y la Biblia», más que desde el punto de vista del especialista en Dante, Milton o Blake. La palabra de Bloom al respecto tiene un interés añadido, en la medida en que también se ha ocupado de Borges en más de una ocasión. Pues bien, ateniéndonos a un orden cronológico, empecemos por Dante.³³

³³ Sobre Dante y la Biblia, véase: Kleinhenz, Christopher, «Dante and the Bible: Biblical Citation in the Divine Comedy», en Amilcare A. Iannucci (ed.), *Dante: Contemporary Perspectives*, Univ. of Toronto Press, Toronto, 1997, pp. 74-93; Benfell, V. Stanley, «God's Poets: Dante, Milton, and the Bible», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 56, no. 1 (julio 1995), p. 183A; Rigo, Paola, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Olschki, Florencia, 1994; Hawkins, Peter S., «Dante and the Bible», en Rachel Jacoff (ed.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge UP, Cambridge, 1993, pp. 120-135; Kleinhenz, Christopher, «The Poetics of Citation: Dante's *Divina Commedia* and the Bible», en Albert N. Mancini, Paolo A. Giordano y Anthony J. Tamburri (eds.), *Italiana 1988*, Rosary College, River Forest (IL), 1990, pp. 1-21; Baranski, Zygmunt G., «Dante's Biblical Linguistics», en *Lectura Dantis: A*

Uno de los retratos más famosos de Dante es el que dejó Luca Signorelli en la catedral de Orvieto. En él, el poeta aparece sentado ante su escritorio, de frente: una mano se posa en el libro abierto sobre la mesa; la otra mantiene abiertas las páginas de otro libro, que el poeta consulta y que se apoya erguido sobre una breve pila de volúmenes. Nos gusta pensar que ese libro que Dante consulta es la Biblia, y bien podría serlo. Que Dante trabaja con la Escritura a la vista parece indudable; aquí nos interesa el uso que hace del texto sagrado.

La respuesta a esta cuestión está íntimamente ligada a otra, más personal o psicológica que filológica —aunque de hecho debe responderse con pruebas filológicas— y que ha dividido a la crítica en dos grupos bien definidos: el de la línea más tradicional, que considera a Dante como un «poeta teólogo», y el de los que, frente a ese título,

Forum for Dante Research and Interpretation, vol. 5 (octubre 1989), pp. 105-143; Rigo, Paola, «Tra 'maligno' e 'sanguigno': Memoria classica e biblica nella *Commedia*», en *Lettere Italiane*, vol. 41, no. 2 (abril 1989), pp. 173-224; Puletti, Giovanna, «Temi biblici nella *Monarchia* e nella trattatistica politica del tempo», en *Studi Danteschi*, vol. 61 (1989), pp. 231-288; Patre, Patrizia di, «I nodi dell'intertestualità dantesca: Tradizione classica e biblica in un frammento di prosa (Ep. VI, 12-24)», en *Studi Danteschi*, vol. 61 (1989), pp. 289-306; Hawkins, Peter S., «Scripts for the Pageant: Dante and the Bible», en *Stanford Literature Review*, vol. 5, no. 1-2 (abril 1988), pp. 75-92; Kleinhenz, Christopher, «Dante and the Bible: Intertextual Approaches to the *Divine Comedy*», en *Italica*, vol. 63, no. 3 (octubre 1986), pp. 225-236; Hawkins, Peter S., «Resurrecting the Word: Dante and the Bible», en *Religion and Literature*, vol. 16, no. 3 (octubre 1984), pp. 59-71; Manetti, Aldo, «Dante e la Bibbia: La Bibbia nel Medio Evo», en *Bergomum: Bollettino della Civica Biblioteca*, vol. 78, no. 1-2 (enero 1984), pp. 99-128; Frankel, Margherita, «Biblical Figuration in Dante's Reading of the *Aeneid*», en *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, vol. 100 (1982), pp. 13-23; Heinemann, Siegfried, «Dante als Bibelübersetzer», en *Deutsches Dante-Jahrbuch*, vol. 55-56 (1980), pp. 28-49; Chiarenza, Marguerite Mills, «By-Passing the Bible: New Approaches to Dante's Allegory», en *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, vol. 93 (1975), pp. 215-221; Charity, A. C., *Events and Their Afterlife. The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge UP, Cambridge, 1966.

reivindican la figura de Dante como, digamos, «poeta poeta». En este sentido, Harold Bloom habló del Dante de Erich Auerbach, Charles Singleton y John Freccero, por una parte, y del Dante de Ernst Robert Curtius, por otra; y se alistó en el bando de este último. Leamos sus propias palabras:

Auerbach knew that Dante was not Tertullian, while Singleton escaped his own temptation of confounding Aquinas with Dante, and Freccero does not confuse Dante and Augustine. Unfortunately, the readers of all three critics sometimes seem to have learned to read Dante precisely as they would read theology. A distorted emphasis upon doctrine is the unhappy result, and soon readers forget the insight of Curtius, which is that Dante's Beatrice is the central figure in a purely personal gnosis. Dante was a ruthless visionary, passionately ambitious and desperately willful, whose poem triumphantly expresses his own unique personality. The *Comedy* is not an allegory of the theologians, but an immense trope of pathos or power, the power of the singular individual who was Dante.³⁴

Estamos de acuerdo con Bloom. Es cierto que la formación bíblica y teológica de Dante resulta admirable, y que la correcta comprensión de la *Divina comedia* y de buena parte del resto de su obra requiere una buena dosis de ciencia escolástica; pero es cierto igualmente que cuando se insiste demasiado en el perfil de Dante como teólogo —como apologeta, como Doctor de la Iglesia o como Padre de la Iglesia *in*

³⁴ *Ruin the Sacred Truths*, p. 46.

pectore—, la dimensión de Dante como poeta queda en cierta manera desvirtuada. La teología es teocéntrica; la poesía, en cambio, es egocéntrica, en el sentido de que la subjetividad del poeta se impone, por la propia naturaleza del género literario, al objeto del que trata. Si se insiste en el Dante teólogo, se puede acabar leyendo la *Comedia* como una obra teológica y, por tanto, teocéntrica; y se logrará desentrañar el sentido de las alegorías y se ponderará el mérito de la poetización de la doctrina cristiana, pero probablemente se entenderá mal el sentido total del poema. Como indica Bloom siguiendo a Curtius, la arquitectura de la *Comedia* la erigió el poeta antes para Beatriz que para Dios —aunque su sentido cristiano le llevara a poner a Dios y no a Beatriz en la cúspide del edificio—. Su punto de fuga es Beatriz, esto es, el amor de Dante hacia Beatriz, esto es, el propio Dante; y en esa perspectiva debería contemplarse el edificio.

Una pequeña constatación nos hace caer en la cuenta del «egocentrismo» de Dante, un egocentrismo que le delata como poeta mucho más que como teólogo. Se trata de su insistencia en emprender sus creaciones literarias desde el yo. Recordemos el famoso *incipit* de la *Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita...»; y asimismo el de la *Vita nuova*: «In quella parte del libro de la mia memoria...». Por contraste, evoquemos el igualmente famoso *incipit* de las *Confesiones* de san Agustín: «Magnus es, Domine, et laudabilis valde, magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus».

Estas consideraciones nos permiten responder ahora con más comodidad a la cuestión del uso de la Biblia por parte de Dante. Si para

el poeta la teología está al servicio de la poesía, la Escritura está al servicio de su poema; y eso, trascendiendo el plano de la intención creadora, tiene unas consecuencias estéticas. El razonamiento de Bloom se situaba, en cierto modo, en ese plano de la intencionalidad, pero de hecho se basaba en observaciones realizadas por Curtius en el plano estrictamente filológico, estético; observaciones como la que exponemos a continuación, a modo de ejemplo (y escogemos este ejemplo muy a propósito, pues atiende a los personajes, como nosotros haremos más adelante al estudiar el caso de Borges).

Al tratar sobre las figuras ejemplares de la *Comedia*, el crítico alemán señala la yuxtaposición de *exempla* del mundo bíblico y del de la antigüedad clásica. Anota que tal yuxtaposición proviene del sistema de concordancias elaborado por san Jerónimo y que fue usada ya por otros autores de la tradición latina medieval. Curtius entiende que esta tradición debió de ser familiar a Dante, puesto que la convirtió en la armazón del *Purgatorio*:

En doce de sus cantos aparecen series de figuras ejemplares, y los personajes antiguos están sistemáticamente yuxtapuestos a los cristianos. David y María figuran junto a Trajano (canto X); Lucifer, Nemrod, Saúl, Roboam, Senaquerib y Holofernes aparecen al lado de los Titanes, Níobe, Aracne, Erifile, Tamiris y los guerreros troyanos (canto XII), y María al lado de Orestes (canto XIII); se ve a Caín junto a Aglauro (canto XIV), a María y Pisítrato junto al protomártir san Esteban (canto XV), a Procne junto a Amán (canto XVII), a María junto a César (canto XVIII) y Fabricio (canto XX); Pigmalión, Midas, Polimnéstor y Craso

están en compañía de Acán, Safira y Heliodoro (*ibid.*); otras yuxtaposiciones son la de María con las antiguas romanas, Daniel y san Juan Bautista (canto XXII), la de los Centauros con los guerreros de Gedeón (canto XXIV), María con Diana (canto XXV), los habitantes de Sodoma con Pasífae (canto XXVI).

Algunas de las asociaciones resultan ciertamente llamativas. Pero sigamos; el apunte que nos interesa viene justo a continuación:

Dante perfeccionó aquí, con primoroso arte, un esquema estilístico de la tradición latina medieval. La forma en que se presentan los ejemplos varía mucho: los de los cantos X y XII son relieves tallados en mármol; los de los cantos XIII y XIV, voces de espíritus que pasan volando; los del canto XV se le muestran al poeta en una «visión extática» (versos 84-85), lo mismo que los del XV [sic]; los del XVIII y del XX aparecen en las lamentaciones de una turba de penitentes desconocidos y en el discurso de Hugo Capeto. En el canto XXII, las voces que aluden a las figuras ejemplares salen del follaje de un árbol (versos 140 ss.), como también en el XXIV (versos 121 ss.); los ejemplos del canto XXV están intercalados en un himno (versos 121 ss.); los del XXVI son mencionados por un doble coro de sombras (versos 40 ss.). Tenemos, pues, seis refinadas variaciones del esquema; su empleo sistemático contribuye no poco a dar a ciertos pasajes de la *Comedia* un carácter fuertemente manierista.³⁵

³⁵ *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, Madrid, 1976, pp. 520-521.

Dante convierte un recurso de propósito eminentemente didáctico en un «primoroso arte». El recurso de la yuxtaposición de *exempla* es, en las manos del florentino, el material con que fabrica sus invenciones poéticas. Del mismo modo que, en el canto XXIX —seguimos en el *Purgatorio*—, después de cruzar el Leteo, la teología moral es la materia prima de una sublime visión alegórica. Y son esas fantasías poéticas y esas alegorías las que confirman a Dante como poeta y las que probablemente justifican, ante el propio Dante, su labor literaria. Oigamos, en fin, la palabra del propio Borges:

La acción o empresa de Dante no es el viaje de Dante, sino la ejecución de su libro. El hecho es obvio, pero se propende a olvidarlo, porque la *Comedia* está redactada en primera persona, y el hombre que murió ha sido oscurecido por el protagonista inmortal. Dante era teólogo; muchas veces la escritura de la *Comedia* le habrá parecido no menos ardua, quizá no menos arriesgada y fatal, que el último viaje de Ulises. Había osado fraguar los arcanos que la pluma del Espíritu Santo apenas indica; el propósito bien podría entrañar una culpa. Había osado equiparar a Beatriz Portinari con la Virgen y con Jesús. Había osado anticipar los dictámenes del inescrutable Juicio Final que los bienaventurados ignoran; había juzgado y condenado las almas de papas simoníacos y había salvado la del averroísta Siger, que enseñó el tiempo circular.³⁶

Ni en este fragmento ni en ninguna de las páginas de los *Nueve ensayos dantescos* aborda Borges directamente la doble cuestión que nos ocupa:

³⁶ De «El último viaje de Ulises», NED, OC III, pp. 353-354.

la de sopesar al Dante teólogo frente al Dante poeta y la del uso literario que hace de la Biblia. Pero en estas líneas entra indirectamente en nuestro debate. Afirma que «Dante era teólogo». Pero la descripción que hace a continuación de su labor como teólogo, si se nos permite hablar en estos términos, deja muy claro que no fue un teólogo muy ortodoxo, que no fue teólogo del mismo modo en que lo fueron Tertuliano, san Agustín o santo Tomás de Aquino, por retomar los ejemplos citados anteriormente por Bloom. Precisamente porque Dante está haciendo, ante todo, poesía, se permite osadías que serían impropias de un teólogo, como alargar fantasiosamente la pluma del Espíritu Santo o suplantar al mismo Dios en su papel de Juez universal.

En definitiva: ¿Puso Dante su pluma al servicio del Espíritu Santo, o puso la pluma del Espíritu Santo a su servicio? La intención profunda del poeta resulta insondable, pero su obra literaria permite emitir un juicio cuyo alcance no quiere ser más que filológico, y que se puede sintetizar en esta antítesis: así como san Agustín puso al servicio de la teología su talento retórico y lírico, Dante puso la doctrina teológica al servicio de su enorme proyecto poético. En la obra de Dante la teología y la Biblia tienen un carácter instrumental; fundamental, si se quiere, pero instrumental, y eso implica, a fin de cuentas, su sometimiento a los caprichos del arte, a veces osados. También se ha hablado a menudo de Borges como «poeta filósofo», pero qué duda cabe que en su obra, incluso en los ensayos, los argumentos filosóficos son, ante todo, materia prima poética, y con no poca frecuencia meros objetos lúdicos. De modo que, cuando se insiste en la faceta filosófica de Borges, de

alguna manera se le hace traición. Pero estamos desviando nuestro rumbo: pasemos ya al caso de Milton.³⁷

³⁷ Sobre Milton y la Biblia, véase: Lares, Jameela, «Milton and the Bible», en Peter C. Herman (ed.), *Approaches to Teaching Milton's Shorter Poetry and Prose*, Modern Language Association of America, Nueva York, 2007, pp. 110-113; Urban, David Vincent, «'The Parabolic Milton': The Self and the Bible in Milton's Works», en *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, vol. 62, no. 7 (enero 2002), pp. 24-38; McBride, Kari Boyd y John C. Ulreich, «Answerable Styles: Biblical Poetics and Biblical Politics in the Poetry of Lanyer and Milton», en *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 100, no. 3 (julio 2001), pp. 333-354; Melbourne, Jane, «Biblical Intertextuality in *Samson Agonistes*», en *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 36, no. 1 (enero 1995), pp. 111-127; Shitaka, Hideyuki, «The Son of God, the *Aeneid*, and the Bible in *Paradise Lost*», en *Poetica: An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, vol. 41 (1994), pp. 103-124; Gallagher, Philip J. et al. (eds.), *Milton, the Bible, and Misogyny*, Univ. of Missouri Press, Columbia, 1990; Radzinowicz, Mary Ann, «How Milton Read the Bible: The Case of *Paradise Regained*», en Dennis Danielson (ed.), *The Cambridge Companion to Milton*, Cambridge UP, Cambridge, 1989, pp. 207-223; Lim, Walter Swee Huat, «Biblical Analogy and the Heroic Paradigm in *Paradise Lost* and *Paradise Regained*», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 49, no. 4 (octubre 1988), pp. 812A; Schwartz, Regina Mara, «The Return of the Beginning: The Repetition of the Creation Motif in *Paradise Lost* and the Bible», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 48, no. 2 (agosto 1987), pp. 400A-401A; Forsyth, Neil, «Having Done All to Stand: Biblical and Classical Allusion in *Paradise Regained*», en *Milton Studies*, vol. 21 (1985), pp. 199-214; Sims, James H. y Leland Ryken (eds.), *Milton and Scriptural Tradition: The Bible into Poetry*, Univ. of Missouri Press, Columbia, 1984; Steadman, John M., *Milton's Biblical and Classical Imagery*, Duquesne UP, Pittsburgh, 1984; Sims, James H., «Milton, Literature as a Bible, and the Bible as Literature», en J. Max Patrick y Roger H. Sundell, *Milton and the Art of Sacred Song*, Univ. of Wisconsin Press, Madison, 1979, pp. 3-21; Christopher, Georgia B., «The Verbal Gate to Paradise: Adam's 'Literary Experience' in Book X of *Paradise Lost*», en *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 90, no. 1 (enero 1975), pp. 69-77; Paskus, John M., «Not Less But More Heroic: A Treatment of Myth and the Bible in the Poetry of John Milton», en *Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science*, vol. 34 (1974), pp. 6600A-6601A; MacCallum, H. R., «Milton and Figurative Interpretation of the Bible», en *University of Toronto Quarterly*, vol. 31 (1962), pp. 397-415; Sims, James H., *The Bible in Milton's Epics*, Univ. of Florida Press, Gainesville, 1962; Whiting, George W., «*Samson Agonistes* and the Geneva Bible», en *Rice Institute Pamphlets*, vol. 38 (1951), pp. 18-35; Whiting, George W., «Before the Flood: *Paradise Lost* and the Geneva Bible», en *Notes and Queries*, vol. 194 (1949), pp. 74-75; Fletcher, Harris F., *The Use of the Bible in Milton's Prose*, Urbana (IL), 1929.

En la Introducción hemos adelantado un comentario de Harold Fisch que perfila a grandes rasgos el esquema de su análisis comparativo acerca de la recepción y el uso de la Biblia por parte de Shakespeare, Milton y Blake: cada uno de estos poetas encarna una posibilidad poética diferente —la centrífuga, la centrípeta y la mitológica, respectivamente— que condiciona el modo de aprovechar la fuente común. Trataremos ahora de exponer, al hilo de las reflexiones de Fisch, qué implica esa poética centrípeta que atribuye a John Milton.

Milton's posture *vis-à-vis* the biblical texts that he sets himself to interpret in his poems is likewise marked by extreme dialogic tension, but the poet-narrator is himself the battleground; he confronts the ancient source, struggling for the saving word for himself and his audience, aware at the same time that a poet charged as he is and elected as he is to a high destiny, is also beset by many competing forces. [...] He constantly runs the risk, like his hero Samson, of succumbing to alien influences. Indeed Samson the Nazirite, who is both bound and free, granted power and at the same time constrained by the terms of his contract, becomes a primary reflexive image of the poet himself in the hermeneutic relation.³⁸

Aparece aquí, pues, una tensión que no hallábamos en Dante, y es que la materia bíblica, para Milton —protestante, autodidacta, hereje, como revela la lectura de su tratado *De doctrina christiana*—, fue, antes quizá que un objeto poético, un objeto de interpretación. En el caso de Dante

³⁸ *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake*, p. viii.

—católico, ya moderno, sin duda, pero todavía medieval—, la materia bíblica, a pesar de la poetización a la que se somete, sigue siendo algo que trasciende al poeta, y éste no altera la carga simbólica que los diversos personajes y episodios tienen en el Libro sagrado. Milton, en cambio, desde la libertad hermenéutica propia del protestantismo, quizá exacerbada por su propio talante, disuelve esa trascendencia y trae al «campo de batalla» de su propio juicio el texto bíblico; y allí, el poeta, con el fin de desentrañar el misterio de la condición humana, lo someterá a una personalísima interpretación. Veamos cómo desarrolla Fisch este punto de vista:

Above all, we are aware of what he owed to his prime text, the books of the Bible together with much of the literature of commentary and paraphrase in Hebrew, Aramaic, Latin and Greek which had accumulated around that text over the centuries. And we are aware too of the amazing virtuosity with which, like Shakespeare, he wove all this together into the tapestry of his poems. But if he owed so much to his sources he also acknowledged an obligation. He does not range only within the zodiac of his own wit but stands before his forerunner in a posture of grave attentiveness. He strictly meditates his muse. There is freedom to be sure; Milton like Shakespeare reveals his greatness in the originality of his selection, in the daring of his invention. His song pursues things *unattempted yet* in prose or rhyme. And yet the text before him commands, it retains its authority. It is there not simply to be utilized but to be echoed and, above all, to be interpreted.³⁹

³⁹ *Ibid.*, pp. 154-155.

Ese afán hermenéutico es tan agudo que en el *Paraíso perdido* tiene incluso una personificación: la musa Urania, a la que el poeta invoca recurrentemente. Esa Urania, señala Fisch, tiene un doble papel: ella es, por una parte, el espíritu de la profecía bíblica, y por tanto la musa de la poesía divina, esto es, de la poesía inspirada en la Biblia; ella es la autoridad que se halla detrás del texto que el poeta glosa y a la que éste se somete. Pero Urania parece asumir, junto a ése, otro papel: el de autor de la creación del universo; se identifica, en este sentido, con aquel espíritu del Génesis (1, 2) que aleteaba por encima de las aguas del caos primordial. Así, Urania no es sólo la autora del texto que Milton está interpretando, sino también la autora del propio poeta —parte del universo creado— y, por tanto, la fuente del poder y la libertad que el poeta encuentra en sí mismo.

Desde este punto de vista, las sucesivas invocaciones a Urania no son una mera formalidad épica: son el fundamento dramático del poema, y deben ser leídas bajo el signo del constante diálogo entre el poeta y su precursor, la voz del cual llega hasta él a través del texto bíblico y que él reconduce en su propio poema. Urania es la personificación de un poder supremo independiente del poeta, un poder que conversa con la Sabiduría eterna; pero Urania, cuyo nombre es uno de los títulos de Afrodita, es también la personificación de la pura invención, de la generación espontánea de imágenes poéticas. Así,

Urania is thus more than a muse in the traditional sense. She is the key to Milton's inventive procedure, personifying the link between the two

parties to the dialogue: the voice of the anterior text and that of the new poet who addresses it and is addressed by it. She signifies the hermeneutic encounter between them.⁴⁰

Y bien, ¿cómo se resuelve ese diálogo con la musa que representa la tarea hermenéutica realizada por Milton sobre el texto bíblico? Como ha señalado buena parte de la crítica, el resultado más notable consiste en la identificación de la voz del poeta con la de los personajes bíblicos que intervienen en su poema. Y ello no significa necesariamente que Milton haga suyo el discurso bíblico; de hecho, más bien ocurre lo contrario: Milton superpone su propio discurso al de los personajes. Coleridge ya lo había expresado a su manera con enorme claridad:

In the *Paradise Lost* —indeed in every one of his poems— it is Milton himself whom you see; his Satan, his Adam, his Raphael, almost his Eve, are all John Milton; and it is a sense of this intense egotism that gives me the greatest pleasure in reading Milton's works. The egotism of such a man is a revelation of spirit.⁴¹

La voz de Milton es, pues, la única que se oye a fin de cuentas en su obra. Y eso es lo que convierte al autor del *Paraíso perdido*, a los ojos de Coleridge, en el auténtico prototipo de todos los poetas románticos. Borges, que al parecer estaba más de acuerdo con Samuel Johnson que

⁴⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁴¹ *Specimens of the Table Talk of S. T. Coleridge*, John Murray, Londres, 1851, pp. 278-279 (entrada del 12 de mayo de 1830); cit. en H. Fisch, *ibid.*, p. 155.

con Coleridge en cuanto al goce que puede procurar la lectura de Milton, insinuaba algo parecido al escribir, en referencia a *Sansón agonista* —que consideraba su obra maestra—, que «Sansón, traicionado por su mujer, rodeado de enemigos y ciego, es espejo de Milton». ⁴² Esta imposición de su voz la realiza Milton sin violencia, pues desde el principio se ha sometido a la Urania autora sagrada; pero, sin necesidad de rebelarse, la Urania de su propia capacidad poética acaba prevaleciendo. Bloom apenas admite matices a esta cuestión:

The true God of *Paradise Lost* is the narrator, rather than the Urizenic schoolmaster of souls scolding away on his throne or the Holy Spirit invoked by the Arian Milton, not as part of a Trinity, and not as Milton's muse either, since the muse for Milton is simply his own indwelling power, his interior paramour. ⁴³

Lógicamente, esta dinámica de la prevalencia de lo subjetivo implica la deformación —en el sentido más neutro de la palabra: transformación, si se quiere— de los rasgos de los personajes bíblicos que trae a su poema. Como ha señalado la crítica, el caso paradigmático en este sentido es el de Satán, que para muchos es, como recuerda Borges, ⁴⁴ el verdadero protagonista del *Paraíso perdido*. Oigamos de nuevo a Bloom:

⁴² ILI, OCC, p. 825.

⁴³ *Ruin the Sacred Truths*, p. 92.

⁴⁴ Cfr. ILI, OCC, p. 825.

If Satan in *Paradise Lost* is aesthetically superior to God and Messiah, as I think we must to acknowledge, it is because passion is grander in him than in them. [...] Not much trace survives in him of the Satan of the Hebrew Bible; he is no accuser, no servant of the heavenly court. He is a great vitalist horribly disfigured, but not in his will. [...] The Nietzschean courage of *Paradise Lost's* Satan may be a lie, but as such it is a heroic fiction, a lying against time, a surge that is itself a poem, the fiction of duration.⁴⁵

Con lo dicho queda claro, pues, en qué consiste esa poética centrípeta que Fisch atribuye a Milton: el poeta trae la materia bíblica al terreno de su propia subjetividad y allí, al tiempo que la poetiza, la interpreta, de modo que la poetización conlleva cierta deformación del material del que se sirve. En comparación con el que hace Dante, el uso que hace Milton de la Biblia es evidentemente más moderno, si tomamos como parámetros de modernidad —entre otros— la emancipación respecto a los referentes y la prevalencia del dictado de la subjetividad del artista; pero esa modernidad admite muchos grados, como veremos a continuación al revisar el caso de Blake.⁴⁶

⁴⁵ *Ruin the Sacred Truths*, pp. 101-103.

⁴⁶ Sobre Blake y la Biblia, véase: Farrell, Michael, «William Blake and the Bible: Reading and Writing the Law», en *Postgraduate English: A Journal and Forum for Postgraduates in English*, vol. 13 (marzo 2006), sin paginación; Prickett, Stephen y Christopher Strathman, «Blake and the Bible», en Nicholas M. Williams (ed.), *Palgrave Advances in William Blake Studies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2006, pp. 109-131; Prickett, Stephen, «Jacob's Dream: A Blakean Interpretation of the Bible», en Michael Gassenmeier et al. (eds.), *British Romantics as Readers: Intertextualities, Maps of Misreading, Reinterpretations*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1998, pp. 99-106; Yoder, R. Paul, «Not from Troy, but

La historia de la literatura considera a William Blake, en buena parte, como hijo de Milton. La poesía de Milton representa para Blake un modelo tan evidente, está de tal modo detrás del trazado de sus obras y de su mismo lenguaje, que los críticos han venido a situar a Blake en la misma tradición que Milton. Sin necesidad de contradecir la común opinión, Fisch, no obstante, se plantea la siguiente cuestión: siendo la Escritura una fuente fundamental para ambos, ¿acaso Blake recibe y usa la Biblia del mismo modo que Milton? Lo cierto es que no:

Jerusalem: Blake's Canon Revision», en *Blake / An Illustrated Quarterly*, vol. 31, no. 1 (julio 1997), pp. 17-21; Baulch, David M., «The Sublime of the Bible», en *Romanticism on the Net: An Electronic Journal Devoted to Romantic Studies*, vol. 3 (1996); Imamura, Yukiko, «Vision and Language of Prophecy in William Blake's Poetry», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 54, no. 3 (septiembre 1993), pp. 939A-940A; Sturrock, June, «Blake and the Women of the Bible», en *Literature & Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture*, vol. 6, no. 1 (marzo 1992), pp. 23-32; Yogev, Michael, «Covenant of the Word: The Bible in William Blake's Late Prophetic», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 52, no. 8 (febrero 1992), p. 2938A; Erdman, David V. (ed.), *Blake and His Bibles*, Locust Hill, West Cornwall (CT), 1990; Tannenbaum, Leslie, «Teaching the Biblical Contexts of Songs», en Robert F. Gleckner y Mark L. Greenberg (eds.), *Approaches to Teaching Blake's «Songs of Innocence and of Experience»*, Modern Language Association of America, Nueva York, 1989, pp. 99-103; Gallagher, Philip J., «Songs and the Bible», en Robert F. Gleckner y Mark L. Greenberg (eds.), *Approaches to Teaching Blake's «Songs of Innocence and of Experience»*, Modern Language Association of America, Nueva York, 1989, pp. 104-108; Villalobos, John C., «A Possible Source for William Blake's 'The Great Code of Art'», en *English Language Notes*, vol. 26, no. 1 (septiembre 1988), pp. 36-40; Rose, Edward J., «Blake's Biblical Consciousness and the Problem of the Interpretation of Text and Design», en *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. 31, no. 1 (1988), pp. 113-123; Rose, Edward J., «Blake's Jerusalem, St. Paul, and Biblical Prophecy», en *English Studies in Canada*, vol. 11, no. 4 (diciembre 1985), pp. 396-412; Smith, Mark Trevor, «William Blake's Transfiguration of the Bible in Jerusalem», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 43, no. 8 (febrero 1983), p. 2685A; Tolley, Michael J., «References to the Bible and Milton in Blake's 'Europe'», en Marion Adams (ed.), *Proceedings of the Ninth Congress of the Australasian Universities' Languages and Literature Association, 19-26 August 1964*, Univ. of Melbourne, Melbourne, 1964, pp. 41-42; Barr, D. J., «William Blake's Use of the Bible», en *Notes and Queries*, vol. 9 (1962), p. 312.

Blake seems rather to affirm a radical freedom from any pre-existing authority, both that of his Renaissance precursors as well as that of the biblical texts on which they had so deeply pondered. Blake himself made the distinction with perfect clarity. His own visions, including his drawings of the Last Judgement, were owing to «the daughters of Inspiration», whereas allegorical interpretations and the like were he said «formed by the daughters of Memory». Urania was, of course, like the other muses, a daughter of Memory (Mnemosyne) and Milton's submission to her governance was therefore an artistic limitation. Blake's own inspiration would be of a different order, freed from the bondage of memory and precedent.

The Bible is present everywhere in Blake's writing, and yet it would seem to have no independent authority; it does not stand over and against him. There is no evident struggle, no exegetical tension such as we found in Milton. His vision is essentially unmediated, the Bible yielding not the Word which governs his song, but the outlines of a new myth, fragments of a greater whole which would be generated by the transcendent power of the new poet's own imagination. This is not strictly biblical interpretation but rather the assumption by the poet of the powers of the biblical writers themselves. He draws from them the power to write a new Bible, unchecked by any constraints exercised on him by the old. «I know of no other Christianity and of no other Gospel», Blake declares, «than the liberty both of body and mind to exercise the Divine Arts of Imagination» (*Jerusalem*, Pl. 77).⁴⁷

⁴⁷ *The Biblical Presence...*, p. 210.

La respuesta de Fisch, que a su vez se basa en las razones del propio Blake, no requiere apenas explicaciones. Desterrada la Memoria, ya no hay autoridad precedente que valga: nos hallamos entonces ante el imperio absoluto de la Inspiración, de la Imaginación. Y si la Memoria recrea, la Imaginación crea: su obra es un nuevo mito, y en el caso que nos ocupa, una nueva Biblia. En este sentido adjudicaba el crítico a Blake una poética mitológica: el poeta, trascendiendo el centro, disuelve los límites de la circunferencia y se instala en un universo mítico de propia creación.

Y cabe preguntarse: ¿Qué ha sucedido entre la época de Milton y la de Blake que ha hecho posible un cambio tan radical? Pues bien: si entre la época de Dante y la de Milton tuvo lugar la Reforma protestante, sin la cual el cambio de actitud de uno a otro resultaría probablemente inexplicable, entre la época de Milton y la de Blake tuvo lugar la Ilustración. ¿Pero es acaso Blake un ilustrado? Blake es uno de los paradigmas del Romanticismo: se enfrentó a la Razón con todas sus armas, se enfrentó sobre todo al razonamiento abstracto, matemático, de Locke y de Newton, que en sus últimos libros calificó como la falsa «filosofía de los cinco sentidos». Y no obstante, como sugiere Fisch, en el fondo Blake es antes una criatura de la Ilustración que un vástago de Milton, como lo demuestran, por ejemplo, sus anotaciones de 1798 a la *Apology for the Bible* del obispo Richard Watson, en las que defiende la iconoclasta aproximación de Thomas Paine a la Escritura. A pesar de sus diatribas contra la Razón, pues, el uso que hace Blake de la Biblia sería inconcebible sin el precedente de la Ilustración.

Ante este rechazo de la autoridad epistemológica de la Biblia podría sorprender aquella otra observación de Fisch que ya hemos adelantado en el primer capítulo de esta parte: la crítica que Blake dirige contra Shakespeare y Milton por la mezcla de modelos bíblicos y grecolatinos y, sobre todo, su reivindicación de una inspiración basada en «lo sublime bíblico». El hecho es que el rechazo epistemológico no implica, en absoluto, el rechazo estético. Y así como atacó la autoridad de la Biblia como fuente de verdad, con la misma intensidad defendió el poeta el modelo literario hebreo frente al grecorromano.

Blake's sublimity thus involves a degree of freedom from classical sources which Milton never achieved and indeed never aimed at. And we would surely not be wrong in seeing this turn in Blake's poetry as representing a new irruption of Hebraism —or of something that can only be understood in the context of Hebraism— into Western art and culture. If we think of the spiritual history of the West as marked by a continuing struggle between Jerusalem and Athens (an approach supported by Blake's own dialectic), then a good case could be made out for seeing the period of the Enlightenment as characterized by the temporary dominance of one model, namely, the Graeco-Roman, whilst, in Blake's typical poetry, this dominance is challenged, even, it would seem, violently overthrown. In restoring the Bible to first place he is reversing the clear trend of the Enlightenment towards denying any special importance to the Bible.⁴⁸

⁴⁸ H. Fisch, *ibid.*, pp. 224-225.

Fue Blake quien afirmó, en fin, que la Biblia es el «gran código del arte». Blake es, lo sabemos, un autor extraordinariamente complejo; es una de las cimas del Romanticismo y al mismo tiempo una *rara avis* entre los románticos; como escribió Borges, «William Blake es uno de los hombres más extraños de la literatura».⁴⁹ Y en nuestra opinión es, además, un eslabón imprescindible para enlazar a Borges con toda la serie de sus precursores en el uso literario de la Biblia. Tras la revisión de estos tres casos advertimos unas líneas de fuerza constantes: una progresiva emancipación respecto a la autoridad epistemológica de la Sagrada Escritura —con excepciones, ciertamente, incluso entre los autores que más leyó el argentino— y, junto a ella, la inalterable capacidad de atracción estética de que goza esta fuente, y algunas de sus figuras en particular: Adán y Eva, Satán, Caín, Sansón, Job... Borges se instala plenamente en esta línea dinámica. Su recepción y el uso que hace del texto sagrado ya no podrán llamarse modernos, con todo, sino posmodernos.

Cerremos este capítulo con un párrafo de Bloom que reúne a la tríada que aquí hemos considerado y que podría incluir, igualmente, a nuestro autor:

All strong poets, whether Dante or Milton or Blake, must ruin the sacred truths to fable and old song, precisely because the essential condition for poetic strength is that the new song, one's own, always must be a song of one's self, whether it be called the *Divine Comedy*, or *Paradise Lost*, or

⁴⁹ BP, OC IV, p. 517.

Milton: A Poem in Two Books. [...] Dante completes and fulfills Virgil; Milton transumes everybody, including the Yahwist; and Blake so rewrites Milton and the Bible as to make them commentaries upon his own Bible of Hell.⁵⁰

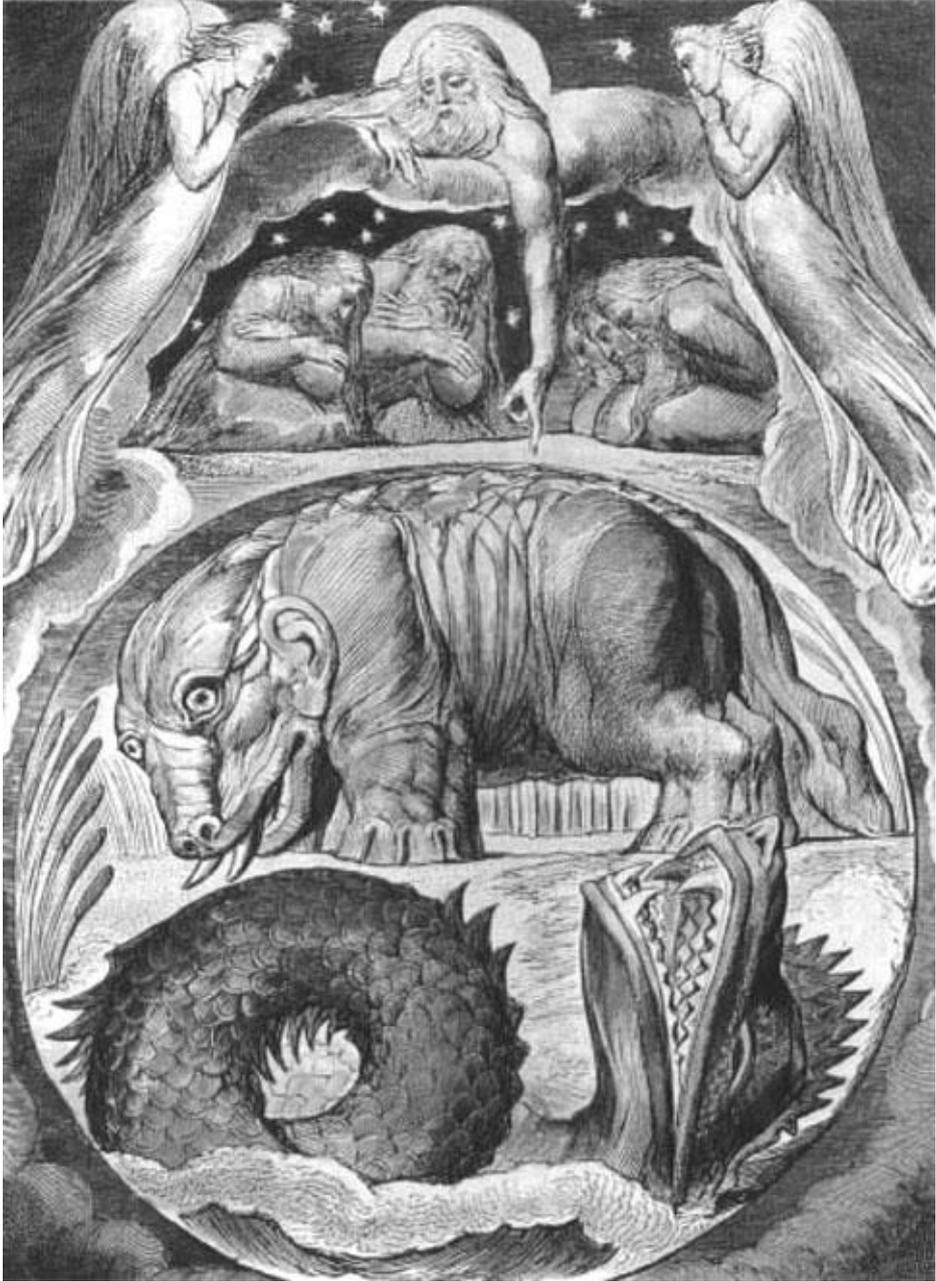
⁵⁰ *Ruin the Sacred Truths*, p. 125.

II

BORGES ANTE LA BIBLIA

*Aparecían tus palabras
y yo las devoraba.*

Jeremías 15, 16



ANVERSO:
William Blake, *Behemot y Leviatán* (grabado para el *Libro de Job*), 1825

«ESE VENERO, ESE MANANTIAL»

«Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído», escribía Borges al final de la década de 1960.⁵¹ Borges fue, como pocos escritores lo han sido, un lector voraz. Y precisamente porque se estimaba más como lector que como escritor, no le importaba manifestar claramente sus deudas literarias, planteando a menudo sus propias páginas como mera glosa de textos anteriores, y llegando al extremo de inventarse esos textos, llevando así el tradicional tópico de humildad hasta el terreno del juego. Y es que Borges fue, también como pocos escritores, un *scriptor ludens* consumado, un posmoderno con una absoluta conciencia de posmoderno. Basta con abrir cualquiera de sus obras, en fin, para encontrar la mención explícita de innumerables fuentes de múltiples tradiciones: no añadiremos un nuevo listado onomástico para no agotar al lector.

Pues bien, como señalábamos en la Introducción, la Biblia es, de manera patente, uno de los textos más citados en el corpus borgesiano. Conocemos la admiración que Borges profesaba por obras como la *Divina Comedia* o *El Quijote*; quizá es menos conocido, en cambio, el

⁵¹ De «Un lector», ES, OC II, p. 394.

profundo aprecio que sintió, ya desde la infancia, hacia el Libro de la tradición judeocristiana. Parfraseando al profeta Jeremías, podría decirse que Borges encontró la Escritura y la devoró, y desde muy temprano incorporó el imaginario de la Biblia a su propio mundo interior. Después, a lo largo de su vida, la visitó incansablemente.

En marzo de 1949, en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, Borges dictó una conferencia sobre Nathaniel Hawthorne. Como a buen lector, le gustaba conocer las lecturas de sus escritores favoritos, y había investigado al respecto de Hawthorne; pues bien, en esa conferencia declaraba lo siguiente:

Hawthorne había leído a los seis años el *Pilgrim's Progress*; el primer libro que compró con su plata fue *The Faerie Queen*; dos alegorías. También, aunque sus biógrafos no lo digan, la Biblia; quizá la misma que el primer Hawthorne, William Hawthorne de Wilton, trajo de Inglaterra con una espada, en 1630.⁵²

La cita de estas palabras nos permite hacer tres observaciones. La primera es que, sin sospecharlo, al hacer notar aquella laguna en las biografías del escritor norteamericano, Borges estaba profetizando algo de su propio futuro como objeto de los estudios literarios; pues, si es cierto que más de un estudio biográfico ha reseñado la lectura de la Biblia por parte de nuestro autor, también es cierto que los estudios críticos sobre su obra —con alguna excepción, como ya hemos dicho en

⁵² De «Nathaniel Hawthorne», OI, OC II, p. 49.

la Introducción— parecen haber olvidado por completo ese hecho. La segunda es el hecho de que Borges se detenga a señalar esa lectura por parte de Hawthorne, y más teniendo en cuenta que sus biógrafos, por lo visto, no han prestado atención a ese particular; Borges, pues, parece valorar esa lectura y denuncia expresamente la omisión de los biógrafos, acaso porque considera que el Libro ha influido en la pluma del escritor. La tercera es el hecho de que Borges asocie la recepción de la Biblia por parte de Hawthorne a la ascendencia de éste y a Inglaterra; y en este punto no podemos dejar de apreciar una resonancia claramente autobiográfica.

En efecto, consta, por sus diversas declaraciones al respecto, que su personal aprecio por la Sagrada Escritura lo heredó Borges de su abuela paterna, Fanny Haslam Arnett,⁵³ procedente de Staffordshire (Inglaterra), que vivió hasta su muerte en el hogar de los Borges y que, como buena protestante, conocía bien la Biblia:

... yo llegué muy pronto a ese venero, ese manantial, porque una de mis abuelas era inglesa y sabía la Biblia de memoria. Alguien citaba una sentencia bíblica y ella daba inmediatamente el capítulo y el versículo. Como yo me he criado dentro de la lengua castellana y dentro de la lengua inglesa, la Biblia entró en mí muy tempranamente.⁵⁴

⁵³ Fanny Haslam, viuda del coronel Francisco Borges Lafinur, tenía cincuenta y siete años y llevaba veinticinco de viudez al nacer su nieto Jorge Luis, en agosto de 1899. Murió a los noventa y tres años, cuando Borges contaba, por tanto, unos treinta y seis. (Cfr. María Esther Vázquez, *Borges. Esplendor y derrota*, pp. 26-27.)

⁵⁴ «Los primeros veinticinco años de *Davar*», *Davar*, Buenos Aires, n. 125 (primavera 1974), p. 71.

Por el lado de mi abuela inglesa, es una familia de pastores protestantes, lo cual me parece bien también, porque quiere decir que llevo la Biblia en la sangre, de algún modo.⁵⁵

El recuerdo de su abuela inglesa fue siempre asociado, en la memoria de Borges, a la Biblia. Así, por ejemplo, en dos referencias mínimas que hallamos entre las páginas de su poesía: «Ha soñado a mi abuela Frances Haslam en la guarnición de Junín, a un trecho de las lanzas del desierto, leyendo su Biblia y su Dickens»;⁵⁶ «No soy Borges / [...] / ni Haslam, descifrando los versículos / de la Escritura, lejos de Northumberland».⁵⁷ En otra ocasión, presentaba a su abuela como el Virgilio que le introdujo no sólo en el mundo de la Biblia sino en el entero y abigarrado universo de los libros, universo en el que habitaría durante toda su vida; y —esto nos interesa todavía más— apuntaba la Biblia como su primera cata literaria, como el umbral, si podemos hablar así, de su vasta biblioteca interior; a la pregunta acerca de cuál había sido su primer contacto con la literatura, respondía así:

Debo recordar a mi abuela, que [...] sabía de memoria la Biblia, de modo que [...] puedo haber entrado en la literatura por el camino del Espíritu Santo.⁵⁸

⁵⁵ Entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano en el programa «A fondo» (TVE) el 8 de septiembre de 1976: min. 13.

⁵⁶ De «Alguien sueña», Co, OC III, p. 467.

⁵⁷ De «The thing I am», HN, OC III, p. 196.

⁵⁸ Recogido por María Esther Vázquez, *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila, Caracas, 1977, p. 35. En un sentido parecido, Edna Aizenberg, en el estudio al

Teniendo en cuenta todas estas confidencias, algo cabalmente autobiográfico descubrimos en un detalle insignificante de uno de los memorables relatos recogidos en *El Aleph*:

—Acaso el más antiguo de mis recuerdos —contó Dunraven— es el de Abencaján el Bojarí en el puerto de Penreath. Lo seguía un hombre negro con un león; sin duda el primer negro y el primer león que miraron mis ojos, fuera de los grabados de la Escritura.⁵⁹

¿Se proyecta Borges en Dunraven? Para nuestro escritor, la Biblia no fue sólo la puerta por la que entró en el orbe literario, sino que además aquella constituyó, al parecer, su primer contacto con lo exótico, con lo extraño, con lo remoto en el tiempo y en el espacio. Por la Biblia tuvo la primera noticia, quizá, de la diversidad inabarcable del universo, de la profundidad inconcebible de la historia, del misterio, en definitiva, al que se enfrentaría durante toda su vida y que condensó en la metáfora del laberinto.

En esta línea interpretativa tendemos a aceptar igualmente como un detalle acaso autobiográfico —Aizenberg ya lo ha sugerido—⁶⁰

que nos hemos referido en la Introducción, dedicado a establecer las relaciones entre el escritor argentino y la cultura hebraica, afirmaba lo siguiente: «La introducción de Borges en los textos sagrados, la primera fuente de sus ideas religiosas que pudo manejar estéticamente y que pudo usar como base de su estética, fue la Biblia» (*Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos; del hebraísmo al poscolonialismo*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1997, p. 65).

⁵⁹ De «Abencaján el Bojarí, muerto en su laberinto», A, OC I, p. 601.

⁶⁰ Cfr. *Borges, el tejedor del Aleph...*, p. 20, n. 18.

aquello que dice el narrador del relato «El libro de arena» al inicio de su diálogo con el vendedor de Biblias que se presenta en su casa un buen día, al atardecer. A pesar de que resulta imposible conocer la lista completa de las ediciones de la Escritura que manejó nuestro autor a lo largo de su vida, aquí encontramos una posible pista acerca de cuáles eran las versiones que podían encontrarse en la biblioteca de los Borges; lo que resulta indudable, no obstante, es que el escritor conoció por primera vez el Libro en inglés —gracias a su abuela Haslam—, y probablemente debió de leerlo, por lo general, en esta lengua:

—Vendo Biblias —me dijo.

No sin pedantería le contesté:

—En esta casa hay algunas Biblias inglesas, incluso la primera, la de John Wiclif. Tengo asimismo la de Cipriano de Valera, la de Lutero, que literariamente es la peor, y un ejemplar latino de la Vulgata. Como usted ve, no son precisamente Biblias lo que me falta.⁶¹

Pero volvamos a la consideración anterior: Borges reconoce a la Biblia, decíamos, como el punto de partida de su vida literaria. Y esto, según nuestra opinión, tiene mucho que ver con el hecho de que afirmara que la Sagrada Escritura es «el punto de partida de todo», en el sentido de que cabía considerarla como la base de la ética occidental y como uno de los textos fundamentales de la literatura de Occidente.⁶² Y tiene que ver,

⁶¹ LA, OC III, p. 68.

⁶² Cfr. Oded Sverdlik, «Borges habla de Israel y los judíos», en *Nuevo mundo israelita*, Caracas, n. 190 (25 marzo-1 abril 1977), p. 3.

asimismo, con su modo de explicar la historia de la literatura, o la historia de las literaturas.

En efecto: no nos parece casual que Borges abra el libro titulado *Literaturas germánicas medievales* con un capítulo íntegramente dedicado a Ulfilas, a quien se debe —como hemos visto más arriba— la primera traducción visigótica de la Biblia;⁶³ y más teniendo en cuenta que el idioma de aquel, el germánico oriental, se perdió completamente; en general, llama la atención cómo Borges, en esta obra coescrita con María Esther Vázquez, se entretiene describiendo las diversas traducciones y reversiones de ciertos libros de la Escritura —el Génesis, los Evangelios— en la historia de las lenguas germánicas. También al inicio de *Introducción a la literatura inglesa*, coescrito asimismo con Vázquez, se detiene a recordar aquella poesía anglosajona que cantaba las hazañas de Judith o los Hechos de los Apóstoles, o que convertía a Jesucristo en un joven guerrero y al Pueblo de Israel, atravesando el Mar Rojo, en un ejército de vikingos.⁶⁴ En este contexto tampoco podemos olvidar su entrañable afecto hacia Beda el Venerable, que consagró toda su vida al estudio de la Biblia y, según la tradición, entregó el espíritu tras dictar la traducción de la última línea del Evangelio de san Juan.

⁶³ «En el origen de las literaturas germánicas está el obispo de los godos, Ulfilas (Wulfila, Lobezno), que nació en el año 311 y murió hacia 383. [...] La gran obra de Ulfilas fue su traducción visigótica de la Biblia. [...] La Biblia gótica es el monumento más antiguo de las lenguas germánicas. [...] Así, por obra de Ulfilas, remoto precursor de Wyclif y de Lutero, los visigodos fueron el primer pueblo de Europa que dispuso de una Biblia vernácula» (LGM, OCC, pp. 863-864).

⁶⁴ Cfr. ILI, OCC, p. 810.

Todo ello nos habla, en definitiva, del profundo aprecio de Borges por el Libro sagrado como texto literario y como universo de representaciones. Pero es importante hacer notar, por otra parte, que su trato con la Biblia fue tan asiduo como escéptico. Como sugeríamos al final del capítulo anterior, Borges se haya más allá de Blake en esa línea progresiva de emancipación respecto a la autoridad epistemológica de la Biblia. Es bien conocido, en efecto, el agnosticismo de nuestro autor, aunque su agnosticismo tiene unos matices muy personales, tal y como se puede apreciar en ciertas declaraciones como las que transcribimos a continuación:

—¿Cree usted en Dios?

—Si por Dios se entiende una personalidad unitaria o trinitaria, una especie de hombre sobrenatural, un juez de nuestros actos y pensamientos, no creo en ese ser. En cambio, si por Dios entendemos un propósito moral o mental en el universo, creo ciertamente en Él. En cuanto al problema de la inmortalidad personal que Unamuno y otros escritores han vinculado a la noción de Dios, no creo, ni deseo ser personalmente inmortal. Que hay un orden en el universo, un sistema de periodicidades y una evolución general, me parece evidente. No menos innegable es para mí la existencia de una ley moral, de un sentimiento íntimo de haber obrado bien o mal en cada ocasión.

—¿Quiere decir entonces que en esencia todo eso probaría la existencia de Dios, o que Él haya sido el creador, el principio y el fin de las cosas?

—No sé si Dios está en el principio del proceso cósmico, pero posiblemente está en el fin. Dios es tal vez algo hacia lo cual tiende el universo.

—*¿Y por qué cree usted de esta manera en Dios?*

—Creo por intuición y además porque sería desesperante no creer. Si suponemos que hay un ser perfecto y omnipotente que está al principio de la historia universal, y suponemos que creó el mundo, entonces no comprendemos por qué existe el dolor o la maldad; en cambio si suponemos un Dios que está creándose a través del proceso cósmico o de nuestros destinos personales, en esa única forma podemos creer en Él, es decir, como canalización evolutiva hacia la perfectibilidad.

—*¿Y cómo aplica su creencia a la vida práctica cotidiana?*

—Trato de aplicarla. Dentro de la vida para la cual estoy condicionado hago lo más que puedo. Además no exijo a la finitud de mi ambición más de lo que el proceso natural de mi propia evolución podrá darme. Trato de ser un hombre justo, pero no siempre lo consigo.⁶⁵

Es ya famosa la respuesta que dio a Ernesto Sábato cuando éste le preguntó, en una entrevista, por qué motivo escribía tantas historias de carácter teológico: «Es que creo en la teología como literatura fantástica. Es la perfección del género», contestó Borges.⁶⁶ En otra ocasión, y por escrito, manifestaba su tendencia «a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de

⁶⁵ Publicado en *Mundo Argentino*, Buenos Aires, Año XLVI, n° 2369 (11 de julio de 1956); recogido en *Textos recobrados (1956-1986)*, Emecé, Barcelona, 2003, pp. 319-320.

⁶⁶ J. L. Borges y E. Sábato, *Diálogos*, Emecé, Buenos Aires, 1976, p. 34.

singular o maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial.⁶⁷

Queda claro, pues, el profundo aprecio que sintió Borges hacia la Sagrada Escritura; y queda claro que ese aprecio fue estrictamente estético, cultural. Ahora, dando un paso más, queremos hacer otras dos anotaciones que tienen que ver con la consideración del Libro por parte de nuestro autor, con su manera de asumirlo o de comprenderlo. Para el primer apunte partimos de unas palabras del propio Borges: «La Biblia más que un libro, es una literatura».⁶⁸ El contexto de esta sentencia es la citada referencia, en *Literaturas germánicas medievales*, a la traducción bíblica de Ulfilas; y, en concreto, Borges parece querer sugerir la dificultad que conlleva la traducción de un libro compuesto por diversos libros y por diversas plumas, en varias lenguas y a lo largo de varios siglos.

Pero otra sentencia del autor, extraída de uno de sus ensayos, ensancha la significación de aquella; en este caso habla de H. G. Wells: «Como Quevedo, como Voltaire, como Goethe, como algún otro más, Wells es menos un literato que una literatura».⁶⁹ Ciertamente, los autores citados tienen algo en común, y es su capacidad para crear, más allá de unas obras literarias concretas, un completo universo literario fundamentado en una personalísima cosmovisión. Y eso es, quizá, lo que Borges descubre en la Escritura: no sólo un libro, no sólo una suma

⁶⁷ «Epílogo», OI, OC II, p. 153.

⁶⁸ LGM, OCC, p. 864.

⁶⁹ De «El primer Wells», OI, OC II, p. 76.

de libros, sino todo un mundo histórico y literario con una geografía y un tiempo, unas leyes y unas costumbres, unos ideales y unos héroes propios.

La segunda anotación, íntimamente relacionada con la anterior, es que Borges consideró siempre la Biblia como un producto eminentemente judaico;⁷⁰ y esto a pesar de que la recibió por la vía protestante, como hemos visto. Nuestro autor sintió desde muy pronto una profunda simpatía hacia el pueblo judío. Aizenberg, que plantea el estudio que hemos citado como un «itinerario judeoborgeano», ha indagado suficientemente acerca de la relación de Borges con la cultura hebrea. Si se rastrea su biografía, se comprueba que no fueron pocos, en efecto, los puntos de contacto; en todo caso, fueron decisivos.

De entrada, ciertas amistades de su juventud le marcaron hondamente: en primer lugar, la de Maurice Abramowicz y Simon Jichlinski, ambos judíos de origen polaco, durante la primera etapa de residencia en Suiza (1914-1919), etapa a la que pertenecen, por otra parte, sus lecturas en alemán de los poemas de Heinrich Heine y de *Der Golem* de Gustav Meyrinck, asimismo judíos; poco después, durante la época de Madrid (1920), la estrecha relación con Rafael Cansinos-Asséns, padre del movimiento ultraísta, a quien, como ya hemos mencionado, Borges siempre consideró su maestro. No nos parece irrelevante el hecho de que el maestro de nuestro autor fuera un ávido lector, traductor y glosador de la Biblia; como tampoco nos parece

⁷⁰ Cfr. E. Aizenberg, *Borges, el tejedor del Aleph...*, p. 65.

intrascendente el hecho de que en el soneto que Borges le dedicó recuerde, ante todo, el amor de Cansinos por Israel y la Escritura:

La imagen de aquel pueblo lapidado
y execrado, inmortal en su agonía,
en las negras vigiliass lo atraía
con una suerte de terror sagrado.
Bebió como quien bebe un hondo vino
los Psalmos y el Cantar de la Escritura
y sintió que era suya esa dulzura
y sintió que era suyo aquel destino.
Lo llamaba Israel. Íntimamente
la oyó Cansinos como oyó el profeta
en la secreta cumbre la secreta
voz del Señor desde la zarza ardiente.
Acompáñeme siempre su memoria;
las otras cosas las dirá la gloria.⁷¹

Junto a esas amistades, hay que recordar su conocido interés por la Cábala —que revisaremos en el tercer capítulo de esta parte del trabajo—, así como las especulaciones sobre su propia ascendencia judía, especulaciones que él se vio obligado a atajar manifestando a un tiempo su incertidumbre al respecto y su íntimo deseo de llegar a verificar, algún día, esa ascendencia; transcribimos a continuación

⁷¹ «Rafael Cansinos Assens», OM, OC II, p. 293.

parte de una de sus declaraciones sobre este asunto, que tituló «Yo, judío» y apareció publicada en *Megáfono* en 1934:

¿Quién no jugó a los antepasados alguna vez, a las prehistorias de su carne y su sangre? Yo lo hago muchas veces, y muchas no me disgustó pensarme judío. Se trata de una hipótesis haragana, de una aventura sedentaria y frugal que a nadie perjudica —ni siquiera a la fama de Israel, ya que mi judaísmo era sin palabras, como las canciones de Mendelssohn. *Crisol*, en su número del 30 de enero, ha querido halagar esa retrospectiva esperanza y habla de mi ‘ascendencia judía, maliciosamente ocultada’. (El participio y el adverbio me maravillan).

Borges Acevedo es mi nombre. Ramos Mejía, en cierta nota del capítulo quinto de *Rosas y su tiempo*, enumera los apellidos porteños de aquella fecha, para demostrar que todos, o casi todos, ‘procedían de cepa hebreo-portuguesa’. Acevedo figura en ese catálogo: único documento de mis pretensiones judías, hasta la confirmación de *Crisol*. Sin embargo, el capitán Horacio Acevedo ha realizado investigaciones precisas que no puedo ignorar. Ellas me indican el primer Acevedo que desembarcó en esta tierra, el catalán don Pedro de Azevedo, maestro de campo, ya poblador del ‘Pago de los Arroyos’ en 1728, padre y antepasado de estancieros de esta provincia, varón de quien informan los *Anales del Rosario de Santa Fe* y los *Documentos para la historia del Virreinato* —abuelo, en fin, casi irreparablemente español.

Doscientos años y no doy con el israelita, doscientos años y el antepasado me elude. Agradezco el estímulo de *Crisol*, pero está enflaqueciendo mi esperanza de entroncar con la Mesa de los Panes y con el Mar de Bronce, con Heine, Gleizer y los diez Sefiroth, con el

Eclesiastés y con Chaplin.

Estadísticamente los hebreos eran de lo más reducido. ¿Qué pensaríamos de un hombre del año cuatro mil, que descubriera sanjuaninos por todos lados? Nuestros inquisidores buscan hebreos, nunca fenicios, garamantas, escitas, babilonios, persas, egipcios, hunos, vándalos, ostrogodos, etíopes, dardanios, paflagonios, sármatas, medos, otomanos, bereberes, britanos, libios, cíclopes, lapitas. Las noches de Alejandría, de Babilonia, de Cartago, de Menfis, nunca pudieron engendrar un abuelo; sólo a las tribus del bituminoso Mar Muerto les fue deparado ese don.⁷²

Nuestro autor siempre consideró un verdadero privilegio el hecho de pertenecer a la que consideraba una de las razas más civilizadas del mundo; a un pueblo que, cuando otros aún eran analfabetos, ya había producido textos como el Cantar de los Cantares o el Libro de Job. Ese deseo volvía a manifestarlo en un soneto titulado «A Israel»:

¿Quién me dirá si estás en el perdido
laberinto de ríos seculares
de mi sangre, Israel? ¿Quién los lugares
que mi sangre y tu sangre han recorrido?
No importa. Sé que estás en el sagrado
libro que abarca el tiempo y que la historia
del rojo Adán rescata y la memoria

⁷² *Megáfono*, Buenos Aires, nº 12 (abril de 1934); recogido en *Textos recobrados (1931-1955)*, Emecé, Barcelona, 2002, pp. 89-90.

y la agonía del Crucificado.
 En ese libro estás, que es el espejo
 de cada rostro que sobre él se inclina
 y del rostro de Dios, que en su complejo
 y arduo cristal, terrible se adivina.
 Salve, Israel, que guardas la muralla
 de Dios, en la pasión de tu batalla.⁷³

El lector puede comprobar hasta qué punto asociaba Borges el Pueblo con el Libro. La Biblia es, para Borges, un libro hebreo, queda claro. Con todo, hay que hacer una pequeña precisión, que ya hemos insinuado más arriba al respecto de la lengua en que nuestro autor leyó la Escritura: es un libro hebreo desde el punto de vista cultural, pero desde el punto de vista lingüístico es, para él, un libro inglés. Y en este punto volvemos a recuperar la figura de su abuela Haslam: «[Mi abuela] era una especie de Biblia viviente en el inglés de la Biblia de los Obispos, un libro del siglo dieciocho». Y más adelante, en la misma entrevista, al hilo de la recitación de su poema «El idioma alemán» por parte del entrevistador, afirmaba: «La Biblia, que yo lo veo como un libro inglés».⁷⁴ Esto tiene su relevancia, por cuanto en el subconsciente de Borges la Biblia estaba asociada, por un vínculo lingüístico ciertamente accidental, al universo de la literatura inglesa.

⁷³ ES, OC II, p. 374. La composición de este poema, así como la de otros dos recogidos en *Elogio de la sombra* —«Israel» e «Israel, 1969»—, se sitúa en torno al viaje que hizo Borges a Tel Aviv y Jerusalén en enero de 1969 con motivo de unas conferencias; el autor volvería a Jerusalén en abril de 1971, esta vez para recibir el Premio Jerusalén.

⁷⁴ «A fondo» (TVE), 8 de septiembre de 1976: mins. 22 y 49.

Para acabar de perfilar la actitud de nuestro autor ante «ese venero» de la Biblia, y puesto que al tratar de sus precursores hemos mencionado la ocasional tensión entre las fuentes de inspiración bíblica y grecolatina, cabe abordar brevemente esta cuestión, sólo para apuntar que en el caso de Borges ambas tradiciones —y no sólo estas dos, sino también las de la América precolombina y las del Extremo Oriente, pasando por las de Escandinavia, Mesopotamia y el Indostán— conviven pacíficamente. Quizá quepa atribuir esa concordia, precisamente, a la falta de compromiso epistemológico de Borges respecto a las diversas tradiciones: como legados meramente estéticos, cabe usarlos indistintamente, cada uno con un fin determinado y cada uno en su lugar. Recordemos, en fin, las palabras referidas a Baltasar Espinosa, el protagonista de uno de sus relatos que tendremos ocasión de comentar:

También se le ocurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota.⁷⁵

⁷⁵ De «El Evangelio según Marcos», IB, OC II, p. 446.

LA ESCRITURA INFINITA

En el caso de un escritor de las características del que nos ocupa, lector infatigable, tan enciclopédico como penetrante, resulta muy difícil el cálculo de influencias, por utilizar una expresión que hemos usado más arriba: sería aventurado atribuir tal o cual rasgo de su obra al influjo de una sola fuente, y del mismo modo sería imposible valorar exactamente el alcance de la influencia de cada una de sus lecturas. El análisis del caso de la Biblia, que como hemos visto ocupó un lugar eminente en su biblioteca personal, no es una excepción, pero disponemos de suficientes pruebas para valorar su presencia en su obra.

De entrada habrá que apuntar, de acuerdo con Aizenberg, que, a pesar de la abundancia de referencias bíblicas y la recurrencia de ciertos arquetipos bíblicos —Adán, Caín, Jesucristo, Judas...— en las páginas del argentino, la principal aportación de la Escritura a la obra de Borges no consiste en el préstamo de un imaginario o unas historias, sino en algo más subterráneo: «La mayor contribución de las Escrituras al Borges escritor se verifica en la forma de ciertos conceptos literarios y modos expresivos que ha “secularizado” y convertido en los paradigmas imaginativos que conforman sus libros».76 Entre éstos, Aizenberg

⁷⁶ *Borges, el tejedor del Aleph...*, p. 67.

destaca dos: el concepto de inspiración divina (del *Ru'aj Ha-Kodesh*, el Espíritu Santo), y la filosofía textual —la poética— procedente del Libro de Job.

La deuda respecto al Libro de Job la trataremos en el capítulo siguiente. En el presente nos ocuparemos de la primera cuestión, la del concepto de inspiración divina, que está estrechamente ligada, además, al interés de Borges por la Cábala, cuya razón de ser es precisamente el reconocimiento de la autoría divina de la Escritura. Hemos de advertir al lector, no obstante, que además de que la relación de Borges con la Cábala ya ha sido profusamente tratada por otros autores,⁷⁷ no debería confundirse con el objeto primario de nuestro estudio. Nos interesa, con todo, porque, como se verá, la consideración de la Biblia por parte de Borges está muy matizada por sus estudios sobre la Cábala. Por lo que respecta a este asunto, pues, nos limitaremos a sintetizar las consideraciones de Aizenberg; y elegimos las suyas, primero, constándonos que tienen en cuenta las aportaciones precedentes de las principales autoridades sobre la cuestión, como Alazraki y Sosnowski, y segundo, porque es la única que ha tratado el asunto en el marco de un contexto más amplio, el de la relación de Borges con la cultura judía, y al hilo de la recepción de la Biblia por su parte, que es lo que aquí nos ocupa.

⁷⁷ Cfr., además de Edna Aizenberg, «Una vindicación de la Kábala», en *op. cit.*, pp. 80-97, a quien seguiremos aquí: Jaime Alazraki, *Borges and the Kabbalah (and other essays on his fiction and poetry)*, Cambridge University Press, Nueva York, 1998; Saúl Sosnowski, *Borges y la Cábala: la búsqueda del Verbo*, Pardes, Buenos Aires, 1986; o Marcos R. Barnatán, «El universo cerrado de la kábala», en *Jorge Luis Borges*, Júcar, Madrid, 1972, pp. 93-108.

En diversas ocasiones manifestó Borges su fascinación por la idea de una escritura de origen divino, de un texto que tuviera por autor al mismo Dios. Borges conocía bien la doctrina judeocristiana acerca de la inspiración divina de la Sagrada Escritura, cuestión que él asume no como un asunto de fe sino como un hecho mítico, sin duda fundamental en el universo de la tradición bíblica. En efecto, según la creencia religiosa, el autor primario de la Biblia es Dios mismo —la Biblia es la Palabra de Dios—; y Dios se sirvió de ciertos hagiógrafos, autores materiales de la Escritura, a menudo anónimos, para verter a las lenguas humanas —principalmente la hebrea— su Palabra.⁷⁸

Lo que más impresiona a Borges de las Escrituras es la visión tradicional del escritor no como creador, sino como amanuense; no como inventor, sino como transmisor de algo que viene de fuera de él, de más allá. La teoría de la inspiración verbal —término que Borges usa y comenta en «Una vindicación de la Cábala»— quita importancia a la idea del texto que emana espontáneamente del autor (originalidad) y que está fundamentalmente enraizado en su yo (subjetividad). Es más, tal y como Borges dice en este ensayo, la citada teoría convirtió a los autores de la

⁷⁸ La bibliografía sobre la cuestión de la inspiración divina de la Escritura, desde el punto de vista de la fe cristiana, es amplísima; puede consultarse una buena síntesis en A. Robert y A. Feuillet, *Introducción a la Biblia* (2 vol.), Herder, Barcelona, 1965, tomo I, pp. 33-90. El lector interesado puede encontrar en estas páginas la historia de esta doctrina, esto es, su progresiva definición por parte de ciertos Padres de la Iglesia y de diversos concilios, así como el análisis de cuestiones como la conjugación de la inspiración divina y la psicología de los escritores sagrados, los criterios de reconocimiento de la divina inspiración —o, lo que es lo mismo, los criterios de canonicidad de los libros—, o la relación entre la expresión del pensamiento divino y los diversos géneros literarios, entre otras.

Biblia en «secretarios impersonales de Dios que escriben al dictado». Dos expresiones claves de esta explicación —«escriben al dictado» y «secretarios impersonales»— describen la influencia en su obra de la idea del Espíritu Santo. La interpretación predominante de las Escrituras proporciona a Borges un antecedente para su literatura dictada, impersonal, que llevada hasta sus últimas consecuencias resulta antirromántica, «deshumanizada», a la vez clásica y moderna.⁷⁹

De alguna manera, Borges se sintió profundamente identificado con los autores sagrados, a quienes «Dios dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir»:⁸⁰ si a éstos les dictó Dios, a nuestro autor le dictaba la tradición, encarnada en una muchedumbre de precursores siempre disponibles en los estantes de su frondosa biblioteca. Tanto para aquellos como para éste la literatura no puede ser más que pura transcripción: no hay lugar para la originalidad ni para la subjetividad; la *creatio ex nihilo* es una facultad estrictamente divina. Esta concepción de la creación literaria la plasmó Borges de manera memorable en las páginas del comentadísimo relato titulado «Pierre Menard, autor del Quijote», cuyo protagonista se propuso la tarea de crear una obra idéntica a la novela de Cervantes:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el* Quijote.

Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del

⁷⁹ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 69. Las citas de Borges, en D, OC I, p. 209.

⁸⁰ D, OC I, p. 211.

original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.⁸¹

La empresa de Menard, que podría parecer fraudulenta, en realidad no lo es: el verdadero fraude sería tratar de ser original; la empresa de Menard, pues, no es más que una parodia de la propia tarea de Borges como escritor, consciente de que sus historias son alusiones a otras historias, sus personajes son alusiones a otros personajes y sus vidas son alusiones a otras vidas.⁸² Resulta sorprendente cómo Borges se adelantó varias décadas a la corriente crítica que trabajaría a partir de una concepción de la literatura como red de ecos, como palimpsesto, como texto único, atemporal y anónimo: el argentino entendió desde muy pronto que «todo texto se construye como mosaico de citas», como escribiría Julia Kristeva.⁸³

Así pues, si toda escritura es transcripción, la originalidad está definitivamente descartada. No obstante, cabría preguntarse si acaso hay transcripciones perfectas. Por la vía de esta objeción Borges abre, de hecho, una puerta a la posibilidad de la originalidad, pero en todo caso

⁸¹ F, OC I, p. 446. En «Homenaje a César Paladión», uno de los relatos contenidos en las *Crónicas de Bustos Domecq*, obra conjunta de Borges y A. Bioy Casares, reaparece la identificación entre literatura y copia, entre escritura y transcripción: la obra completa del protagonista no es más que la suma de las obras de otros, estrictamente transcritas; la muerte le sorprende en plena labor, dejando a medias —advértase el guiño— la preparación del Evangelio según san Lucas (cfr. OCC, p. 304).

⁸² Cfr. Ronald Christ, *The narrow act: Borges' art of allusion*, New York UP / Univ. of London Press, Nueva York / Londres, 1969, p. 35.

⁸³ *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 1978, p. 190.

se tratará de una originalidad involuntaria, debida más bien a la incompetencia del amanuense que a su ingenio. En el caso del hagiógrafo, su huella personal cabe atribuirla a su torpeza humana, pues ha de trasladar a signos temporales verdades eternas: «He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; / no será nunca lo que quiero decir, / no dejará de ser su reflejo. / Desde mi Eternidad caen estos signos», dice Dios en un poema.⁸⁴ En el caso del escritor común, que reescribe las historias que le cede la tradición, cabe siempre —pero solamente— la intensificación, la atenuación o la tergiversación; y así consideró Borges sus propias piezas literarias: como versiones, inversiones, reversiones de textos precedentes.

A partir de un texto muy temprano de Borges,⁸⁵ Aizenberg sintetiza en tres puntos las consecuencias literarias prácticas de esta estética de la impersonalidad que el argentino hereda de la idea de la inspiración divina de la Biblia y que convierte en uno de los fundamentos de su propia tarea como escritor. En primer lugar, la eliminación del «psicologismo», esto es, de la subjetividad del artista como fuente y materia de la creación artística, medida evidentemente antirromántica.

En segundo lugar, la afición a los clásicos: para Borges, los autores clásicos comparten una visión holística de la literatura, que

⁸⁴ «Juan, I, 14», ES, OC II, p. 356.

⁸⁵ «Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo [...]. Quiero [...] levantar [...] una estética, hostil al psicologismo que nos dejó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy» (De «La nadería de la personalidad», *Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1998, p. 84).

valora la igualdad y la unidad frente a la diferencia y la individualidad; y esa visión la encuentra, igualmente, en el ánimo que reunió los diversos libros sagrados en un solo volumen, la Biblia, cuyo título mismo es plural (*Ha-Sefarim, Biblia, los libros*).⁸⁶ La Biblia, a pesar de su multiplicidad, se considera una obra unitaria porque, a fin de cuentas, tiene un solo Autor: el Espíritu Santo. Su omnipresencia oculta la personalidad del hagiógrafo, que queda reducido a mero copista; anula su singularidad, pues le introduce en un conjunto mucho mayor, que le trasciende. Por tanto, «si, como Borges sugiere, la literatura debe adoptar la línea bíblica clásica, también debería ser una literatura orientada a la unidad: unidad en los temas eternos que legó el pasado; unidad, además, en lo formal, basando el estilo en la síntesis y la brevedad».⁸⁷

⁸⁶ Esa afección a los clásicos y el rechazo de la originalidad tienen también otras motivaciones, como las que reconoce Saúl Yurkievich: «Tras sus vacilaciones iniciales, Borges asume, cada vez con mayor nitidez, la postura del clásico. [...] Hay en él una consciente emulación de los modelos canónicos, porque a toda originalidad la considera ilusoria. Por definición, la originalidad es una categoría demasiado ligada al presente, o sea a lo transitorio. Según lo concebían los antiguos, cree que la imitación de un patrón noble ennoblece la copia. Y reiterar los módulos que han resistido el desgaste del tiempo es su manera de inscribirse en una eternidad de formas purificadas, de arquetipos» («Borges, poeta circular», *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 130).

En este mismo sentido escribía Guillermo Sucre: «[Borges] condena toda posibilidad de renovación o de invención. [...] Sus grandes metáforas son siempre las menos insólitas, las más habituales y gastadas. Es otra fórmula que concibe para llegar a lo esencial del hombre. Pues innovar es buscar una variedad que resulta gratuita y por lo tanto vana; repetir es descubrir lo necesario, lo inevitable. [...] A lo absoluto se llega por la desposesión, por el ascetismo. Ese absoluto es el más profundo objetivo de la poesía y de toda la obra de Borges» (*Borges, el poeta*, Monte Ávila, Caracas, 1974, p. 66).

⁸⁷ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 73. Cfr. la descripción que hace R. Christ del estilo de Borges en *The Narrow Act...*, pp. 1-11.

El tercer punto sería la postulación de la «deshumanización» artística orteguiana, la apuesta por un arte no mimético; a eso se refiere cuando habla de una estética «alentadora de las más díscolas tendencias de hoy».⁸⁸ La tendencia moderna del arte, en efecto, ratificaba la nadería de la personalidad que Borges hallaba en la doctrina de la inspiración verbal bíblica. La deshumanización reivindicaba la supremacía de la obra sobre el autor.

Sintetizando, al hilo de Aizenberg: Borges opta por el camino del Espíritu Santo, asume la estética de la impersonalidad y se aplica a «tejer sueños», a construir textos, matizando lo que podríamos llamar íntimo; no es que esta dimensión no se halle en Borges, pero queda siempre latente, difusa, mediante su intelectualización. Así, por ejemplo, el amor, la materia erótica, elemento clave en el universo romántico, es secundario en su obra: cuando aparece, queda oculto tras un velo intelectual. La unidad temática y estilística también parece ser una meta de Borges. Un ejemplo de ello, como apunta Aizenberg, es el relato «El inmortal», en que nuestro autor unifica el mundo cristiano y el mundo clásico grecolatino en la figura de un solo personaje: Joseph Cartaphilus, autor de la *Ilíada* y la *Odisea* y cronista de la Crucifixión; como reconoce en la postdata del relato, en sus páginas reúne volúmenes de todos los siglos, «palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros».⁸⁹ En cuanto a la deshumanización, en

⁸⁸ *Inquisiciones* es de 1926; *La deshumanización del arte*, de 1925. La identificación resulta justificada, pensamos, dada la coincidencia histórica.

⁸⁹ A, OC I, p. 544.

fin, los mismos títulos de sus colecciones de relatos más famosas —*Artificios, Ficciones*— insinúan una concepción de la literatura como un universo explícitamente irreal, como un universo de símbolos en el que todo, incluso lo más humano —los propios personajes—, se tiñe de abstracción. En definitiva:

«La más antigua de las naciones es también la más joven», escribió Borges sobre Israel. Lo mismo podría decir del *Ru'aj Ha-Kodesh*, del Espíritu Santo, en relación con su obra. La más vieja de las estéticas, la de los secretarios impersonales que escriben al dictado, es también la más nueva.⁹⁰

*

Como hemos dicho al inicio de este capítulo, la fascinación de Borges por la doctrina de la inspiración divina de la Biblia es inseparable de su interés por la Cábala. Tal unión queda bien expresada en «Una vindicación de la Cábala»:

Imaginemos ahora esa inteligencia estelar, dedicada a manifestarse, no en dinastías ni en aniquilaciones ni en pájaros, sino en voces escritas. Imaginemos así mismo, de acuerdo con la teoría preagustiniana de inspiración verbal, que Dios dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es

⁹⁰ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 75.

calculable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz, ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la Cábala?⁹¹

Al principio del mismo ensayo nuestro autor daba la clave de su interés por esta rama de la mística judía, cuando afirmaba que «no quiero vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen».⁹² Así pues, queda claro que no cree en la Cábala como doctrina espiritual, pero también que en ella encuentra ciertas técnicas y actitudes literariamente útiles —de nuevo, pues, como ante la Biblia misma, el escepticismo epistemológico y el interés estético—. Como dice Aizenberg: «Al armonizar la especulación con los símbolos, al deificar el Libro y al presentar su búsqueda religiosa en forma de textos apócrifos y glosas revisionistas a textos sagrados, el misticismo judío tenía mucho que ofrecer al Borges escritor».⁹³

Antes de ver cómo aprovecha Borges los textos de la Cábala en su tarea creativa, no obstante, conviene precisar cómo llegó a ellos. Él mismo respondió a esta cuestión en más de una ocasión, como recuerda Saúl Sosnowski:

⁹¹ D, OC I, pp. 211-212.

⁹² *Ibid.*, p. 209.

⁹³ *Op. cit.*, p. 81.

En una entrevista publicada por la revista *Raíces* [febrero, 1971, p. 37], Borges indicó que sus estudios de la Cábala tuvieron como punto de partida la lectura de *Der Golem* de Gustav Meyrinck y una larga charla con Gershom Scholem, ex profesor de Cábala y Mística de la Universidad Hebrea de Jerusalem. En una entrevista que me concedió en Buenos Aires en agosto de 1971, Borges agregó: «Las nociones de la Cábala me llegaron, en primer término, por la versión de la *Divina Comedia* que hizo Longfellow, en que hay dos o tres páginas sobre la Cábala. Luego leí un libro de Trachtenberg sobre supersticiones hebreas donde se habla del golem —al cual yo he dedicado un poema, quizás el mejor poema que yo he escrito—. Luego he leído y releído los libros de Gerhard (Gershom) Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, y he hablado dos veces con él. Creo que somos realmente amigos y esas conversaciones en las cuales yo, para mi bien, hablé poco y escuché, me parece, mucho, fueron dos felicidades para mí. Luego he leído otros libros sobre la Cábala». Borges mencionó a Waite, Sérouya, el artículo correspondiente a «cábala» en la *Encyclopaedia Britannica*, y a Adolphe Franck. En esta ocasión omitió el nombre de C. Knorr von Rosenroth, cuyo ensayo *Kabbala denudata* es mencionado en la p. 26 de *El informe de Brodie*.⁹⁴

La respuesta que dio a la pregunta de Jaime Alazraki acerca de qué fue lo que le atrajo de la Cábala nos interesa igualmente, pues en ella

⁹⁴ *Borges y la Cábala*, pp. 2-3. Aparte de la famosa obra de G. Scholem, los libros de los autores a quienes menciona son los siguientes: Joshua Trachtenberg, *Jewish Magic and Superstition. A Study in Folk Religion*, 1961; Arthur E. Waite, *The Holy Kabbalah*, 1960; Henri Sérouya, *La Kabbale*, 1964; Adolphe Franck, *La Kabbale, ou La Philosophie religieuse des Hébreux*, 1843. La mención del ensayo de Rosenroth se halla en el relato «El indigno», IB, OC II, p. 405.

nuestro autor se remonta a la querida figura de su abuela paterna y su profundo conocimiento de la Biblia:

Respondió que, para comenzar, siempre le habían fascinado las cuestiones judías y que eso se debía al hecho de que su abuela materna [sic] había sido protestante, anglicana, y conocía a fondo la Biblia. Dijo también que como él no habría podido creer en un Dios personal, la idea de un dios vasto e impersonal, el *En Sof* de la cábala, le había atraído siempre. Finalmente, me explicó que había encontrado en la cábala una idea muy interesante que también se encontraba en Carlyle y León Bloy: la idea de que todo el universo es solamente un sistema de símbolos, que toda la creación, incluyendo las estrellas, es una escritura secreta de Dios.⁹⁵

La mención del universo como un sistema de símbolos nos lleva precisamente al primero de los temas de la Cábala que analiza Aizenberg en relación con la obra de nuestro autor: el del *corpus symbolicum*. En la primera de las conferencias de su memorable volumen, Scholem señala la afinidad del pensamiento cabalístico con el mundo del mito,⁹⁶ y explica que tal afinidad es consecuencia de la oposición de los místicos judíos medievales a la filosofía racionalista judía, cuyas abstracciones no les servían para responder a sus

⁹⁵ J. Alazraki, en Carlos Cañeque, *Conversaciones sobre Borges*, Destino, Barcelona, 1999, p. 342.

⁹⁶ «El misticismo representa, en cierta medida, un nuevo despertar del saber mítico» (Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. de Beatriz Oberländer, Siruela, Madrid, 1999, p. 54).

interrogantes acerca del sentido del universo. Así, los cabalistas se propusieron afrontar el misterio mediante la mitopoética, y concibieron un *corpus symbolicum*, un conjunto de imágenes irracionales que, pensaban, les permitiría comprender las obras de Dios: el universo, el hombre.

Algunas de estas imágenes fueron el *En-Sof*, «el infinito», el *Deus absconditus*, también representado por la primera letra del alefato, *Aleph*; los diez *Sefirot*, los atributos del Dios manifiesto, finito, y entre ellos ante todo la *Shejiná* (el décimo atributo, el más cercano a la humanidad); el golem, homúnculo que representa el misterio del poder creador que los hombres pretenden desvelar; o el *Shem Hameforash*, «el nombre oculto de Dios», que alude a la potencia creadora de la Divinidad.

La Cábala supuso, pues, un retorno a la antigua tradición bíblica hebraica de sugerir el misterio mediante la metáfora. (Como veremos en el capítulo siguiente, buena parte de la admiración de Borges por el Libro de Job se debió al descubrimiento en sus páginas de esta solución expresiva.) Y Borges, que cree que la literatura debe fundarse en la metáfora,⁹⁷ adopta la fórmula del enigma expresado mediante símbolos que ya usaron los cabalistas, y crea a su vez un *corpus symbolicum* para expresar sus perplejidades más profundas. En ese *corpus* hay espejos,

⁹⁷ Acerca de la concepción de la metáfora según nuestro autor, véase: «La metáfora», *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Buenos Aires, 1997, pp. 114-120; «Las kenningar» y «La metáfora», HE, OC I, pp. 368-381 y 382-384. La bibliografía sobre esta cuestión es abundante; destacamos, como una buena síntesis, Zunilda Gertel, «La metáfora», en *El retorno de Borges a la poesía*, The University of Iowa y Las Americas Publishing Company, Nueva York, 1967, pp. 83-91.

tigres, laberintos. «Pero si el *labyrinthos* helénico es sin duda básico en Borges, el Aleph hebraico, el golem, el *Shem Hameforash* y la *Shejiná*, tienen su importancia también, a pesar de que generalmente no hayan sido incluidos en las enumeraciones de sus imágenes». ⁹⁸ El Aleph del famoso relato de Borges es aquel punto en que la multiplicidad caótica del universo deviene unidad; ⁹⁹ el golem es un símbolo que le sirve al autor para reflexionar sobre el misterio de la capacidad creadora; el Nombre de Dios, motivo central de «La muerte y la brújula», es el paradigma de la búsqueda intelectual condenada a la fatalidad; la *Shejiná*, en fin, imagen más secundaria en el corpus borgesiano, estructura simbólicamente el relato «Emma Zunz».

Un último apunte respecto a esta cuestión: si Borges se interesa por el símbolo cabalístico es también debido a la naturaleza puramente alusiva del símbolo, que estimula la búsqueda del sentido. Los símbolos, al limitarse a sugerir, al no decirlo todo como hace el discurso lógico, invitan a la indagación. Como ha subrayado Ronald Christ, Borges confía plenamente en el arte de la alusión como estrategia para implicar al lector: los símbolos, con su capacidad de sugestión, implican al lector en el proceso artístico invitándole a descifrarlos, proporcionándole así una experiencia estética más activa y, por tanto, más enriquecedora.

Otro de los motivos cabalísticos que comenta Aizenberg en relación con nuestro autor, y el último que revisaremos aquí, es el del Libro

⁹⁸ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁹ Sobre el símbolo del Aleph, véase S. Sosnowski, *op. cit.*, p. 52 y ss.

Absoluto. La profesora vincula este tema con lo que denomina el «bibliocentrismo» de Borges. Para los cabalistas, la Escritura, como Texto de Dios, es la ley cósmica del universo, creación igualmente divina. Así, el Libro es el objeto más importante, y la tarea humana más alta que cabe concebir es el estudio, exégesis y comentario del Libro. Para Borges también el libro es el objeto por antonomasia, y la lectura y la escritura (o reescritura), las tareas más meritorias: su más memorable metáfora del cosmos es la biblioteca, la de Babel; sus textos tejen y destejen los textos de sus predecesores; sus personajes son a menudo escritores (los citados Pierre Menard y Joseph Cartaphilus, y también Herbert Quain o Jaromir Hladík); y en más de un ensayo se ocupa del libro en sí mismo, de su historia, su significado y su magia («La muralla y los libros», «Del culto de los libros», «El libro»).

En «El libro», conferencia recogida en *Borges, oral*, Borges empezaba definiendo el libro como «una extensión de la memoria y de la imaginación» del ser humano.¹⁰⁰ A continuación manifestaba que alguna vez había pensado escribir una historia del libro —no desde el punto de vista físico, puntualizaba, sino desde la perspectiva de las diversas valoraciones que el libro ha recibido—, y después analizaba, a modo de cata en esa historia, dos concepciones del libro, ambas con una larga tradición: una occidental —grecolatina—, según la cual el libro sería un mero sucedáneo de la palabra oral, y otra oriental —hebrea y musulmana—, para la cual ante todo hay un Libro que es obra divina.

¹⁰⁰ BO, OC IV, p. 165.

En «Del culto de los libros», recogido en *Otras inquisiciones*, ya había trazado una breve historia de la valoración del libro: aquella antipatía de la antigüedad grecorromana, ejemplificada por la doctrina platónica del *Fedro*, fue dando paso progresivamente al culto del libro, tipificado en el siglo XVII por Cervantes y más adelante, de manera paradigmática, por Mallarmé, que llegaría a afirmar que «el mundo existe para llegar a un libro». El propio Borges sentencia aquí que «un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado».¹⁰¹ Como sugiere Aizenberg, esta sacralización del libro por parte de Borges, de acuerdo con su bibliocentrismo, no es más que una secularización de la sacralidad que la tradición judeocristiana, y particularmente la Cábala, atribuye al Libro.

Pues bien, el carácter divino, sagrado, del Libro implica su carácter absoluto: un Texto cuyo autor es la Divinidad no puede ser relativo, contingente, casual; en el Texto escrito por el Espíritu Santo nada puede ser azaroso, nada, ni una sola letra, puede carecer de sentido; el Texto del Omnisciente reclama un orden perfecto y un significado infinito. Es ésta una idea que fascinó a Borges y en la que se recreó en más de una ocasión; en aquella conferencia titulada luego «El libro», después de ponderar la perfección del *Quijote*, se preguntaba:

Pero, qué es eso comparado con una obra escrita por el Espíritu, qué es eso comparado con el concepto de la Divinidad que condesciende a la literatura y dicta un libro. En ese libro nada puede ser casual, todo tiene

¹⁰¹ OI, OC II, p. 91.

que estar justificado, tienen que estar justificadas las letras. Se entiende, por ejemplo, que el principio de la Biblia: *Bereshit baraelohim* comienza con una B porque eso corresponde a bendecir. Se trata de un libro en el que nada es casual, absolutamente nada. Eso nos lleva a la Cábala, nos lleva al estudio de las letras, a un libro sagrado dictado por la Divinidad que viene a ser lo contrario de lo que los antiguos pensaban. Éstos pensaban en la musa de modo bastante vago.

«Canta, musa, la cólera de Aquiles», dice Homero al principio de la *Ilíada*. Ahí, la musa corresponde a la inspiración. En cambio, si se piensa en el Espíritu, se piensa en algo más concreto y más fuerte: Dios, que condesciende a la literatura. Dios, que escribe un libro; en ese libro nada es casual: ni el número de las letras ni la cantidad de sílabas de cada versículo, ni el hecho de que podamos hacer juegos de palabras con las letras, de que podamos tomar el valor numérico de las letras. Todo ha sido ya considerado.¹⁰²

En otro ensayo, «La cábala», una reflexión semejante volvía a enfrentar los dos conceptos, el de libro clásico y el de libro sagrado, para señalar la diferencia abismal que existe entre un texto admirable, por mucho que lo sea, y un texto absoluto. En esta ocasión el discurso desembocaba explícitamente en la cuestión de la infinitud semántica de la Escritura:

El curioso *modus operandi* de los cabalistas está inspirado en una premisa lógica: la idea de que la Escritura es un texto absoluto, y en un texto absoluto nada puede ser obra del azar.

¹⁰² BO, OC IV, pp. 167-168.

No hay textos absolutos; en todo caso los textos humanos no lo son. En la prosa se atiende más al sentido de las palabras; en el verso, al sonido. En un texto redactado por una inteligencia infinita, en un texto redactado por el Espíritu Santo, ¿cómo suponer un desfallecimiento, una grieta? Todo tiene que ser fatal. De esa fatalidad los cabalistas dedujeron su sistema.

Si la Sagrada Escritura no es una escritura infinita, ¿en qué se diferencia de tantas escrituras humanas, en qué difiere el Libro de los Reyes de un libro de historia, en qué el Cantar de los Cantares de un poema? Hay que suponer que todos tienen infinitos sentidos. Escoto Erígena dijo que la Biblia tiene infinitos sentidos, como el plumaje tornasolado de un pavo real.¹⁰³

Esta fascinación de Borges por el Libro Absoluto es de naturaleza eminentemente estética. Y, como indica Aizenberg, nuestro autor quiso transferir esta concepción mística de la Sagrada Escritura a la literatura profana. «Para Borges, el Libro Absoluto es el prototipo de un texto cuya calculada estructura es el recipiente de una plétora de revelaciones. En otras palabras, es un prototipo de sus textos».¹⁰⁴ Así, Borges, que conoce bien la doctrina de los cuatro sentidos de la Escritura —la reducción del infinito a cuatro es una simplificación que responde, evidentemente, a las exigencias de la limitación propia de la exégesis humana—, tanto en su versión cristiana como en su versión judeo-

¹⁰³ SN, OC III, pp. 267-270. Encontramos consideraciones similares en otros ensayos de Borges, como «La poesía», SN, OC III, p. 254; «El espejo de los enigmas», OI, OC II, p. 98; o «*La Divina Comedia*», SN, OC III, p. 208.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 89.

cabalística,¹⁰⁵ ensayará la técnica de las diversas capas semánticas en alguno de sus relatos, como demuestra Aizenberg en el caso de «Emma Zunz».¹⁰⁶

La adopción de ese método narrativo la sugiere Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuando habla de una narrativa en la que el autor dejaría unas huellas literarias que sólo permitiesen a una élite de lectores «la adivinación de una realidad atroz o banal». No obstante, como señala Aizenberg, esta última frase señala la diferencia entre el uso que del método hace Borges frente al que hacen los cabalistas: para ellos, penetrar la criptografía divina contenida en las Escrituras no es en absoluto algo trivial, pues supone la posesión de la clave para comprender el universo. Borges no cree que sea posible alcanzar esa clave, que acaso ni siquiera exista: también su interés en esta técnica cabalística es, pues, estrictamente estético, artístico.

Al discurso de Aizenberg acerca del motivo del Libro Absoluto en el pensamiento y la obra de Borges creemos conveniente añadir otra consideración, y es su relación con aquel tópico que contempla el universo como un libro;¹⁰⁷ y, más precisamente, según la antigua tradición cristiana, como «el otro Libro de Dios»:

¹⁰⁵ La tradición cristiana distingue, de entrada, dos sentidos, el literal y el espiritual, y en el caso del segundo distingue a su vez entre el alegórico, el moral y el anagógico. La tradición mística judía, por su parte, distingue entre los sentidos literal, alegórico, legal y místico.

¹⁰⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 90.

¹⁰⁷ Sobre la historia de este tópico, cfr. E. R. Curtius, «El libro de la Naturaleza», en *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, Madrid, 1976, pp. 448-457.

Más lejos fueron los cristianos. El pensamiento de que la divinidad había escrito un libro los movió a imaginar que había escrito dos y que el otro era el universo. A principios del siglo XVII, Francis Bacon declaró en su *Advancement of Learning* que Dios nos ofrecía dos libros, para que no incidiéramos en error: el primero, el volumen de las Escrituras, que revela Su voluntad; el segundo, el volumen de las criaturas, que revela Su poderío y que éste era la llave de aquél. [...] Sir Thomas Browne, hacia 1642, confirmó: «Dos son los libros en que suelo aprender teología: la Sagrada Escritura y aquel universal y público manuscrito que está patente a todos los ojos. Quienes nunca lo vieron en el primero, lo descubrieron en el otro» (*Religio medici*, I, 16). [...] Doscientos años transcurrieron y el escocés Carlyle, en diversos lugares de su labor y particularmente en el ensayo sobre Cagliostro, superó la conjetura de Bacon; estampó que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben.¹⁰⁸

La consideración de este tópico resulta muy sugerente, pues nos invita a proyectar todas las notas que hemos visto atribuidas a la Escritura al conjunto del universo e incluso, siguiendo a Thomas Carlyle, a la historia misma. Pero eso sin duda nos llevaría demasiado lejos. Concluamos este capítulo, en fin, con las palabras con que Aizenberg abría el suyo:

¹⁰⁸ «Del culto de los libros», OI, OC II, pp. 93-94. El mismo tema aparece en «El Bestiario», LGM, OCC, p. 891, en relación con la tradición de los bestiarios.

De las Escrituras, o de las interpretaciones judaicas de las Escrituras, se derivan algunas de las ideas básicas de Borges sobre la literatura: de qué debe tratar, cómo debe tratarlo y quiénes deben ser sus autores. De los comentarios judíos a las Escrituras —entre ellos muy en especial la kábala— nacen otros puntos cardinales de la visión que Borges tiene de la labor literaria, de su importancia, de sus temas, de su metodología.¹⁰⁹

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 65.

JOB Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

En el capítulo anterior hemos recogido unas palabras de Aizenberg en que afirmaba que la mayor aportación de la Biblia al Borges escritor consiste en ciertos conceptos literarios y modos expresivos que él «secularizó» y convirtió en los paradigmas imaginativos que conforman sus libros; y entre éstos, destacaba dos: el concepto de inspiración divina, al que hemos atendido en el capítulo anterior, y la filosofía textual procedente del Libro de Job, de lo cual nos ocuparemos aquí.

Borges sintió una predilección especial por el Libro de Job; así lo manifestó él mismo, como veremos, y no son pocas las alusiones a este libro entre sus páginas.¹¹⁰ Es más: este relato «contiene la idea y la técnica alrededor de las que ha construido su literatura. Del Libro de Job se pueden alcanzar por extrapolación las propuestas conceptuales y poéticas básicas que dan forma al cosmos ficticio de Borges».¹¹¹

¹¹⁰ Cfr., por ejemplo, los ensayos «El primer Wells», OI, OC II, p. 76; «Sobre los clásicos», OI, OC II, p. 151; o «La cábala», SN, OC III, pp. 272-273, donde recuerda que, «según Froude, es la obra mayor de todas las literaturas». También hay referencias en «Deutsches Requiem», A, OC I, p. 576, que se abre con una cita de Job (13, 15); «Everything and nothing», H, OC II, p. 181; y «El Behemoth», LSI, OCC, p. 595. Por otra parte, Borges dictó una conferencia titulada «El Libro de Job» en el Instituto de Intercambio Cultural Argentino-Israelí de Buenos Aires, publicada posteriormente en *Conferencias*, IICAI, Buenos Aires, 1967. Finalmente, hay que recordar que escribió un prólogo para la *Exposición del Libro de Job* de Fray Luis de León, obra que seleccionó para su *Biblioteca personal*.

¹¹¹ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 75.

Hay que apuntar, de entrada, que la clásica interpretación de la figura del justo Job, como paradigma de la persistencia de la fe en medio de la más tremenda adversidad o como intento de explicar la existencia del mal en el mundo, no es lo que interesa a nuestro autor. Según él, todo esto sería secundario, y el verdadero mensaje de este libro se hallaría en sus últimos capítulos (38-42): la humanidad, dice el Señor a Job, ignora los principios divinos que gobiernan el mundo, y no puede esperar, por tanto, una justificación del sufrimiento. Esta inescrutabilidad de Dios y de la creación, según Borges, viene simbolizada por los misterios de la Naturaleza enumerados por el Señor, que se dirige a Job «desde el seno de la tempestad»,¹¹² enumeración que llega a su clímax en los capítulos 40 y 41 con la descripción de Behemot y Leviatán, dos bestias monstruosas —un hipopótamo y un cocodrilo, según la interpretación tradicional—. No nos resistimos a transcribir el pasaje bíblico, pues esta página de la literatura es todo un referente estético para nuestro autor:

Presta atención a Behemot: se alimenta de hierba como el buey. ¡Mira qué fuerza en sus riñones, qué vigor en los músculos del vientre! Endereza su miembro como un cedro, se entrelazan los nervios de sus muslos. Sus huesos son tubos de bronce; sus cartílagos, barras de hierro. Es la primera de las obras de Dios, que le hizo rey de sus compañeros. Le pagan tributo las montañas y todas las fieras que en ellas retozan. Debajo de los lotos se revuelca, en la espesura de cañas y de juncos. Le cubren

¹¹² Job 40, 6.

los lotos con su sombra, le rodean los sauces del torrente. Aunque el río crezca, no se asusta; quieto está aunque un Jordán le llegue al hocico. ¿Quién podrá apresarle de frente, taladrarle la nariz con una estaca?

¿Pescas tú a Leviatán con anzuelo? ¿Atas su lengua con una cuerda? ¿Le pasas un junco por la nariz, o le perforas con un garfio la mandíbula? ¿Te dirigirá frases suplicantes, o te dirá buenas palabras? ¿Llegará a un acuerdo contigo para servirte de por vida? ¿Te será divertido como un pajarillo? ¿Lo atarás para solaz de tus hijas? ¿Lo venderán las compañías de pesca? ¿Lo distribuirán entre los mercaderes? ¿Acribillarás, con saetas, su piel o le clavarás un arpón en la cabeza? Prueba a ponerle encima la mano: escarmentarás y no repetirás.

Tu esperanza sería engañosa: sólo con verlo, caerías por tierra. No hay quien se atreva a provocarlo. ¿Quién sería capaz de resistirlo? ¿Quién fue a su encuentro impunemente? ¡Nadie bajo la capa del cielo! No pasaré sin hablar de sus miembros, hablaré de su fuerza incomparable. ¿Quién abrió la envoltura de su manto y penetró en su doble coraza? ¿Quién abrió la puerta de sus fauces? ¡El cerco de sus dientes infunde terror! Su dorso lo forman hileras de escudos, cerrados con sello de piedra; tan estrechamente unidos que ni al aire dejan pasar; encajan unos con otros, tan juntos que no pueden separarse. Sus estornudos despiden destellos, sus ojos son como los párpados de la aurora. De su boca salen antorchas, centellas de fuego saltan de sus fauces. De sus narices se elevan vapores como de caldero que hierve al fuego. Su soplo enciende carbones, llamas brotan de sus fauces. En su cuello se asienta la fuerza, ante él danza el espanto. Las molas de su carne son compactas: se las oprime, y no se mueven. Su corazón es duro como roca, sólido como piedra de molino. Cuando se alza, temen las aguas, y las olas del mar retroceden. La espada

que lo alcanza no se clava, ni la lanza, ni el dardo, ni la flecha. El hierro es para él como paja, y el bronce como tronco podrido. Las flechas del arco no lo ahuyentan, las piedras de la honda le parecen briznas de paja. Considera la maza como estopa, se burla del venablo vibrante. Su vientre como tejas afiladas, como un trillo va marcando el barro. Hace hervir el abismo como una caldera, transforma el mar en un pebetero. Deja tras sí un surco luminoso; el océano parece encanecido. Nada hay en la tierra semejante, es criatura que a nada tiene miedo. Mira de frente a los más altos: es el rey de todas las fieras.¹¹³

En uno de los textos recogidos en el volumen *La memoria de Shakespeare* Borges daba la clave para entender cómo leyó él este fragmento, cuando alude a «Behemoth o Leviathan, los animales que significan en la Escritura que el Señor es irracional»,¹¹⁴ o, lo que es lo mismo, que sus caminos no son nuestros caminos.¹¹⁵ En efecto,

Dios y el Universo son un enigma. Por ello la forma de representarlos es a través de lo enigmático, lo monstruoso, lo incomprensible, sobrenatural o fantástico. Lo insondable (lo problemático) descrito mediante lo insondable (lo fantástico): éstos son el tema y la técnica que Borges adivina en el Libro de Job. Son una actitud y una poética que juegan un papel primordial en sus libros.¹¹⁶

¹¹³ Job 40, 15 – 41, 26.

¹¹⁴ De «Tigres azules», MS, OC III, p. 384.

¹¹⁵ Cfr. Is 55, 8.

¹¹⁶ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 76.

Como ha observado la crítica, «tal vez la más importante de las preocupaciones de Borges sea la convicción de que el mundo es un caos imposible de reducir a cualquier ley humana».¹¹⁷ No extrañará, por tanto, que cuando el autor quiera sugerir la naturaleza caótica del mundo y de la historia se sirva de símbolos tales como la lotería que rige el destino de los habitantes de Babilonia, la inconcebible biblioteca de Babel o la casa-laberinto en que espera oscuramente Asterión. Pero, además de aplicar el método del autor de Job al problema jobiano, el de la existencia humana, lo extenderá también a otros, como el del tiempo y la muerte (en «El inmortal», por ejemplo) o el del infinito (en «El Aleph» de modo paradigmático).

Al abordar el enigma de la existencia mediante una literatura de símbolos enigmáticos, el Libro de Job es, para nuestro autor, el precursor de toda la literatura fantástica, cuyo valor fundamental reside, en definitiva, en ser símbolos de problemas humanos universales.¹¹⁸ A la luz de esta consideración acaso se entienda mejor la relación que con frecuencia estableció Borges entre la literatura fantástica y las obras de carácter religioso: los frutos de la imaginación

¹¹⁷ A. M. Barrenechea, *La expresión de la irrealidad...*, p. 63.

¹¹⁸ Sobre Borges y la literatura fantástica, véase: Sieber, Sharon Lynn, «Time, Simultaneity, and the Fantastic in the Narrative of Jorge Luis Borges», en *Romance Quarterly*, vol. 51, no. 3 (julio 2004), pp. 200-211; Gómez, Michael A., «Borges' Fantastic Stories? Borges' Relation with Theories of Physics», en *Tropos*, vol. 25 (abril 1999), pp. 15-20; Rodríguez-Luis, Julio, *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*, Garland, Nueva York, 1991; Wight, Doris T., «Fantastic Labyrinths in Fictions by Borges, Cortázar, and Robbe-Grillet», en *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association*, vol. 13 (mayo 1989), pp. 29-36; Olsen, Lance, «Diagnosing Fantastic Autism: Kafka, Borges, Robbe-Grillet», en *Modern Language Studies*, vol. 16, no. 3 (julio 1986), pp. 35-43.

religiosa no son sólo fantásticos por ser tan increíbles como el hombre invisible de Wells, sino también, y ante todo, por emplear el mismo procedimiento, el de encerrar los grandes problemas existenciales en símbolos.

Esta estética de lo fantástico no es más que un aspecto del enfoque mitopoético que, a los ojos de Borges, informa todo el Libro de Job. En su conferencia sobre esta pieza bíblica distinguía dos vías de razonamiento fundamentales: el «pensamiento diurno», lógico, abstracto, que identificaba con la cultura griega; y el «pensamiento nocturno», imaginativo, que identificaba con lo hebreo. Y añadía:

La imaginación hebrea, por lo mismo que era muy vívida, estaba acostumbrada a pensar por medio de metáforas, y por eso la lectura del *Libro de Job* es difícil. A veces uno no sigue fácilmente los argumentos: Job y sus amigos no discuten directamente, emplean palabras abstractas, imágenes como aquéllas que he citado sobre 'la patria de la nieve', 'los párpados de la mañana' o 'el monstruo que puede beber de un trago el río Jordán'. Es decir, en el *Libro de Job* tendríamos una tentativa, una antigua tentativa de pensar de modo abstracto, pero el autor es, ante todo, [...] un gran poeta [...]. En el *Libro de Job*, el poeta está razonando, pero, felizmente para nosotros, está poetizando.¹¹⁹

El autor de Job razona y poetiza a un tiempo. Razonar poetizando: razonamiento poético. El escritor sagrado habla sobre Dios, el mundo y

¹¹⁹ «El Libro de Job», en *Conferencias*, IICAI, Buenos Aires, 1967, pp. 101-102.

el hombre, pero, desdeñando el camino de la filosofía, toma el de la mitología: emplea tropos literarios tales como la metáfora, la imagen, la parábola o la fábula, y de esta manera, al mismo tiempo que ofrece el fruto de su pensamiento, crea una obra de arte.

El arte de Borges pone en práctica esa estética del razonar poéticamente que considera como fundamental en Job. Nadie más que él basa su escritura en lo filosófico y en lo teológico; pero tampoco nadie rechaza con tanta firmeza como él la etiqueta de filósofo, alguien dedicado al análisis sistemático y abstracto de las grandes verdades. Lo que hace Borges es convertir las ideas que lo atraen en creaciones imaginativas. Presenta sus meditaciones sobre las perplejidades de la existencia, alentadas y filtradas por las múltiples lecturas, como formas literarias.¹²⁰

Como formas literarias simbólicas, a ejemplo de Job. Y los símbolos no transmiten el pensamiento directamente, de un modo patente, sino a través de la sugestión. Ya nos hemos referido antes al arte de la sugestión, de la alusión, al arte de sugerir sin llegar a revelar del que habla Christ como un elemento fundamental en la escritura de Borges. Y se puede sostener que este arte lo aprendió, al menos primariamente, del Libro de Job.

Job expresa los enigmas mediante la escritura enigmática, los problemas mediante lo fantástico, las ideas y especulaciones mediante los símbolos

¹²⁰ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 78.

sugestivos. El tema y la técnica del viejo texto hebreo es el tema y la técnica del moderno escritor argentino.¹²¹

Por lo que venimos diciendo, Borges quizá hubiera reconocido en el autor de este libro de la Biblia al primer cabalista. Y, de hecho, esa necesidad mitológica que lleva al uso del símbolo, de la metáfora, como herramienta literaria básica, y que Borges encontraba en los místicos judíos, ya la había descubierto antes en el Libro de Job, y el préstamo estético hay que atribuírselo en primer lugar, por tanto, al autor de éste, antes que a los textos de la Cábala.

Cabe añadir, además, que el recurso de expresar lo problemático mediante lo fantástico no es, en el marco de la Biblia, exclusivamente jobiano: aparece también en otras partes del Libro, y es propio principalmente de las visiones apocalípticas que intercalan en sus libros los profetas Isaías, Ezequiel y Daniel, y que culminan en el Apocalipsis de san Juan. Parece razonable pensar que Borges advertiría en estos libros el mismo recurso expresivo que le fascinó en el de Job. En todo caso, uno de los textos del *Libro de los seres imaginarios* demuestra que se había interesado por algunas de las figuras simbólicas que presentan estos libros, e incluso trazó la que podríamos llamar su historia literaria:

En Babilonia, Ezequiel vio en una visión cuatro animales o ángeles, 'y cada uno tenía cuatro rostros, y cuatro alas' y 'la figura de sus rostros era

¹²¹ *Ibid.*, p. 79.

rostro de hombre, y rostro de león a la parte derecha, y rostro de buey a la parte izquierda, y los cuatro tenían asimismo rostro de águila'. Caminaban donde los llevara el espíritu, 'cada uno en derecho de su rostro', o de sus cuatro rostros, tal vez creciendo mágicamente, hacia los cuatro rumbos. Cuatro ruedas 'tan altas que eran horribles' seguían a los ángeles y estaban llenas de ojos alrededor.

Memorias de Ezequiel inspiraron los animales de la *Revelación* de San Juan [...].

En el *Zohar* (Libro del Esplendor) se agrega que los cuatro animales se llaman Haniel, Kafziel, Azriel y Aniel, y que miran al oriente, al norte, al sur, y al occidente. [...]

'Hayoth' (seres vivientes) se llaman los ángeles cuádruples del *Libro de Ezequiel* [...].

De los cuatro rostros de los Hayoth derivaron los evangelistas sus símbolos; a Mateo le tocó el ángel, a veces humano y barbado; a Marcos, el león; a Lucas, el buey; a Juan, el águila. San Gerónimo [sic], en su comentario a Ezequiel, ha procurado razonar estas atribuciones. Dice que a Mateo le fue dado el ángel (el hombre), porque destacó la naturaleza humana del Redentor; a Marcos, el león, porque declaró su dignidad real; a Lucas, el buey, emblema de sacrificio, porque mostró su carácter sacerdotal; a Juan, el águila, por su vuelo ferviente.¹²²

La referencia a la visión de Ezequiel volvemos a encontrarla en «El Aleph». El hecho es que, a la hora de dar cuenta de su prodigioso hallazgo, Carlos Argentino Daneri se encuentra en la misma tesitura,

¹²² «Haniel, Kafziel, Azriel y Aniel», LSI, OCC, pp. 642-643.

«en análogo trance» que los místicos, que san Juan, que Ezequiel, que el viejo Job:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph).¹²³

El protagonista de «El Aleph», no obstante, no recurrirá al símbolo para explicar su inefable visión. Acudirá a un recurso muy del gusto de Borges, la enumeración caótica, cuya virtud sugestiva es igualmente eficaz: «Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra

¹²³ «El Aleph», A, OC I, p. 624. Para mostrar hasta qué punto la experiencia de Carlos Argentino ante el Aleph es asimilable a la experiencia mística transcribimos a continuación un fragmento de santa Teresa de Jesús; el lector que recuerde bien el relato de Borges advertirá que las coincidencias son, realmente, asombrosas: «Estando una vez en oración, se me representó, muy brevemente, [...], cómo se ven en Dios todas las cosas, y cómo las tiene todas en Sí mismo. [...] Digamos que la Divinidad es como un diamante muy claro [...]. Y todo lo que hacemos se ve en este diamante, siendo de manera que Él encierra todo en Sí mismo, porque no hay nada que salga fuera de esta grandeza. Cosa espantosa me fue ver, en tan breve tiempo, tantas cosas juntas aquí, en este claro diamante» (*Libro de la vida*, XL, 9-10).

pirámide...»; la enumeración se extiende a lo largo de más treinta renglones, desconcertante, sobrecogedora, sublime, iniciando de algún modo al lector en la experiencia de la visión del Infinito.¹²⁴

Después de presentar las vías por las que llegó a Borges la Biblia y la alta consideración en éste que tenía el Libro, en estos dos últimos capítulos hemos tratado de mostrar, al hilo de la aportación de la profesora Aizenberg, lo que la Biblia aportó a nuestro autor en el plano de la teoría literaria y los recursos expresivos. En este contexto hemos tenido que revisar también su deuda respecto a la Cábala, en tanto que su conocimiento de la mística judía matizó decisivamente, como hemos visto, su particular concepción de la Sagrada Escritura. En la tercera parte, dejando a un lado ya las cuestiones de poética, nos centraremos en la presencia en la obra de Borges de ciertos personajes bíblicos: el sabio Qohélet, cuya presencia es, como veremos, sobre todo implícita; Adán y Jesucristo; Caín y Judas.

¹²⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 625-626. El recurso expresivo de la enumeración caótica, simulacro del infinito, pretende sugerir el orden y el desorden simultáneamente, como ha entredicho el propio autor: «De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden y ser íntimamente un cosmos, un orden» (Nota a «Aquél», Ci, OC III, p. 338). Acerca de este recurso, que también encontramos en poemas como «Cosas» (OT, OC II, pp. 481-482), «Inventario» (RP, OC III, p. 83), «Talismanes» (RP, OC III, p. 111), «Las causas» (HN, OC III, p. 199), «El hacedor» (Ci, OC III, p. 309), «Eclesiastés, I, 9» (Ci, OC III, p. 298) o «La trama» (Co, OC III, p. 457), y en la prosa «Alguien sueña» (Co, OC III, pp. 467-468), cfr. Jaime Alazraki, «Enumerations as Evocations: On the Use of a Device in Borges' Latest Poetry», en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 149-157; así como Leo Spitzer, «La enumeración caótica en la poesía moderna», en *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1961, pp. 245-291.

III

LA BIBLIA EN BORGES

*Ahora vemos mediante un espejo,
borrosamente; entonces, cara a cara.
Ahora conozco de modo parcial,
entonces conoceré plenamente.*

1 Corintios 13, 12



ANVERSO:
Adán y Eva (detalle), ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), c. 1125

QOHÉLET: UNA COSMOVISIÓN

En una de las entrevistas que Fernando Sorrentino mantuvo con Borges, y hablando acerca de la Biblia, nuestro autor declaraba lo siguiente:

De todos sus libros, los que más me han impresionado son el *Libro de Job*, el *Eclesiastés* y, evidentemente, los *Evangelios*.¹²⁵

La recepción por parte de nuestro autor del Libro de Job y de los Evangelios, así como de otros libros como el Génesis o el Apocalipsis, es bastante evidente: aquí y allá, a lo largo y a lo ancho de su obra, halla el lector citas, alusiones, glosas y tergiversaciones de estos textos. Llama la atención, en cambio, teniendo en cuenta la declaración que acabamos de citar, el hecho de que son muy pocas las referencias explícitas del Eclesiastés que se encuentran en sus páginas, al menos en comparación con la profusión de menciones de esos otros libros.

Observamos dos modos de presencia de este libro de la Biblia en la obra de Borges: uno explícito, superficial —en el sentido literal del término—, y otro implícito, profundo. Para ejemplificar el primer modo,

¹²⁵ F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996, p. 115.

cabe recordar, por ejemplo, el caso de Avelino Arredondo, aquel hombre que se propone asesinar al presidente de la nación; una vez fijada la fecha del atentado, se recluye durante los meses previos en la habitación del fondo de su propia casa, en las afueras de Montevideo, y allí se impone «el deber de aprender de memoria algún capítulo del Éxodo y el final del Eclesiastés».¹²⁶ Las palabras de Arredondo al final del relato, después de vaciar su revólver sobre el presidente, dan razón de su interés por la sentencia final del libro («Porque Dios juzgará todas las acciones, todo lo que está oculto, sea bueno o malo»):¹²⁷ «He dado muerte al Presidente, que traicionaba y mancillaba a nuestro partido. [...] Este acto de justicia me pertenece. Ahora, que me juzguen».¹²⁸

Vuelve a referirse nuestro autor al Eclesiastés en una nota a uno de los textos recogidos en la *Breve antología anglosajona*, esta vez para recordar una de sus metáforas.¹²⁹ Y en la cabecera de «El inmortal» hallamos una cita de los *Essays* de Francis Bacon en que éste cita a su vez un famoso versículo del Eclesiastés;¹³⁰ en este caso, la negación de la posibilidad de cualquier género de novedad por parte del autor sagrado

¹²⁶ «Avelino Arredondo», LA, OC III, pp. 62-63.

¹²⁷ Ecl 12, 14.

¹²⁸ LA, OC III, p. 65.

¹²⁹ «El concepto de la sepultura como última morada del hombre ya está en el *Eclesiastés* (12, 5) donde se lee que el hombre, al morir, va a su larga morada. Sin embargo no es necesario conjeturar que la fuente de ese poema es ese pasaje de la Escritura» (Nota a «La sepultura», BAA, OCC, p. 797).

¹³⁰ «Solomon saith: 'There is no new thing upon the earth'. So that as Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion. Francis Bacon: *Essays* LVIII» (A, OC I, p. 533).

(«nada hay nuevo bajo el sol»)¹³¹ avala de alguna manera la ficción del ciclo interminable de reencarnaciones que experimenta el protagonista del relato. En uno de sus ensayos, titulado «El tiempo circular», vuelve sobre la consideración de las eternas repeticiones y aporta una lista de diversas autoridades que en el pasado han sugerido esta tesis: la cosmología hindú, Hesíodo, Heráclito, el Eclesiastés, Séneca, Crisipo, Virgilio, Vico, Condorcet, Francis Bacon, Uspenski, Gerald Heard, Spengler, Schopenhauer, Emerson, Spencer, Poe... Y concluye:

Si leemos con alguna seriedad las líneas anteriores (*id est*, si nos resolvemos a no juzgarlas una mera exhortación o moralidad), veremos que declaran, o presuponen, dos curiosas ideas. La primera: negar la realidad del pasado y del porvenir. [...] La segunda: negar, como el Eclesiastés, cualquier novedad.¹³²

Pero, sobre todo, hay que traer aquí el poema recogido en *La cifra* que glosa esa famosa sentencia del Eclesiastés; se titula «Eclesiastés, I, 9»:

Si me paso la mano por la frente,
 si acaricio los lomos de los libros,
 si reconozco el Libro de las Noches,
 si hago girar la terca cerradura,
 si me demoro en el umbral incierto,
 si el dolor increíble me anonada,

¹³¹ Ecl 1, 9.

¹³² HE, OC I, pp. 394-395.

si recuerdo la Máquina del Tiempo,
si recuerdo el tapiz del unicornio,
si cambio de postura mientras duermo,
si la memoria me devuelve un verso,
repito lo cumplido innumerables
veces en mi camino señalado.
No puedo ejecutar un acto nuevo,
tejo y torno a tejer la misma fábula,
repito un repetido endecasílabo,
digo lo que los otros me dijeron,
siento las mismas cosas en la misma
hora del día o de la abstracta noche.
Cada noche la misma pesadilla,
cada noche el rigor del laberinto.
Soy la fatiga de un espejo inmóvil
o el polvo de un museo.
Sólo una cosa no gustada espero,
una dádiva, un oro de la sombra,
esa virgen, la muerte. (El castellano
permite esta metáfora).¹³³

En este poema se funden esos dos modos de presencia de los que hablábamos: el explícito y el implícito, el superficial y el profundo. A partir de una referencia exacta, la del versículo sagrado, y dejando atrás la casi lúdica reflexión filosófica sobre los ciclos que en otras ocasiones

¹³³ Ci, OC III, p. 298.

aquella le había sugerido,¹³⁴ Borges sintetiza en esta silva de veintiséis versos el problema personal de la pesadumbre de la existencia, pesadumbre que va íntimamente asociada a otro problema, el del sinsentido vital, el del misterio de la condición humana del que ya hemos tratado en relación con el Libro de Job. El mensaje del poema, por otra parte, es claro: al hombre, sumido en «el rigor del laberinto», sólo le cabe esperar el encuentro con «esa virgen, la muerte».

Como trataremos de mostrar a lo largo de este capítulo, la huella del Eclesiastés en la obra de Borges tiene una manifestación peculiar, que va mucho más allá de ciertas referencias como las citadas más arriba. También es notable el influjo del Eclesiastés, como ha señalado comúnmente la crítica, en la «Epístola moral a Fabio»; y no debe tratarse de una casualidad el hecho de que Borges confesara en más de una ocasión que ése era, a su juicio y sin lugar a dudas, el mejor poema de la lengua castellana.¹³⁵

Hemos de apuntar que el juego de ecos que queremos exponer aquí es mucho más audible en la obra poética de Borges que en el resto de sus textos; así, si antes, en la segunda parte, hemos atendido preferentemente a la obra narrativa de nuestro autor, donde era más palpable la recepción de ciertas cuestiones de poética, aquí nos centraremos en sus poemas. Antes, no obstante, de poner sobre la mesa

¹³⁴ En nota a este poema, Borges apunta: «En el versículo de referencia algunos han visto una alusión al tiempo circular de los pitagóricos. Creo que tal concepto es del todo ajeno a los hábitos del pensamiento hebreo» (Ci, OC III, p. 338).

¹³⁵ Cuántas veces citó, en conferencias y conversaciones, aquellos versos de la epístola: «¡Oh muerte!, ven callada / como sueles venir en la saeta».

los dos textos, el Eclesiastés y el corpus poético de Borges, parece conveniente presentar, aunque sea sucintamente, el libro del Antiguo Testamento y hacer algunas anotaciones sobre la literatura sapiencial. Parece conveniente, en nuestra opinión, porque nos introduce de lleno en un problema central del universo borgesiano: el problema del conocimiento.

En el canon bíblico hebreo, el Eclesiastés forma parte de los *ketubim* («Escritos»), que incluyen también los libros de Rut, Lamentaciones, Ester, Daniel, Esdras, Nehemías y los dos de las Crónicas; es, además, uno de los cinco *megil·lot*, los cinco rollos que se leen públicamente en ciertas fiestas anuales.¹³⁶ En la Biblia cristiana, en cambio, el Eclesiastés, junto con Proverbios, Job, Eclesiástico (o Sirácida, o de Ben Sirac) y Sabiduría,¹³⁷ pertenece al grupo de los libros sapienciales del Antiguo Testamento, esto es, aquellos cuyo tema principal es el de la sabiduría.¹³⁸

Las fechas de composición de los libros sapienciales son bastante imprecisas, pero pueden situarse con seguridad después de la vuelta del destierro babilónico, entre los siglos V y I a.C., si bien algunos recogen

¹³⁶ En concreto, el Eclesiastés se lee en las sinagogas en la fiesta de los Tabernáculos (*sukkot*), fiesta que se celebra al comienzo del otoño, una vez terminada la recolección de los frutos, y que supone una invitación a gozar con agradecimiento de los bienes obtenidos en la cosecha, como don de Dios.

¹³⁷ Eclesiástico y Sabiduría no figuran en el canon hebreo.

¹³⁸ También se consideran sapienciales algunos salmos, pero tanto el libro de los Salmos como el Cantar de los Cantares, que en alguna ocasión se han incluido en el elenco de los libros sapienciales, forman parte, estrictamente, del conjunto de los libros poéticos del Antiguo Testamento.

materiales que existían ya en la época de la monarquía; quizá por ello tres de estos libros —Proverbios, Eclesiastés y Sabiduría— mencionan de una u otra forma a Salomón como su autor.¹³⁹

Salvo el caso de Job, la literatura sapiencial está escrita en un estilo proverbial y aforístico, gnómico, muy semejante, tanto en la forma como en el contenido, al de la poesía gnómica de la literatura clásica. El proverbio (en hebreo, *masal*), de manera especial en Oriente, es la forma típica de la sabiduría popular: cada pueblo posee su propia colección. Los proverbios, que expresan en frases breves y sentenciosas algo que la experiencia ha confirmado, pasan de boca en boca y vienen a formar un verdadero corpus de sabiduría. Se ha dicho que un proverbio es «la sabiduría de muchos y el ingenio de uno».¹⁴⁰ Entre el pueblo hebreo, estas sentencias populares, muy presentes en su primera literatura, tomaban habitualmente una forma religiosa. Otras formas primitivas de sabiduría eran el acertijo, la fábula y la parábola, todas ellas de clara intención pedagógica.

¹³⁹ «Tal autoría, expresada en el texto del libro, responde más bien a un procedimiento literario, frecuente entre los judíos en aquella época y posteriormente, denominado pseudonimia o *pseudoepigrafía*. Consiste en utilizar el nombre de un personaje famoso del pasado como si fuese el que habla en el libro. No se trata de un engaño, sino de la convicción del autor real, que desconocemos, de que su enseñanza conecta con la de la persona a la que suplanta como si fuese en cierto modo su representante. Es por tanto el personaje célebre el que da autoridad a la obra. De este modo, la pseudonimia intenta mostrar que el escrito en cuestión se inserta en la tradición de Israel» («Los libros poéticos y sapienciales», en *Sagrada Biblia, Antiguo Testamento*, vol. III, EUNSA, Pamplona, 2001, p. 13). Lo mismo ocurre con los Salmos, atribuidos en buena parte al rey David.

¹⁴⁰ Cfr. R. A. Dyson, «Literatura poética y sapiencial», en R. C. Fuller, B. Orchard, R. Russell, E. F. Sutcliffe, *Verbum Dei. Comentario a la Sagrada Escritura*, vol. II, Herder, Barcelona, 1960, p. 97.

En el Antiguo Testamento, la edad dorada de la expresión proverbial está íntimamente ligada a la figura de Salomón, rey sabio por excelencia; según la tradición bíblica, su sabiduría se extendía desde un extraordinario talento político y el dominio del arte de la jurisprudencia, hasta el conocimiento de la historia natural y la solución de enigmas. Pero cabe preguntarse: ¿Qué entendía el pueblo hebreo bajo el concepto de sabiduría?

La natural curiosidad intelectual, que fue el motor, en otros pueblos, de la especulación acerca de la naturaleza, del hombre y de Dios, no es, precisamente, lo característico de la sabiduría hebrea; esa sabiduría especulativa, de hecho, tiene escasa importancia en los libros sagrados. «El punto de partida del sabio hebreo es un credo, no una cuestión. Dado que existe un ser supremo, creador, conservador, gobernador, juez de todos, la sabiduría debe tratar de comprender, en lo posible, las palabras y los caminos del Señor y de llevar a la práctica esos conocimientos teóricos. La sabiduría debe cumplir la voluntad de Dios en todas las relaciones complejas de la vida y de la conducta».¹⁴¹ Así, dado que la práctica de la religión es esencial a la verdadera sabiduría, la observancia de la Ley que Dios dio a su pueblo a través de Moisés es un elemento nuclear de esa sabiduría.

Los libros sapienciales representan la interiorización, por parte del hombre, de la Ley divina, cuya bondad es descubierta mediante la razón y la experiencia humanas, y cuyo conocimiento y práctica hacen sabio al

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

hombre. Así, lo que la Ley prescribe bajo la forma de mandamientos, la literatura sapiencial lo propone en forma de consejos, mostrando, al mismo tiempo, las consecuencias que se derivan de seguirlos o de rechazarlos.

Según los autores de los libros sapienciales, en definitiva, «toda sabiduría viene del Señor».¹⁴² Él es su única fuente, y puede comunicarla a los hombres. La sabiduría es, así, un atributo exclusivo y característico de Dios, cuyo reflejo son las maravillas de la naturaleza, creada por Él, y la ordenación de los acontecimientos humanos, por Él regidos. Dios es sumamente sabio: Dios es la sabiduría; la sabiduría es Dios.

Dirigiendo nuestra atención de nuevo hacia el Eclesiastés, hay que dar una explicación, en primer lugar, acerca de su autor. El versículo que abre el libro¹⁴³ atribuye el escrito a un rey de Jerusalén, hijo de David, que toma el nombre de Qohélet (en hebreo, «el predicador», «el que enseña en la asamblea»)¹⁴⁴. La referencia de Ecl 1, 1, repetida en Ecl 1, 12, así como otros argumentos de la tradición judía y cristiana, llevaron a atribuir esta obra, hasta el siglo XIX, a Salomón. No obstante, los críticos contemporáneos, con alguna excepción, están de acuerdo en afirmar que el libro es pseudoepigráfico. A partir de esta premisa, por otra parte, y debido a lo asistemático del desarrollo del tema, así como a

¹⁴² Ecl 1, 1.

¹⁴³ «Palabras de Qohélet, hijo de David, rey de Jerusalén» (Ecl 1, 1).

¹⁴⁴ En la versión de los LXX, el nombre hebreo fue traducido por el de *Ἐκκλησιαστής*; así, el *Ecclesiastes* de la Vulgata es una mera transcripción de la versión griega.

la presencia de ciertas afirmaciones que parecen interrumpir o contradecir el contexto, unos estudiosos sostienen la tesis de un único autor que compuso el texto en diversas fases, a modo de diario, y otros defienden la intervención de diversos autores, hasta cuatro según la opinión más común.

Por lo que respecta a la fecha de composición, estando los críticos de acuerdo en afirmar que el libro es posterior a los tiempos de la cautividad, existen discrepancias a la hora de indicar el período exacto. Por el contenido del libro puede deducirse que es anterior al Eclesiástico (c. 190 a.C.), que parece conocer su doctrina, y que es posterior a Proverbios y a Job, pues abandona definitivamente la antigua doctrina moral de la retribución terrena. Parece pertenecer a un período de transición en el que ya existían las corrientes de pensamiento que serían la causa de la aparición de grupos como los de los saduceos, los fariseos o los esenios, y en el que los escritores judíos empezaban a familiarizarse con la filosofía griega. Teniendo en cuenta todo esto, podría señalarse una fecha aproximada de finales del siglo III a.C.

Conviene recordar que fue durante la segunda mitad del siglo IV a.C. cuando empezó a llegar a Oriente Medio el oleaje de la cultura griega, que después, a lo largo del siglo III a.C., fue extendiéndose por las antiguas provincias de Judea y Samaría y sus alrededores debido a la itinerante actividad de comerciantes y militares. Comenzaron entonces a proliferar en el ámbito hebreo las escuelas en que se enseñaban la lengua y la cultura griegas. El influjo de las corrientes de pensamiento entonces en boga —la de los estoicos, la de los epicúreos y la de los

cínicos, especialmente— fue calando entre la juventud hebrea. Es importante tener en cuenta este contexto histórico-cultural para entender el tono, la expresión propia de libros como el Eclesiastés, así como las cuestiones de las que se ocupan, la de la verdadera sabiduría —que se ve amenazada por nuevas filosofías que no cuentan con el temor del Señor— por encima de todas.

¿Cuál es, en fin, la preocupación, el mensaje que pretende transmitir Qohélet? Cuando Qohélet escribía, aún los hebreos no aceptaban plenamente la doctrina de la retribución en el más allá. Los premios y los castigos se limitaban a la vida terrena: Dios, perfectamente justo, premiaba la observancia de la Ley con bienes temporales y castigaba su desobediencia con la privación de los mismos. Pero esta tesis, no obstante, era motivo de perplejidad, puesto que entraba en abierta contradicción con la experiencia cotidiana: la creencia y la experiencia se hallaban en conflicto, pues esta última parecía hablar de una inconsistencia fundamental en el gobierno moral del universo por parte del Altísimo.

El problema que se plantea Qohélet, por tanto, consiste en la conciliación del poder creador y administrativo de Dios, así como su justicia retributiva, con los hechos de la experiencia. Y a tal enigma responde sugiriendo que esa contradicción es sólo aparente, y se debe a que los acontecimientos de la vida entran en la providencia de un plan divino, del todo inescrutable para el hombre. La criatura humana no conoce los planes de Dios y no puede comprender, por tanto, la relevancia de sus trabajos en el proyecto total del gobierno divino del

universo, ni conocer la razón por la cual a veces el justo sufre mientras que el malo prospera.

La justicia de Dios, así, aunque permanece envuelta en el misterio más absoluto, queda intacta. Qohélet insiste en que el Señor intervendrá en el juicio para castigar la impiedad y premiar la rectitud; cuándo y cómo, no obstante, no lo aventura. La revelación completa acerca de la naturaleza del más allá aún no había llegado; el pueblo hebreo no contaba todavía con la esperanza de la inmortalidad; de ahí que la enseñanza de este libro sea, necesariamente, negativa, pesimista.

Junto a todo esto, y a la luz de esta doctrina general, el autor da ciertos consejos de carácter práctico relativos a la vida privada, social y religiosa. En el fondo de esos consejos late la enseñanza de la necesidad de que el hombre sea guiado en todas sus actividades por la sabiduría. La sabiduría que pretende desentrañar el enigma del universo y de la historia, la solución al cual sólo se halla en la mente de Dios, es pura vanidad; pero cierta sabiduría práctica, fundamentada esencialmente en el temor de Dios —fruto, a su vez, de la incomprendibilidad de la realidad—, puede contribuir a la felicidad terrena del ser humano. La contraposición de estas dos concepciones de la sabiduría, en fin, viene a estructurar el libro: «la sabiduría es vanidad» podría ser el lema de la primera parte (1, 3 - 6, 12); «la verdadera sabiduría reside en el temor de Dios», el de la segunda (7, 1 - 12, 7).

El Eclesiastés, debido en buena parte al profundo interés de los temas que trata, así como a la oscuridad de su expresión, desde muy pronto fue objeto de estudio e interpretación por parte de grandes

teólogos.¹⁴⁵ A lo largo del siglo XX y en el marco de los estudios literarios y filosóficos, en fin, ha sido uno de los textos bíblicos preferidos por los comparatistas. En efecto, son manifiestas sus coincidencias con el pensamiento de ciertas figuras de la antigüedad greco-latina (Heráclito y Séneca, por ejemplo),¹⁴⁶ así como con las preocupaciones de no pocos escritores de los últimos siglos, desde Andrés Fernández de Andrada —a quien se atribuye la «Epístola moral a Fabio»— y las grandes figuras del Barroco hasta los románticos.¹⁴⁷

Volvamos a nuestro autor. Tal y como señalaba Carlos Meneses en su estudio sobre la primera poesía de Borges, «su continua alusión a la impotencia del hombre ante el destino, a la esclavitud que el ser humano soporta debido a fuerzas desconocidas, no puede pasar desapercibida» ya desde aquellos primeros poemas de estética ultraísta compuestos entre 1919 y 1922 y publicados en revistas españolas de vanguardia como *Grecia o Ultra*.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Los apuntes exegéticos más conocidos son los de la primera teología cristiana del ámbito griego: se han documentado comentarios de Orígenes, Gregorio Taumaturgo, Dionisio de Alejandría, Gregorio de Nisa, Dídimo el Ciego, Evagrio Póntico y el Pseudo-Crisóstomo; el documento más valioso lo constituyen, sin duda, las *Homilias sobre el Eclesiastés* del Niseno.

¹⁴⁶ Sobre su relación con el pensamiento griego antiguo, véase, por ejemplo, Harry Ranston, *Ecclesiastes and the Early Greek Wisdom Literature*, The Epworth Press, Londres, 1925.

¹⁴⁷ Especialmente interesante resulta a este respecto el libro de Abraham Albert Avni, *The Bible and Romanticism. The Old Testament in German and French Romantic Poetry*, Mouton, La Haya / París, 1969, que apunta influencias del Eclesiastés en la obra de autores como Chateaubriand, Lamartine o Hugo.

¹⁴⁸ C. Meneses, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Olañeta, Barcelona / Palma de Mallorca, 1978, p. 45; al final del libro recoge dieciocho poemas de esa época. Sobre el

Ese desasosiego vital, que al principio no acierta a determinar sus causas, poco a poco lo irá racionalizando Borges, y ya desde la trilogía poética de la década de 1920 —*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín*— se precisará en una serie de temas que volverán a aparecer, ya perfectamente literaturizados, esto es, bajo recurrentes símbolos y metáforas, en su poesía de madurez, desde *El hacedor* (1960) hasta *Los conjurados* (1985). Esos temas son, principalmente, la multiplicidad inextricable del universo, la huida irreparable del tiempo, el dédalo de la historia —universal y personal—, la cuestión de la identidad, el misterio y la esperanza de la muerte, aparte de ciertas preocupaciones metapoéticas, estéticas, perfectamente engastadas en su obsesión metafísica.

El Borges poeta se presenta, desde el principio, como un ser íntimamente aturdido por la realidad y el devenir del universo,¹⁴⁹ así como por el misterio de su identidad y su destino; el Borges de las ficciones sorprendentes, que mediante la ostentación de una cultura, una inteligencia y un dominio del lenguaje poco comunes parece

movimiento ultraísta y la vinculación de Borges con él, véanse, a parte de la obra de Meneses: Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1963; Guillermo de Torre, «Ultraísmo», en *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. 2, Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 171-288; G. de Torre, «Para la prehistoria ultraísta de Borges», en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo XXI, México, 1984; Thorpe Running, *Borges' ultraist movement and its poets*, International Book Publishers, Lathrup Village, Michigan, 1981; y Zunilda Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, The University of Iowa y Las Americas Publishing Company, Nueva York, 1967, pp. 47-59 y 105-122.

¹⁴⁹ Cfr. Ana M. Barrenechea, «El caos y el cosmos», en *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967, pp. 63-101.

controlar el mundo y la historia, se empequeñece sin recato en sus poemas, erigidos sobre la profunda conciencia de la propia limitación y finitud. «Convencidos de caducidad / por tantas nobles certidumbres del polvo...»: ¹⁵⁰ parece muy elocuente, en este sentido, el hecho de que la composición que abre su primer poemario arranque con estos versos. La aventura poética de Borges, desde esas líneas hasta el último verso de *Los conjurados* («Acaso lo que digo no es verdadero; ojalá sea profético»), ¹⁵¹ es, realmente, una densa búsqueda intelectual que no logra salir de la perplejidad.

«La busca de Averroes», uno de los relatos reunidos en *El Aleph*, constituye, en cierta manera, una parabólica autobiografía intelectual de nuestro poeta. En efecto, el caso de Averroes tratando interminable e inútilmente de definir las palabras «tragedia» y «comedia» que encuentra en la *Poética* de Aristóteles, sin saber griego y sin haber visto jamás un teatro, es muy similar al caso de Borges tratando de desentrañar el sentido y el destino del cosmos y los hombres, de los días y las noches. Pronto el escritor encontró la imagen apropiada para expresar al mismo tiempo la naturaleza enigmática del universo y su propia perplejidad ante ese enigma: la memorable imagen del laberinto, ciertamente, condensa buena parte de las inquietudes de Borges:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo

¹⁵⁰ «La Recoleta», FBA, OC I, p. 18.

¹⁵¹ «Los conjurados», Co, OC III, p. 497.

y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.¹⁵²

En «el rigor del laberinto» del que hablaba en «Eclesiastés, I, 9» encierra Borges el misterio de la propia condición; el problema de la ininteligibilidad esencial de las leyes que rigen el universo —espacio, tiempo, criaturas— o, lo que vendría a ser lo mismo, la incapacidad de la mente humana para comprenderlas; la indefinida repetición de los mismos actos y de los mismos acontecimientos en que consisten la vida de cada hombre y la historia de la humanidad; la vaga intuición nunca afirmada de un Hacedor o Tejedor o Azar o Dios que trama eternamente ese universo; así como la incertidumbre respecto a la existencia o inexistencia de una clave, de un centro, y respecto a lo que pudiera

¹⁵² «Laberinto», ES, OC II, p. 364. Según la comparación de G. K. Chesterton, a quien Borges leyó tan atentamente, el universo de los ateos sería asimilable a un laberinto que no tuviese centro.

haber en ese hipotético centro, tras esa puerta que acaso abriera alguna llave. El poeta, perplejo ante el jeroglífico universal, es él mismo un enigma para sí mismo. Y para expresar esa íntima convicción, a la que acompaña la intuición de un penoso destino, utiliza la figura de Edipo:

Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día
 y con tres pies errando por el vano
 ámbito de la tarde, así veía
 la eterna esfinge a su inconstante hermano,
 el hombre, y con la tarde un hombre vino
 que descifró aterrado en el espejo
 de la monstruosa imagen, el reflejo
 de su declinación y su destino.
 Somos Edipo y de un tercer modo
 la larga y triple bestia somos, todo
 lo que seremos y hemos sido.
 Nos aniquilaría ver la ingente
 forma de nuestro ser; piadosamente
 Dios nos depara sucesión y olvido.¹⁵³

Por otra parte, aquí y allá, a lo largo de la obra poética de nuestro autor, encontramos alusiones a aquellas leyes ocultas del cosmos. Así, por ejemplo, en el famoso «Poema de los dones»: «Algo, que ciertamente no se nombra / con la palabra *azar*; rige estas cosas»;¹⁵⁴ en otro lugar se

¹⁵³ «Edipo y el enigma», OM, OC II, p. 307.

¹⁵⁴ H, OC II, p. 187.

refiere a «el claro azar o las secretas leyes / que rigen este sueño, mi destino»;¹⁵⁵ y en «Metáforas de *Las mil y una noches*» se detiene a glosar la metáfora del tapiz, «... que propone a la mirada / un caos de colores y de líneas / irresponsables, un azar y un vértigo, / pero un orden secreto lo gobierna».¹⁵⁶

En este contexto, las referencias a la concatenación causal de los acontecimientos constituyen como la intuición de cierto arbitrario orden, pero sobre todo son una metáfora de la naturaleza laberíntica del devenir de la historia y de cada historia, así como de la ineludibilidad del destino universal y personal: «No hay una sola de esas cosas perdidas que no proyecte ahora una larga sombra y que no determine lo que haces hoy o lo que harás mañana», sentencia «La trama».¹⁵⁷ Y en el memorable poema titulado precisamente «Las causas», el poeta recurre a la enumeración caótica de la que ya hemos hablado más arriba para trazar la historia de las cosas que se precisaron «para que nuestras manos se encontraran».¹⁵⁸ Asimismo, la frecuente sugestión de la repetición cíclica de los mismos hechos, si bien alude a un orden, a una ley, parece ante todo una manera de representar la férrea esclavitud existencial a la que se ve sometido el hombre —la humanidad en su conjunto— como habitante del laberinto universal y, por tanto, como criatura sujeta a sus leyes.

¹⁵⁵ «Oda compuesta en 1960», H, OC II, p. 212.

¹⁵⁶ HN, OC III, p. 169.

¹⁵⁷ Co, OC III, p. 457.

¹⁵⁸ HN, OC III, p. 199.

Esta idea viene expresada en «Eclesiastés, I, 9», y también en otros poemas como «La noche cíclica»: «Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: / los astros y los hombres vuelven cíclicamente; / los átomos fatales repetirán la urgente / Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras. / En edades futuras oprimirá el centauro / con el casco solípedo el pecho del lapita...»¹⁵⁹ (el poema hábilmente acaba con el mismo verso con el que empieza); «Para una versión del I King»: «El porvenir es tan irrevocable / como el rígido ayer. [...] Quien se aleja / de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida / es la senda futura y recorrida»;¹⁶⁰ o «Elegía de un parque»: «Si no hubo un principio ni habrá un término, / si nos aguarda una infinita suma / de blancos días y de negras noches, / ya somos el pasado que seremos».¹⁶¹ En la imagen de la pantera enjaulada encuentra Borges una extraordinaria metáfora del absurdo cíclico de la existencia:

Tras los fuertes barrotes la pantera
 repetirá el monótono camino
 que es (pero no lo sabe) su destino
 de negra joya, aciaga y prisionera.
 Son miles las que pasan y son miles
 las que vuelven, pero es una y eterna
 la pantera fatal que en su caverna
 traza la recta que un eterno Aquiles

¹⁵⁹ OM, OC II, p. 241.

¹⁶⁰ MH, OC III, p. 153.

¹⁶¹ Co, OC III, p. 465.

traza en el sueño que ha soñado el griego.

No sabe que hay praderas y montañas

de ciervos cuyas trémulas entrañas

deleitarían su apetito ciego.

En vano es vario el orbe. La jornada

que cumple cada cual ya fue fijada.¹⁶²

Tras el telón ante el que presenciamos la diversa entonación de estas certidumbres y consideraciones late una eterna confrontación: la de la mente divina que acaso gobierna el cosmos y la débil y limitada inteligencia humana. Este fondo pasa a primer plano en algunos poemas. Así, de manera risueña, al inicio del citado «Poema de los dones»: «Nadie rebaje a lágrima o reproche / esta declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche»;¹⁶³ en «De que nada se sabe»: «Quizá el destino humano / de breves dichas y de largas penas / es instrumento de Otro. Lo ignoramos; / darle nombre de Dios no nos ayuda»;¹⁶⁴ o en la segunda sección de «Nubes»: «¿Qué son las nubes? ¿Una arquitectura / del azar? Quizá Dios las necesita / para la ejecución de Su infinita / obra y son hilos de la trama oscura. / Quizá la nube sea no menos vana / que el hombre que la mira en la mañana».¹⁶⁵

¹⁶² «La pantera», RP, OC III, p. 84.

¹⁶³ H, OC II, p. 187. En 1955, por el tiempo en que le nombraban director de la Biblioteca Nacional, Borges perdía definitivamente la vista.

¹⁶⁴ RP, OC III, p. 100.

¹⁶⁵ Co, OC III, p. 475.

En el segundo de sus dos memorables sonetos dedicados al ajedrez —el tablero de ajedrez es otra inteligente metáfora borgesiana del universo, visto en este caso como prisión del hombre—, el poeta llega a plantear la posibilidad de una cadena indefinida de dioses tejedores de destinos:

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
 reina, torre directa y peón ladino
 sobre lo negro y blanco del camino
 buscan y libran su batalla armada.
 No saben que la mano señalada
 del jugador gobierna su destino,
 no saben que un rigor adamantino
 sujeta su albedrío y su jornada.
 También el jugador es prisionero
 (la sentencia es de Omar) de otro tablero
 de negras noches y de blancos días.
 Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
 ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
 de polvo y tiempo y sueño y agonías?¹⁶⁶

Más allá de la revelación de su ignorancia, la ininteligibilidad del laberinto creado por Dios pone de manifiesto al hombre, en fin, su propia y absoluta vanidad metafísica, su nada: «Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el

¹⁶⁶ «Ajedrez, II», H, OC II, p. 191.

hombre sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso nos alarman», dice en «Los espejos»;¹⁶⁷ y en «Soy»:

Soy el que sabe que no es menos vano
que el vano observador que en el espejo
de silencio y cristal sigue el reflejo
o el cuerpo (da lo mismo) del hermano.
Soy, tácitos amigos, el que sabe
que no hay otra venganza que el olvido
ni otro perdón. Un dios ha concedido
al odio humano esta curiosa llave.
Soy el que pese a tan ilustres modos
de errar, no ha descifrado el laberinto
singular y plural, arduo y distinto,
del tiempo, que es de uno y es de todos.
Soy el que es nadie, el que no fue una espada
en la guerra. Soy eco, olvido, nada.¹⁶⁸

En algún poema se perfila la posibilidad de reconocer a la poesía una virtud especial como forma de conocimiento, dando a entender que a través de ella se puede llegar a captar la esencia de las cosas, quizá la totalidad y la razón última del universo. Pero el desengaño respecto a la capacidad reveladora de la poesía es más frecuente aún. En este sentido es paradigmático el poema titulado «La luna», en el que Borges empieza

¹⁶⁷ H, OC II, p. 193.

¹⁶⁸ RP, OC III, p. 89.

relatando la historia de un hombre que concibió el proyecto de cifrar el entero universo en un libro; después de escribir el último verso, cuando alzando los ojos se disponía a rendir gracias a la fortuna, vio el bruñido disco en el cielo «y comprendió, aturdido, / que se había olvidado de la luna»; y prosigue Borges: «Siempre se pierde lo esencial. Es una / ley de toda palabra sobre el numen. / No lo sabrá eludir este resumen / de mi largo comercio con la luna».¹⁶⁹ Algo parecido ocurriría, como hemos visto, con la Cábala, en su interminable intento de desentrañar aquel Nombre «que la esencia / cifre de Dios y que la Omnipotencia / guarde en letras y sílabas cabales», «el Nombre que es la Clave».¹⁷⁰

El nihilismo gnoseológico de Borges es, definitivamente, radical. Ni siquiera la palabra poética puede penetrar la verdad del universo. En 1984 —hacia el final de su larga búsqueda, por tanto—, en Cnossos, escribía una breve prosa poética que lleva el título de «El hilo de la fábula»; parece un buen colofón para este breve itinerario en torno a la cuestión de las posibilidades del conocimiento humano en la poesía de nuestro autor:¹⁷¹

¹⁶⁹ H, OC II, pp. 196-198.

¹⁷⁰ «El Golem», OM, OC II, p. 263.

¹⁷¹ Sobre la cuestión del conocimiento en Borges, véase: Kurlat Ares, Silvia G, «Sobre 'El Aleph' y 'El Zahir': La búsqueda de la escritura de Dios», en *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, vol. 19 (2005), pp. 5-22; Block de Behar, Lisa, *Borges: The Passion of an Endless Quotation*, trad. de William Egginton, State Univ. of New York Press, Albany (NY), 2003; Marinho, Fernanda y Ney Marinho, «'Le Dieu trompeur': Notes on 'Private Knowledge' in Descartes, Wittgenstein and Borges», en *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, vol. 13 (2002), pp. 23-39; Martín, Marina, «Borges via the Dialectics of Berkeley and Hume», en *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and*

El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es pensar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.¹⁷²

Es éste el momento de traer aquí ciertos fragmentos del Eclesiastés que sin duda resultarán, al lado de los versos de Borges, verdaderamente elocuentes:

Yo, Qohélet, siendo rey de Israel en Jerusalén, me propuse inquirir y averiguar con sabiduría cuanto se hace bajo el cielo. ¡Dura tarea que Dios

Documentation, vol. 9 (2000), pp. 147-162; Toro, Alfonso de, y Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Thought and Knowledge in the XXth Century*, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt / Madrid, 1999; Kearns, Chris, «Borges and Eco: Readers Lost in the Labyrinth of Knowledge», en *Clues: A Journal of Detection*, vol. 19, no. 2 (octubre 1998), pp. 1-23; Fraser, John, «Jorge Luis Borges, Alive in His Labyrinth», en *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, vol. 31, no. 2 (abril 1989), pp. 179-191; Poust, Alice, «Knowledge in Borges' *La moneda de hierro*», en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, Univ. of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 305-313.

¹⁷² Co, OC III, p. 477.

impuso a los hombres! He examinado cuanto se hace bajo el sol, y veo que todo es vanidad y esfuerzo inútil. [...]

Me dije: 'Heme aquí enriquecido y adornado con más sabiduría que cuantos me precedieron en Jerusalén, poseo gran sabiduría y ciencia'. Y me dediqué a investigar la sabiduría y la ciencia, la locura y la necedad, pero también eso es cazar viento, porque a más sabiduría, mayores pesares; quien aumenta el saber, aumenta el dolor.¹⁷³

He considerado la tarea que Dios ha impuesto a los hombres para que se dediquen a ella. Él hace todas las cosas apropiadas a su tiempo; también pone en sus corazones la eternidad, pero sin que el hombre llegara a abarcar la obra de Dios desde el principio hasta el fin.¹⁷⁴

Contempla la obra de Dios: ¿Quién podrá enderezar lo que Él ha curvado? En los días de dicha sé feliz, y en los días de miseria reflexiona: Dios hizo la una y la otra, para que el hombre no descubra su futuro.¹⁷⁵

Cuando me dediqué a conocer la sabiduría y a examinar las fatigas que se toma el hombre en la tierra —porque ni de día ni de noche ven sus ojos el sueño—, entonces descubrí, por lo que toca a las obras de Dios, que nadie puede comprender cuanto se hace bajo el sol. Por más que el hombre se esfuerce en investigar, no comprende. Ni el sabio que pretende saber logrará averiguarlo.¹⁷⁶

¹⁷³ Ecl 1, 12-18.

¹⁷⁴ Ecl 3, 10-11.

¹⁷⁵ Ecl 7, 13-14.

¹⁷⁶ Ecl 8, 16-17.

Así como ignoras por qué camino entra el espíritu en los huesos dentro del seno de la mujer encinta, así desconoces las obras de Dios, hacedor de todo.¹⁷⁷

Salta a la vista el juego de ecos que existe entre el discurso del viejo Qohélet y la poesía de Borges. El Eclesiastés es como el testamento o la memoria de un hombre que ha pasado toda su vida indagando «cuanto se hace bajo el sol», «las fatigas que se toma el hombre en la tierra»; su aventura ha sido, con todas las salvedades que sean precisas y a veintidós siglos de distancia, la misma aventura de Borges; e igualmente, sus conclusiones vienen a profetizar las del poeta argentino: el mundo es irremediamente amorfo, obtuso, inasible; la sabiduría humana es incapaz de desentrañar el sentido del acontecer universal, de salvar racionalmente las contradicciones en que incurre a cada paso la historia de los hombres —recordemos el problema del sufrimiento del justo y la fortuna del impío a que nos referíamos más arriba—; Dios, que tramó y trama eternamente el destino del cosmos, es del todo incognoscible, e igual de misterioso es su plan universal.

Además de misterioso, ese plan es inalterable. Así las cosas, «¿qué provecho saca el hombre de todo el esfuerzo que se toma bajo el sol?»: ¹⁷⁸ «lo torcido no se puede enderezar, lo perdido no se puede calcular», «¿quién puede enderezar lo que Él ha curvado?». Esta inmutabilidad del plan diseñado por Dios, para la Creación en su

¹⁷⁷ Ecl 11, 5.

¹⁷⁸ Ecl 1, 3.

conjunto y para cada criatura en particular —y no debemos olvidar que Qohélet no duda de la justicia de ese plan—, la expresa también el autor del Eclesiastés sugiriendo que todos los tiempos se reúnen en la mente omnisciente de Dios, que contempla un presente eterno: «Lo que ahora es, ya lo fue antes; lo que luego será, ya lo ha sido. Dios restaura lo pasado».¹⁷⁹ O insistiendo en la idea de que cada uno de los acontecimientos de la historia tiene ya su momento prefijado, pues su hora fue establecida por Dios en el alba de la creación:

Todo tiene su momento y, cada cosa, su tiempo bajo el cielo:

Hay tiempo de nacer y tiempo de morir.

Hay tiempo de plantar y tiempo de arrancar lo plantado.

Hay tiempo de matar y tiempo de sanar.

Hay tiempo de destruir y tiempo de edificar.

Hay tiempo de llorar y tiempo de reír.

Hay tiempo de gemir y tiempo de bailar.

Hay tiempo de esparcir piedras y tiempo de recogerlas.

Hay tiempo de abrazarse y tiempo de desprenderse del abrazo.

Hay tiempo de buscar y tiempo de perder.

Hay tiempo de guardar y tiempo de desechar.

Hay tiempo de rasgar y tiempo de coser.

Hay tiempo de callar y tiempo de hablar.

Hay tiempo de amar y tiempo de aborrecer.

¹⁷⁹ Ecl 3, 15. Texto que ilumina Ecl 1, 9, que no cabe interpretar, tal y como apuntó el propio Borges, como una expresión de la doctrina pitagórica —y estoica— del tiempo cíclico.

Hay tiempo de guerra y tiempo de paz.

¿Qué provecho saca de su obra el que en ella se fatiga?¹⁸⁰

*

Junto a las consideraciones apuntadas hasta aquí, que podrían condensarse en aquel oráculo que Yahveh pone en los labios de Isaías —«Pues mis pensamientos no son los vuestros, y vuestros caminos no son mis caminos»—,¹⁸¹ Qohélet insiste en otra realidad fundamental, que a su vez podría resumirse en aquellas otras palabras de san Pablo: «Porque ahora vemos mediante un espejo, borrosamente; entonces, cara a cara. Ahora conozco de modo parcial, entonces conoceré plenamente».¹⁸² La muerte cancelará, a su debido tiempo, la enigmática historia de cada hombre y la de todo el universo. La muerte, que forma parte del siempre justo plan divino, supondrá la disolución universal, disolución que igualará, anonadándolo, todo. Así se entiende mejor aquel «¡Vanidad de vanidades. Todo es vanidad!»¹⁸³ con el que el sabio judío empieza su discurso: a la luz de la muerte, todo —riqueza y pobreza, sabiduría e ignorancia— es vanidad.

¹⁸⁰ Ecl 3, 1-9. Aunque resulte bastante obvio, no queremos dejar de señalar cómo Borges, en «Eclesiastés, I, 9», y asimismo en otros poemas, recoge el recurso de la enumeración regida por una anáfora que podemos contemplar en este fragmento del Eclesiastés.

¹⁸¹ Is 55, 8.

¹⁸² 1 Cor 13, 12. Borges reflexiona sobre esta sentencia en «El espejo de los enigmas», OI, OC II, pp. 98-100.

¹⁸³ Ecl 1, 1.

En realidad, ésta es la verdadera sabiduría: la del que amanece y se acuesta, día tras día y noche tras noche, con la certeza inamovible de que ha de morir, y vive según esa premisa. Es una certeza —y una sabiduría— estrechamente ligada al temor de Dios, que es el dueño de todas y cada una de las existencias. De diversas maneras, y con incansable insistencia, manifiesta Qohélet su íntimo convencimiento de la caducidad de todo ser y de todo afán:

El sabio va con los ojos abiertos, el necio camina en la oscuridad. Pero advierto que una misma es la suerte de ambos. Y me dije: ‘Si me aguarda la misma suerte del necio, ¿de qué sirve ser sabio?’. Y he concluido que también eso es vanidad. Porque del sabio, lo mismo que del necio, no habrá recuerdo duradero: con el paso del tiempo, todo es olvidado. Sí; el sabio muere lo mismo que el necio.¹⁸⁴

Porque una es la suerte del hombre y de la bestia: muere aquél como ésta muere, y uno solo es el hálito de ambos. No tiene, pues, ventaja el hombre sobre la bestia: todo es vanidad. Todos van al mismo sitio: todos vienen del polvo, y al polvo tornan todos.¹⁸⁵

¿Quién sabe lo que es bueno para el hombre durante la vida, durante los días de su vana vida, por la que pasa como una sombra? ¿Quién indicará al hombre lo que después de él sucederá bajo el sol?¹⁸⁶

¹⁸⁴ Ecl 2, 14-16.

¹⁸⁵ Ecl 3, 19-20.

¹⁸⁶ Ecl 6, 12.

Todos corren la misma suerte: el justo y el impío, el bueno y el malvado, el puro y el impuro, el que sacrifica y el que no sacrifica. Lo mismo es del bueno que del pecador, del que jura como del que teme jurar. [...]

Los vivos saben al menos que han de morir, pero los muertos no saben nada; no perciben ya salario alguno, porque su memoria yace en el olvido. Perecieron sus amores, sus odios, sus envidias; jamás tomarán parte en cuanto acaece bajo el sol.¹⁸⁷

E igualmente expresa Qohélet la conveniencia de tener presente en todo momento ese sino inevitable: «Más vale ir a casa de duelo que ir a casa de banquete; porque aquél es el fin de todo hombre, y el que vive lo tendrá presente».¹⁸⁸ No obstante, en el *seol* al que se dirigen todos los hombres tras su muerte, donde «no hay actividad, ni razón, ni ciencia, ni sabiduría»,¹⁸⁹ parece cifrar Qohélet sus esperanzas: allí quizá se verá saciada su sed de justicia. Desde esta perspectiva, aquella insistencia en la finitud de todo, así como la recurrente manifestación del aparente sinsentido de la rectitud y el esfuerzo humanos, cobran un nuevo sentido, pues cabría interpretarlos, en el fondo, como una suerte de velada invocación de la muerte. Tras ella, deseablemente, Dios hará justicia. La angustia vital del viejo Qohélet tiene su verdadera raíz, vistas así las cosas, en una relativa incertidumbre respecto a ese ulterior juicio divino. Pero todo le lleva a pensar que ese juicio tendrá lugar:

¹⁸⁷ Ecl 9, 2.5-6.

¹⁸⁸ Ecl 7, 2.

¹⁸⁹ Ecl 9, 10.

Y me dije: ‘Dios juzgará al justo y al impío, porque toda cosa tiene su tiempo y toda acción tendrá su juicio’.¹⁹⁰

Pero yo sé que la dicha es para los que temen a Dios, precisamente porque le temen; y que no hay dicha para el malvado, quien, como sombra, no prolonga su vida, porque no tiene temor de Dios.¹⁹¹

Porque Dios juzgará todas las acciones, todo lo que está oculto, sea bueno o malo.¹⁹²

Volvamos ahora a Borges, a quien dejamos en Cnosos: «el hilo se ha perdido»; «nunca daremos con el hilo». Y situémonos de nuevo dentro de su laberinto:

Zeus no podría desatar las redes
de piedra que me cercan. He olvidado
los hombres que antes fui; sigo el odiado
camino de monótonas paredes
que es mi destino. Rectas galerías
que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polvo he descifrado

¹⁹⁰ Ecl 3, 17.

¹⁹¹ Ecl 8, 12-13.

¹⁹² Ecl 12, 14.

rastros que temo. El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera.¹⁹³

Borges realiza en este poema un espléndido ejercicio de ambigüedad; en efecto, el lector no puede saber si la primera persona que pronuncia los versos es Teseo o el minotauro: es éste el que brama en la oscuridad y el que fatiga sin descanso las galerías del dédalo; pero también es él, según el relato mitológico, el que espera. Los papeles son relativos: resulta indiferente quién es la bestia y quién el héroe porque, al fin, ambos han de morir, y el común destino de la muerte está por encima de cualquier condición y avatar terrenos. Pero el hecho, y eso es lo que aquí interesa, es que la muerte es esperada, deseada, convocada.¹⁹⁴ Resulta inevitable

¹⁹³ «El laberinto», ES, OC II, p. 365.

¹⁹⁴ La bibliografía sobre la cuestión de la muerte en la obra de nuestro autor es abundantísima; véase: Merrell, Floyd, «Borges: Between Zero and Infinity», en *Journal of Romance Studies*, vol. 7, no. 3 (enero 2007), pp. 87-100; Victoriano, Felipe, «Fiction, Death and Testimony: Toward a Politics of the Limits of Thought», en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 25, no. 1-2 (enero 2003), pp. 211-230; Cargett, Adrian, «Symmetry of Death», en *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, vol. 13 (2002), pp. 79-97; Morrow, Bradford, «Jorge Luis Borges: Time After Time», en *PEN America: A Journal for Writers and Readers*, vol. 1, no. 1 (enero 2000), p. 71;

recordar, llegados a este punto, el sorprendente final del relato «La casa de Asterión»:

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.¹⁹⁵

El minotauro no se defendió: harto de una existencia condenada a recorrer las oscuras galerías del laberinto, deseaba la muerte. Es el

Pennington, Eric, «Death and Denial in Borges's Later Prose», en *Notes on Contemporary Literature*, vol. 29, no. 4 (septiembre 1999), pp. 2-4; Arancet Ruda, María Amelia, «Presencia de la muerte en *Los conjurados*», en *Letras*, vol. 38-39 (julio 1998), pp. 9-17; Barili, Amelia, «Borges on Life and Death», en Richard Burgin (ed.), *Jorge Luis Borges: Conversations*, UP of Mississippi, Jackson (MS), 1998, pp. 240-247; Mansbach, Abraham, «'El inmortal' de Borges a través de la concepción heideggeriana de la muerte y de la individualidad», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 50, no. 1 (junio 1997), pp. 110-115; Brant, Herbert J., «Dreams and Death: Borges' 'El libro de arena'», en *Hispanófila*, vol. 107 (enero 1993), pp. 71-86; León González, Libertad, «Lo fantástico y la muerte en 'Emma Zunz' de Jorge Luis Borges», en *Cifra Nueva: Revista de Cultura*, vol. 1 (enero 1992), pp. 67-75; Aguinis, Marcos, «Muerte, inmortalidad y un cuento de Borges: 'El inmortal'», en *Hispanamerica: Revista de Literatura*, vol. 17, no. 49 (abril 1998), pp. 27-40; Gallego, Vicente, «“Una oscura maravilla nos acecha: la muerte”. Borges: el tema de la muerte en su poesía», en *Hora de Poesía*, vol. 49-50 (enero 1987), pp. 48-50; Lyon, Thomas E., «Intimations on a Possible Immortality: Ambiguity in *Elogio de la sombra*», en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet*, Univ. of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 296-304; Blanco, Ángela, «Los temas esenciales», en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 1984, pp. 89-108; Serra, Edelweis, «Vida y muerte, tiempo y eternidad», en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 1984, pp. 109-128; Vitier, Cintio, «El tema de la muerte», en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 1984, pp. 138-144; Eggenschwiler Nagel, Olga, «La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati», en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 9 (abril 1979), pp. 65-78.

¹⁹⁵ A, OC I, p. 570.

mismo deseo que manifiesta el poeta en los versos finales de «Eclesiastés, I, 9»: «Sólo una cosa no gustada espero / una dádiva, un oro de la sombra, / esa virgen, la muerte». Sólo la muerte puede liberar al hombre de la esclavitud del laberinto. «Moriré y conmigo la suma / del intolerable universo», dice el suicida de un poema.¹⁹⁶ En «Remordimiento por cualquier muerte» encontramos, quizá, la expresión más desgarrada de la aniquilación que conlleva la muerte:

Libre de la memoria y de la esperanza,
ilimitado, abstracto, casi futuro,
el muerto no es un muerto: es la muerte.
Como el Dios de los místicos
de Quien deben negarse todos los predicados,
el muerto ubicuamente ajeno
no es sino la perdición y ausencia del mundo. [...] ¹⁹⁷

Ese deseo o afecto de la muerte lo encontramos igualmente en otros poemas del autor. Así, por ejemplo, en el último terceto de «Blind Pew», la muerte es calificada de «tesoro»: «a ti también, en otras playas de oro, / te aguarda incorruptible tu tesoro: / la vasta y vaga y necesaria muerte».¹⁹⁸ Y en el segundo soneto de la serie «1964» leemos: «La vida es corta / y aunque las horas son tan largas, una / oscura maravilla nos

¹⁹⁶ «El suicida», RP, OC III, p. 86.

¹⁹⁷ FBA, OC I, p. 33.

¹⁹⁸ H, OC II, p. 204.

acecha, / la muerte, ese otro mar, esa otra flecha / que nos libra del sol y de la luna / y del amor». ¹⁹⁹ Y en «H. O.»: «Otra es mi suerte: / las vagas horas, la memoria impura, / el abuso de la literatura / y en el confín la no gustada muerte. / Sólo esa piedra quiero. Sólo pido / las dos abstractas fechas y el olvido». ²⁰⁰ En el poema «La espera», la esperada es la muerte: «Antes que suene el presuroso timbre / y abran la puerta y entres, oh esperada / por la ansiedad...». ²⁰¹ Y en «Tríada», en fin, la muerte es un auténtico alivio:

El alivio que habrá sentido César en la mañana de Farsalia, al pensar:
Hoy es la batalla.

El alivio que habrá sentido Carlos Primero al ver el alba en el cristal y pensar: Hoy es el día del patíbulo, del coraje y del hacha.

El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo. ²⁰²

En una curiosa prosa titulada «Dos formas del insomnio», Borges compara el insomnio con la longevidad: y es que, en las lentas horas del insomnio, la memoria no hace más que duplicar, prolongar las largas galerías del laberinto del mundo y de la vida, cosa que lleva al poeta a sentir la angustia de saberse condenado «a querer hundirme en la

¹⁹⁹ OM, OC II, p. 298.

²⁰⁰ OT, OC II, p. 478.

²⁰¹ HN, OC III, p. 192.

²⁰² Co, OC III, p. 456.

muerte y no poder hundirme en la muerte, a ser y seguir siendo». ²⁰³ Y si el sueño es deseable —recordemos la clásica metáfora que lo asimila a la muerte—, no se puede decir lo mismo de los sueños, que, como los espejos, «prolongan este vano mundo incierto / en su vertiginosa telaraña»: ²⁰⁴ la misma operación que realiza la memoria en la alta noche del insomnio, la ejecuta la imaginación en la noche profunda de los sueños.

La muerte, precisamente porque libera al hombre de la laberíntica maldición de la existencia, es, paradójicamente, lo que le convierte en un ser invulnerable:

Ahora es invulnerable como los dioses.

Nada en la tierra puede herirlo, ni el desamor de una mujer, ni la tisis, ni las ansiedades del verso, ni esa cosa blanca, la luna, que ya no tiene que fijar en palabras. [...]

Ahora es invulnerable como los muertos. [...] ²⁰⁵

Los primeros versos de «A quien está leyéndome» contienen una idea complementaria: en este caso es la conciencia de la propia mortalidad —aquel convencimiento de caducidad expresado al inicio de «La Recoleta»— la que hace del hombre, en vida, un ser invulnerable; y es que en ese convencimiento radica su verdadera y única sabiduría:

²⁰³ Ci, OC III, p. 299. Cabe recordar que, en alguna ocasión, Borges explicó su famoso relato «Funes el memorioso» como una larga metáfora del insomnio.

²⁰⁴ «Los espejos», H, OC II, p. 192.

²⁰⁵ «Mayo 20, 1928», ES, OC II, p. 363.

Eres invulnerable. ¿No te han dado
 los números que rigen tu destino
 certidumbre de polvo? ¿No es acaso
 tu irreversible tiempo el de aquel río
 en cuyo espejo Heráclito vio el símbolo
 de su fugacidad? Te espera el mármol
 que no leerás. En él ya están escritos
 la fecha, la ciudad, el epitafio. [...] ²⁰⁶

De todo lo dicho y citado hasta aquí se desprende, lógicamente, que la inmortalidad, como la longevidad, ha de ser algo negativo. También Borges la asimila, en un largo poema, al insomnio; el horror de éste le sugiere el de aquella:

[...] Creo esta noche en la terrible inmortalidad:
 ningún hombre ha muerto en el tiempo, ninguna mujer, ningún muerto,
 porque esta inevitable realidad de fierro y de barro
 tiene que atravesar la indiferencia de cuantos estén dormidos o muertos
 —aunque se oculten en la corrupción y en los siglos—
 y condenarlos a vigilia espantosa. [...] ²⁰⁷

²⁰⁶ OM, OC II, p. 302. Alice Poust (cfr. «Knowledge in Borges' *La Moneda de Hierro*», en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet...*, pp. 305-313) distingue en la obra de Borges entre el *saber* útil (sabiduría práctica: conciencia de la propia finitud, por ejemplo) y el *conocer* imposible (el del personaje del epílogo de *El hacedor*, que acomete el proyecto de levantar un detalladísimo mapa de todo el universo; o el del personaje del poema «La luna» que hemos visto); distinción que concuerda con la de Qohélet.

²⁰⁷ «Insomnio», OM, OC II, p. 238.

De manera paralela a esta consideración nihilista de la muerte, Borges manifiesta, en ocasiones, su incertidumbre respecto a lo que habrá de deparar el más allá:

Yo que soy el que ahora está cantando
seré mañana el misterioso, el muerto,
el morador de un mágico y desierto
orbe sin antes ni después ni cuándo.
Así afirma la mística. Me creo
indigno del Infierno o de la Gloria,
pero nada predigo. Nuestra historia
cambia como las formas de Proteo.
¿Qué errante laberinto, qué blancura
ciega de resplandor será mi suerte,
cuando me entregue el fin de esta aventura
la curiosa experiencia de la muerte?
Quiero beber su cristalino Olvido,
ser para siempre; pero no haber sido.²⁰⁸

Y no pocas veces extiende una alternativa, sugiriendo a las claras la posibilidad de una vida *post mortem*, de cierta inmortalidad etérea y benigna. «Si cuando el tiempo nos deja, / nos queda un sedimento de eternidad, un gusto del mundo, / entonces es ligera tu muerte»,²⁰⁹

²⁰⁸ «Los enigmas», OM, OC II, p. 294. Acerca de la ambigüedad con que trata Borges esta cuestión, véase Thomas E. Lyon, «Intimations on a possible Immortality: Ambiguity in *Elogio de la sombra*», en Carlos Cortínez (ed.), *Borges the Poet...*, pp. 296-304.

²⁰⁹ «A Francisco López Merino», CSM, OC I, p. 93.

afirma dirigiéndose al poeta López Merino. Y en memoria de otro poeta, Alfonso Reyes, escribe: «Sabe Dios los colores que la suerte / propone al hombre más allá del día; / yo ando por estas calles. Todavía / muy poco se me alcanza la muerte. / Sólo una cosa sé. Que Alfonso Reyes / (dondequiera que el mar lo haya arrojado) / se aplicará dichoso y desvelado / al otro enigma y a las otras leyes». ²¹⁰ Como vemos, es una alternativa sugerida, la mayor parte de las veces, ante la muerte de un ser cercano; así, reaparece en un soneto dedicado a su difunto padre:

Tú quisiste morir enteramente,
 la carne y la gran alma. Tú quisiste
 entrar en la otra sombra sin la triste
 plegaria del medroso y del doliente.
 Te hemos visto morir con el tranquilo
 ánimo de tu padre ante las balas.
 La guerra no te dio su ímpetu de alas,
 la torpe parca fue cortando el hilo.
 Te hemos visto morir sonriente y ciego.
 Nada esperabas ver del otro lado,
 pero tu sombra acaso ha divisado
 los arquetipos últimos que el griego
 soñó y que me explicabas. Nadie sabe
 de qué mañana el mármol es la llave. ²¹¹

²¹⁰ «In memoriam A. R.», H, OC II, p. 208.

²¹¹ «A mi padre», MH, OC III, p. 141.

Con la mención de los arquetipos de Platón llegamos a un punto crucial de nuestra consideración sobre el tema de la muerte en la poesía de Borges. En efecto, la muerte es esperada, anhelada, porque ella sacará al hombre de la cárcel del universo. Pero también porque el poeta vislumbra la posibilidad de que, más allá del mármol de la lápida, el resto incorruptible del muerto —si es que queda tal resto— pueda llegar a aquel conocimiento que no pudo alcanzar en su vida terrena. Desde este punto de vista, la muerte constituye, más que la disolución del laberinto, la llegada a su centro. Allí, en el corazón del dédalo, se da el conocimiento de las leyes que rigen el mundo y la historia, el conocimiento de la esencia de las cosas, de los arquetipos: del tercer tigre; de «el postrer bisonte y el primero»; del gato Beppo eterno; de la «tarde eterna», «la tarde elemental», «la que no pasa»;²¹² de la rosa:

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,

²¹² Cfr., respectivamente: «El otro tigre», H, OC II, pp. 202-203; «El bisonte», RP, OC III, p. 85; «Beppo», Ci, OC III, p. 295; «La tarde», Co, OC III, p. 461.

la joven flor platónica,
 la ardiente y ciega rosa que no canto,
 la rosa inalcanzable.²¹³

Veamos alguna de estas referencias a la visión de los arquetipos. En «Baltasar Gracián», Borges se pregunta: «¿Qué habrá sentido al contemplar de frente / los Arquetipos y los Esplendores?». ²¹⁴ En «*Everness*» confirma: «sólo del otro lado del ocaso / verás los Arquetipos y Esplendores». ²¹⁵ En «*The Unending Rose*» se refiere nuevamente a la anhelada «rosa profunda, ilimitada, íntima, / que el Señor mostrará a mis ojos muertos». ²¹⁶ Y en «Las dos catedrales», dedicado al compañero de biblioteca que quiso reproducir en un poema la catedral de Chartres, se dirige así al difunto: «Ahora, Schiavo, estás muerto. / [...] / y sabrás que las dos, / la que erigieron las generaciones de Francia / y la que urdió tu sombra, / son copias temporales y mortales / de un arquetipo inconcebible». ²¹⁷

En otras composiciones, el secreto al que da paso la muerte, el tesoro que se descubre en el centro del laberinto, es el conocimiento de uno mismo, la revelación de la propia identidad. La muerte, al constituir el desenlace de la larga cadena de causas y efectos que traman cualquier vida, ilumina y justifica la totalidad del pasado del muerto. En el

²¹³ «La rosa», FBA, OC I, p. 25.

²¹⁴ OM, OC II, p. 259.

²¹⁵ OM, OC II, p. 305.

²¹⁶ RP, OC III, p. 116.

²¹⁷ Ci, OC III, p. 294.

«Poema conjetural»,²¹⁸ Francisco Narciso de Laprida relata su última batalla y su encuentro con la muerte; y declara: «Al fin he descubierto / la recóndita clave de mis años, / [...] / la letra que faltaba, la perfecta / forma que supo Dios desde el principio. / En el espejo de esta noche alcanzo / mi insospechado rostro eterno. El círculo / se va a cerrar. Yo aguardo que así sea». Al final de otro poema, «Correr o ser», el poeta se pregunta por la consistencia de su propia identidad:

¿Seré apenas, repito, aquella serie
de blancos días y de negras noches
que amaron, que cantaron, que leyeron
y padecieron miedo y esperanza
o también habrá otro, el yo secreto
cuya ilusoria imagen, hoy borrada
he interrogado en el ansioso espejo?
Quizá del otro lado de la muerte
sabré si he sido una palabra o alguien.²¹⁹

Al final del poema titulado «El mar» (y el mar es aquí una hermosa metáfora del laberinto-mundo) leemos lo siguiente: «¿Quién es el mar, quién soy? Lo sabré el día / ulterior que sucede a la agonía».²²⁰ Y al final

²¹⁸ OM, OC II, pp. 245-246. «Borges no afirma, sino conjetura. Lo conjetural en él implica una secreta afirmación: el convencimiento de sus propios límites, a partir de los cuales, sin embargo, concibe una posibilidad de trascendencia» (G. Sucre, *Borges, el poeta...*, p. 65).

²¹⁹ Ci, OC III, p. 322.

²²⁰ OM, OC II, p. 321.

del poema «Elogio de la sombra», que constituye un sincero elogio de la vejez, dulce en cuanto que supone la relativa disolución del cuerpo, de la capacidad perceptiva, de la memoria, de las pasiones, y sobre todo por su vecindad con la muerte, leemos estos versos, en los que el propio poeta se reconoce —cabe interpretar— como un laberinto; en efecto, desde el punto de vista borgesiano, cada vida, cada identidad, es el enigma de la esfinge; cada hombre es Edipo:

[...] Llego a mi centro,
 a mi álgebra y mi clave,
 a mi espejo.
 Pronto sabré quién soy.²²¹

Si volvemos ahora a las consideraciones de Qohélet en torno a la muerte, y sobre todo a aquellas sentencias de su incertidumbre y sus esperanzas respecto a un juicio futuro, más allá de la tumba, que esclarezca con justicia el destino de píos e impíos, no dejaremos de advertir las correspondencias, de nuevo, con nuestro autor.

Comprobamos, en efecto, que, así como ambos han constatado la incapacidad del hombre para penetrar el enigma del universo y su devenir, los dos cifran la verdadera sabiduría en la conciencia de la propia finitud —si bien en Qohélet eso es inseparable del temor de Dios, debemos recordarlo— y ambos ponen sus más hondas esperanzas en la muerte. Qohélet tiene sed de justicia; Borges tiene sed de conocimiento;

²²¹ ES, OC II, p. 396.

ambos tienen sed de sentido, de comprensión de una realidad universal que les rechaza como un enigma y les oprime como un laberinto. Qohélet espera sin certeza una retribución —universal y personal— justa. Borges espera, con menos certeza y más angustia, si cabe, un conocimiento —universal y personal— cristalino, esencial. Para ambos la muerte supondrá, en todo caso, la disolución del caos, del sinsentido: «esa virgen, la muerte», les libraré al fin del «rigor del laberinto».

ADÁN Y CRISTO: DEL JARDÍN AL LABERINTO

En el capítulo anterior hemos abordado un referente bíblico que en Borges es, como decíamos, más implícito que explícito. Hemos considerado conveniente empezar por ese referente menos obvio porque, a pesar de su carácter «subterráneo», o precisamente por ello, resulta fundamental, pues, como hemos tratado de mostrar, sirve para comprender la cosmovisión de Borges. Y es en el marco de esa cosmovisión, en el gran teatro de ese cosmos, donde interpretan su papel los diversos personajes de nuestro autor, entre ellos los que consideraremos en este capítulo y el siguiente.

La asociación de Adán y Cristo en este capítulo responde no tanto a la clásica convención exegética que ve en Adán una prefiguración de Cristo —tradición que Borges tiene en cuenta, como veremos—, sino al hecho de que ambas figuran representan, en el universo borgesiano, una misma problemática: la de la temporalidad.²²² Empecemos por Adán.

²²² Sobre la cuestión del tiempo en Borges, véase: Bossart, W. H., *Borges and Philosophy: Self, Time, and Metaphysics*, Peter Lang, Nueva York, 2003; Moulines, C. Ulises, «The Most Consistent Idealism According to Borges: The Negation of Time», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Thought and Knowledge in the XXth Century*, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt / Madrid, 1999, pp. 167-174; Höfner, Eckhard, «Some Aspects of the Problem of Time in the Works of Jorge Luis Borges: An Eclectic between Plato and the Theory of Relativity», en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (ed.), *Jorge Luis Borges: Thought and*

En la obra de Borges Adán es más un símbolo que un personaje. Sus apariciones sustanciales no son más que una decena, y en casi todas ellas se presenta como una figura abstracta, apenas caracterizada, que enseguida se convierte en una «excusa» para la reflexión del poeta. Adán, el primer hombre y el padre de todos los hombres, representa, ante todo, a la humanidad. Y ello por una razón meramente física, biológica: porque «el largo dédalo de amores» que hay detrás de cada ser humano, el árbol genealógico de cada hombre se remonta hasta él:

Knowledge in the XXth Century, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt / Madrid, 1999, pp. 207-239; Bartoloni, Paolo, «Spatialised Time and Circular Time: A Note on Time in the Work of Gerald Murnane and Jorge Luis Borges», en *Australian Literary Studies*, vol. 18, no. 2 (octubre 1997), pp. 185-190; Amann, Elizabeth, «Time and Creation in Borges's 'Examen de la obra de Herbert Quain'», en *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, vol. 8 (abril 1996), pp. 145-158; Mosher, Mark, «Atemporal Labyrinths in Time: J. L. Borges and the New Physicist», en *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 48, no. 1 (abril 1994), pp. 51-61; Serra, Edelweis, «Vida y muerte, tiempo y eternidad», en Ángel Flores (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 1984, pp. 109-128; Cheever, Leonard A., «Time and Timelessness: Two Poems by Borges», en *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 4, no. 2 (1978), pp. 32-38; Mikkelson, Holly, «Borges and the Negative of Time», en *Romance Notes*, vol. 17 (1976), pp. 92-97; Philmus, Robert M., «Wells and Borges and the Labyrinths of Time», en *Science-Fiction Studies*, vol. 1 (1974), pp. 237-248; Butler, Colin, «Borges and Time: With Particular Reference to 'A New Refutation of Time'», en *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, vol. 28 (1973), pp. 148-161; Ayora, Jorge R., «A Study of Time in the Essays and Short Stories of Jorge Luis Borges», en *Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science*, vol. 30 (1970), p. 4441A; Anderson, Robert R., «Jorge Luis Borges and the Circle of Time», en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 3 (1969), pp. 313-318; Running, Thorpe, «The Problem of Time in the Work of Jorge Luis Borges», en *Discourse*, vol. 9 (1996), pp. 296-308; Bagby, Albert I., «The Concept of Time in Jorge Luis Borges», en *Romance Notes*, vol. 6 (1965), pp. 99-105; Lewald, H. E., «The Labyrinth of Time and Place in Two Stories by Borges», en *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 45, no. 4 (diciembre 1962), pp. 630-636; Younoszai, Barbara, «El tiempo de Bergson en la obra de Jorge Luis Borges», en *Dissertation Abstracts: Section A. Humanities and Social Science*, vol. 32 (1971), pp. 2715A-2716A.

No soy yo quien te engendra. Son los muertos.
 Son mi padre, su padre y sus mayores;
 son los que un largo dédalo de amores
 trazaron desde Adán y los desiertos
 de Caín y Abel, en una aurora
 tan antigua que ya es mitología,
 y llegan, sangre y médula, a este día
 del porvenir, en que te engendro ahora.
 Siento su multitud. Somos nosotros
 y, entre nosotros, tú y los venideros
 hijos que has de engendrar. Los postrimeros
 y los del rojo Adán. Soy esos otros,
 también. La eternidad está en las cosas
 del tiempo, que son formas presurosas.²²³

Pero esta idea es tan universal como obvia, y para Borges constituye, aparte de un motivo poético para exponer la cuestión de la causalidad, un punto de partida para su reflexión sobre la condición de los hijos de Adán. ¿En qué sentido peculiar, pues, Adán es símbolo del hombre en la obra de nuestro autor? Podemos abordar la respuesta a esta pregunta a partir de otro soneto recogido igualmente en *El otro, el mismo*, «*Adam Cast Forth*»:

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?
 Lento en la vaga luz, me he preguntado,

²²³ «Al hijo», OM, OC II, p. 326.

casi como un consuelo, si el pasado
de que este Adán, hoy mísero, era dueño,
no fue sino una mágica impostura
de aquel Dios que soñé. Ya es impreciso
en la memoria el claro Paraíso,
pero yo sé que existe y que perdura,
aunque no para mí. La terca tierra
es mi castigo y la incestuosa guerra
de Caínes y Abeles y su cría.
Y, sin embargo, es mucho haber amado,
haber sido feliz, haber tocado
el viviente Jardín, siquiera un día.²²⁴

La identificación de la humanidad —y del poeta mismo, por tanto— con Adán queda clara en el cuarto verso, cuando el poeta se refiere a «este Adán, hoy mísero», que es el hombre. Adán y la humanidad comparten una misma condición, pues, como se sugería en el soneto «Al hijo», en Adán estábamos todos, y la suerte de Adán es, por herencia, la nuestra. Y esa condición queda definida aquí por un rasgo fundamental: la nostalgia del Jardín. Adán conoció el Jardín, y como todos los hombres estábamos en él, todos conocimos una vez el Jardín, «siquiera un día». De ahí la nostalgia. Nostalgia que, a medida que corren los años y los siglos, idealiza ese Jardín y, sin olvidarlo, empieza a considerarlo como el producto de un sueño antiquísimo: «¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?», «ya es impreciso / en la memoria el claro Paraíso».

²²⁴ OM, OC II, p. 312.

Este poema no responde, con todo, a una cuestión fundamental: ¿en qué consistió ese Paraíso? Y, por contraste, ¿qué caracteriza al destierro? A estas preguntas responden indirectamente otros textos de Borges, en los cuales vemos a Adán todavía en el Jardín. Adán es, por tanto, un símbolo ambivalente: a veces simboliza el Paraíso y a veces el destierro del Paraíso.

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.

Todo sucede por primera vez.

He visto una cosa blanca en el cielo. Me dicen que es la luna,
pero qué puedo hacer con una palabra y con una mitología.

Los árboles me dan un poco de miedo. Son tan hermosos.

Los tranquilos animales se acercan para que yo les diga su nombre.

[...]

Nada hay tan antiguo bajo el sol.

Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.

El que lee mis palabras está inventándolas.²²⁵

Podríamos definir el Paraíso de Borges a partir del penúltimo verso de este poema: el Jardín es aquel lugar en el que «todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno»; aquel lugar en el que todo es nuevo, pero con una novedad eterna. Es aquel lugar en el que «nada hay tan antiguo bajo el sol». Este verso, que aparentemente lleva al grado superlativo la afirmación del viejo Qohélet —«nada hay nuevo bajo el sol»—, en

²²⁵ «La dicha», Ci, OC III, p. 306.

realidad la está negando con admirable perspicacia: nada hay tan antiguo porque todo es nuevo, con la novedad perenne propia de la eternidad.

Borges, pues, está identificando el Paraíso con la eternidad, con su particular concepto de eternidad, que elabora a partir del de la teología cristiana y que podría definirse como un instante perdurable, como un presente constante que no contempla, por tanto, ni el pasado ni el porvenir. Es, exactamente, aquel estado que no admite la sucesión de ningún género: «La eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo».²²⁶

Al identificar el Paraíso con la eternidad, Borges está asimilando indirectamente el destierro del Paraíso con la temporalidad. Así es: la temporalidad, la opresión de lo sucesivo, es la condición fundamental del destierro, el castigo capital del desterrado, desde Adán hasta Borges. La constante sucesión que le caracteriza transforma la perdida claridad del Jardín en un verdadero Laberinto en el que no hay nada nuevo, primigenio, y todo se repite hasta el hastío. En el poema «Adán es tu ceniza», la evocación del padre de la humanidad viene acompañada por la consideración de la esclavitud de la temporalidad y por la manifestación de la nostalgia de la atemporalidad:

La espada morirá como el racimo.

El cristal no es más frágil que la roca.

²²⁶ Del Prólogo a HE, OC I, p. 351.

Las cosas son su porvenir de polvo.
El hierro es el orín. La voz, el eco.
Adán, el joven padre, es tu ceniza.
El último jardín será el primero.
El ruiseñor y Píndaro son voces.
La aurora es el reflejo del ocaso.
El micenio, la máscara de oro.
El alto muro, la ultrajada ruina.
Urquiza, lo que dejan los puñales.
El rostro que se mira en el espejo
no es el de ayer. La noche lo ha gastado.
El delicado tiempo nos modela.

Qué dicha ser el agua invulnerable
que corre en la parábola de Heráclito
o el intrincado fuego, pero ahora,
en este largo día que no pasa,
me siento duradero y desvalido.²²⁷

Qué dicha ser el río de Heráclito porque ese río, que nunca es el mismo, no dura,²²⁸ es eterno, invulnerable al tiempo. La duración, en cambio, lastra al hombre, que con el paso de los días va acumulando pasado, memoria, llanto:

²²⁷ HN, OC III, p. 200.

²²⁸ El razonamiento es poético y no filosófico; es evidente que Borges manipula aquí a Heráclito, como manipulaba en «La dicha» a Qohélet.

Hay tanta soledad en ese oro.
La luna de las noches no es la luna
que vio el primer Adán. Los largos siglos
de la vigilia humana la han colmado
de antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo.²²⁹

«La luna de las noches», esto es, la luna del destierro sometido a la temporalidad —pues sólo en el tiempo se da la sucesión de los días y las noches— se contrapone aquí a la luna «que vio el primer Adán» —el primero, porque cada uno de sus descendientes es igualmente Adán— en el Paraíso. La luna de las noches, la luna del Laberinto es vieja y acumula en su memoria el llanto de todas las generaciones de los hombres que la han mirado; la luna del Jardín, cabe suponer, es joven, es virgen.

El concepto de memoria, en el contexto de la contraposición entre el Jardín y el Laberinto, entre eternidad y temporalidad, ha aparecido explícita pero discretamente en «*Adam Cast Forth*» (v. 7), lo hemos visto de modo implícito en «La luna» y volvemos a encontrarlo, inesperadamente, en los versos finales de «El Oriente», donde después de evocar esa parte del mundo mediante una serie de imágenes concluye: «Tal es mi Oriente. Es el jardín que tengo / para que tu memoria no me ahogue».²³⁰ La identificación entre el Oriente y el jardín es, para nuestros intereses, irrelevante, y responde a una convención

²²⁹ «La luna», MH, OC III, p. 138.

²³⁰ RP, OC III, p. 114.

procedente del texto del Génesis.²³¹ Lo que nos importa es que, súbitamente, el jardín se convierte en un refugio frente a la opresión de la memoria. La memoria, en efecto, es una facultad ligada a la temporalidad —recordemos que Mnemosine es hermana de Cronos—, que carga al presente con un pasado siempre en aumento, cada día más pesado.

En el capítulo anterior hemos hablado ya del carácter negativo que presenta la memoria en la obra de Borges: entonces la hemos visto asociada al insomnio y a la inmortalidad; aquí la vemos asociada a la temporalidad.²³² Las piezas de este puzzle de conceptos se van uniendo y se distinguen dos grupos de conceptos contrapuestos: por una parte, Jardín, eternidad, instante, novedad, olvido, sueño, muerte; por otra, Laberinto, temporalidad, duración, antigüedad, memoria, insomnio, inmortalidad. Y en medio de ambos grupos, la figura de Adán, símbolo

²³¹ «Plantó Yahveh-Dios un jardín en Edén, al oriente» (Gn 2, 8).

²³² Sobre el tema de la memoria en la obra de Borges, véase: Karageorgou-Bastea, Christina, «'Funes el memorioso' o de la memoria-diálogo», en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 3 (2006), sin paginación; Barrenechea, Ana María, «Tiempo, identidad, memoria y sueño en Borges», en Ana María Barrenechea (ed.), *Archivos de la memoria*, Viterbo, Rosario, 2003, pp. 121-133; Folger, Robert, «The Great Chain of Memory: Borges, Funes, De viris illustribus», en *Hispanófila*, vol. 135 (mayo 2002), pp. 125-136; Vázquez, María Esther, «La memoria de Shakespeare: Borges y el laberinto de la memoria», en *Letras*, vol. 38-39 (julio 1998), pp. 223-233; Núñez-Faraco, Humberto, «In Search of the Aleph: Memory, Truth, and Falsehood in Borge's Poetics», en *Modern Language Review*, vol. 92, no. 3 (julio 1997), pp. 613-629; Stavans, Ilán, «El arte de la memoria», en *Mester*, vol. 19, no. 2 (octubre 1990), pp. 97-108; Shapiro, Henry L., «Memory and Meaning: Borges and 'Funes el memorioso'», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 9, no. 2 (enero 1985), pp. 257-265; Goloboff, Gerardo Mario, «Sueño, memoria, producción del significante en *Ficciones* de Jorge Luis Borges», en Joaquín Marco (ed.), *Asedio a Jorge Luis Borges*, Ultramar, Madrid, 1981, pp. 129-160.

de todo hombre, que conoció una vez el Jardín pero lo perdió y desde entonces habita el Laberinto.

¿Recuperará alguna vez el hombre el Paraíso? En «*Adam Cast Forth*» dice el poeta que el Jardín «perdura, / aunque no para mí»; pero en «Adán es tu ceniza» afirma, aparentemente sin más intención que la de expresar la recurrencia de las cosas en el tiempo, que «el último jardín será el primero». Asumiendo el riesgo de la sobreinterpretación, y basándonos en aquellas asociaciones de ideas, que al fin y al cabo ligan el Paraíso con la muerte, podemos interpretar este verso como la sugerencia de la esperanza de encontrar finalmente el Jardín en el centro del Laberinto: en la muerte. La muerte, al margen de lo que venga después, implica la aniquilación de la temporalidad, del ser sucesivo.

No podemos pasar adelante sin referirnos a Walt Whitman, el poeta que cautivó la juventud de nuestro autor: una de las partes más importantes de sus *Hojas de hierba* se titula, precisamente, «Hijos de Adán». Pero si hemos relegado este apunte hasta aquí es porque la figura del primer hombre es, en Whitman, radicalmente opuesta a la que hemos visto en Borges. Si éste se identificaba con el Adán desterrado que pena bajo el peso de los días, la vitalista voz que habla en *Hojas de hierba* —«yo, cantor de cantos Adánicos»—²³³ asume el papel del Adán intacto y pletórico del Paraíso; su Paraíso, que a diferencia del de nuestro autor

²³³ De «Cíclicamente vuelvo al cabo de largas edades», *Hojas de hierba*, trad. de J. L. Borges, Lumen, Barcelona, 1991, p. 223.

es perfectamente compatible con la temporalidad, no es otro que la joven Norteamérica:

Al jardín, al mundo, ascendiendo de nuevo,
 Anunciando potentes compañeras, hijas, hijos,
 Significando y siendo el amor, la vida de sus cuerpos,
 Contemplo con curiosidad mi resurrección después del largo sueño,
 Los ciclos que giran en vastas órbitas me han traído de nuevo,
 Amorosos, maduros, todos hermosos para mí, todos maravillosos,
 Mis miembros y el vibrante fuego que siempre los anima, asombrosos,
 Existiendo, penetro y sigo penetrando en todas las cosas,
 Satisfecho con el presente, satisfecho con el pasado,
 A mi lado o detrás Eva me sigue,
 O me precede y yo la sigo.²³⁴

*

«¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño / de espadas que los tártaros
 soñaron, / dónde los fuertes muros que allanaron, / dónde el Árbol de
 Adán y el otro Leño?».²³⁵ Como decíamos al inicio de este capítulo,
 Borges conoce bien la exégesis bíblica cristiana que ve en Adán una
 prefiguración de Cristo, nuevo Adán, y en el Árbol del Paraíso una
 anticipación del Árbol de la Cruz. Hace explícita esta vinculación en los
 versos que acabamos de citar, y la expone al inicio de su reflexión sobre

²³⁴ «Al jardín, al mundo», *ibid.*, p. 175.

²³⁵ «El instante», OM, OC II, p. 295.

el problema de la creación en el ensayo titulado «La creación y P. H. Gosse», donde en nota a pie de página recoge la penúltima estrofa del «Hymn to God, my God, in my Sickness» de John Donne:

We think that Paradise and Calvary,
Christ's Cross, and Adam's tree, stood in one place,
Look Lord, and find both Adams met in me;
As the first Adam's sweat surrounds my face,
May the last Adam's blood my soul embrace.²³⁶

Tal vinculación nos interesa aquí para subrayar la continuidad que existe, también en la obra de Borges, entre ambas figuras: una continuidad temática, que no simbólica. Interesa dejar claro este punto. Ya hemos dicho que, a juzgar por el tratamiento que le da, la figura de Adán es para Borges ante todo un símbolo: es un personaje literario, el primer personaje humano de la Biblia, que vivió «en una aurora / tan antigua que ya es mitología»;²³⁷ es, por tanto, una suerte de figura mítica. La figura de Cristo aparece en las páginas de nuestro autor de modo diferente: Borges, que además de los Evangelios ha leído a autores como Tácito y Flavio Josefo, no puede dejar de considerar a Jesucristo como un personaje histórico, y en consecuencia no le representará con ese aire mítico, abstracto, con el que ha representado a Adán. Cristo no es en Borges un símbolo, sino un verdadero personaje.

²³⁶ OI, OC II, p. 28, n.

²³⁷ Del citado «Al hijo», OM, OC II, p. 326.

¿Y qué caracteriza, cuando aparece en las páginas de nuestro autor, a este personaje? En el plano más externo o superficial, Cristo aparece de dos modos: ante todo como un héroe trágico —pocas veces se le menciona sin mencionar también la Cruz—, y secundariamente como un maestro memorable.

Como héroe trágico lo hallamos, por ejemplo, en el poema «El Oriente», que ya hemos citado más arriba: «En un atardecer muere un judío / crucificado por los negros clavos / que el pretor ordenó, pero las gentes / de las generaciones de la tierra / no olvidarán la sangre y la plegaria / y en la colina los tres hombres últimos». ²³⁸ En la memorable «Elegía» de *La cifra*, «la mano de Jesús en el madero / de Roma» es una de «las cosas que merecen lágrimas». ²³⁹ En otro poema, «las palabras que en un crepúsculo se dijeron / de una cruz a otra cruz» Jesús y el buen ladrón son un motivo de acción de gracias para el poeta. ²⁴⁰ En la nota «In memoriam J. F. K.», la bala que mató al presidente Kennedy se identifica con «los oscuros clavos que atravesaron la carne del Redentor y el leño de la Cruz», y más allá con la piedra que Caín lanzó contra Abel. ²⁴¹

En el ensayo sobre el *Biathanatos* de John Donne Borges reflexiona —ya no dramáticamente, como suele hacer en sus poemas, sino lúdicamente— sobre la idea barroca «de un dios que fabrica el

²³⁸ RP, OC III, p. 114.

²³⁹ OC III, p. 307.

²⁴⁰ «Otro poema de los dones», OM, OC II, p. 314.

²⁴¹ H, OC II, p. 231.

universo para fabricar su patíbulo». ²⁴² El motivo de la crucifixión lo encontramos de manera eminente, en fin, en el poema «Cristo en la cruz»:

Cristo en la cruz. Los pies tocan la tierra.
Los tres maderos son de igual altura.
Cristo no está en el medio. Es el tercero.
La negra barba pende sobre el pecho.
El rostro no es el rostro de las láminas.
Es áspero y judío. No lo veo
y seguiré buscándolo hasta el día
último de mis pasos por la tierra.
El hombre quebrantado sufre y calla.
La corona de espinas lo lastima.
No lo alcanza la befa de la plebe
que ha visto su agonía tantas veces.
La suya o la de otro. Da lo mismo.
[...]
Sabe que no es un dios y que es un hombre
que muere con el día. No le importa.
Le importa el duro hierro de los clavos.
No es un romano. No es un griego. Gime.
Nos ha dejado espléndidas metáforas
y una doctrina del perdón que puede
anular el pasado. (Esa sentencia

²⁴² «El *Biathanatos*», OI, OC II, pp. 78-80.

la escribió un irlandés en una cárcel.)
 El alma busca el fin, apresurada.
 Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
 Anda una mosca por la carne quieta.
 ¿De qué puede servirme que aquel hombre
 haya sufrido, si yo sufro ahora?²⁴³

Siendo el poema más explícito sobre la muerte de Cristo, pensamos que es, no obstante, el menos representativo a efectos literarios, dada la excepcionalidad del tratamiento del episodio: Cristo aparece más humanizado que en ninguna otra página de Borges —«El rostro no es el rostro de las láminas. / Es áspero y judío»—, y la escena está teñida por un tono de desengaño y amargura que priva al personaje del aura discretamente heroica que antes le acompañaba. La clave de esta disonancia, en nuestra opinión, se halla en el hecho de que sólo en este caso Borges se enfrenta a la figura de Jesucristo desde el punto de vista religioso: sólo aquí se plantea la seria cuestión religiosa que trasciende la hazaña histórica, esto es, si Cristo era Dios. Y resuelve que no; de ahí la desabrida pregunta con que acaba el poema.

Este mismo poema apunta ese otro papel que asume Cristo, secundariamente, en la obra de Borges, el de maestro memorable: «Nos ha dejado espléndidas metáforas / y una doctrina del perdón que puede / anular el pasado». El mismo mérito le atribuye nuestro autor en el ensayo «Del culto de los libros», cuando, después de citar una sentencia

²⁴³ Co, OC III, p. 453.

del Evangelio, apostilla: «Esta sentencia es de Jesús, el mayor de los maestros orales, que una sola vez escribió unas palabras en la tierra y no las leyó ningún hombre (Juan 8, 6)». ²⁴⁴ Y asimismo en «Fragmentos de un evangelio apócrifo», cuyo versículo 49 declara: «Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días». ²⁴⁵

Hay un relato en el que estas dos facetas de Jesucristo, la de maestro y la de héroe trágico, se funden de una manera fatal: «El Evangelio según Marcos». ²⁴⁶ Su protagonista, el ya mencionado Baltasar Espinosa —el que pensó que «los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias»: la de Ulises que regresa a Ítaca y la de Dios que se hace hombre—, es caracterizado subrepticamente como Jesucristo: se le presenta a la edad de treinta y tres años (la de Cristo al morir), se señala su «facultad oratoria» y su «ilimitada bondad», rasgos evidentemente cristológicos, así como que «le desagradaba ganar» (Cristo asume de antemano su sacrificio) y que «no carecía de coraje» (como demuestra Cristo igualmente ante los mercaderes instalados en el Templo de Jerusalén). Y su destino es el mismo: después de haberse ganado el respeto y la admiración de los Gutres mediante la lectura en voz alta del Evangelio según san Marcos y mediante la curación milagrosa (mediante pastillas) de una cordera, aquellos le preparan una cruz.

²⁴⁴ OI, OC II, p. 92.

²⁴⁵ ES, OC II, p. 390.

²⁴⁶ Cfr. IB, OC II, pp. 444-448.

A estas alturas del discurso el lector se preguntará dónde se halla aquella continuidad temática entre la figura de Cristo y la de Adán a la que nos hemos referido más arriba. Hemos visto a Cristo como héroe trágico y como maestro; pero, como hemos dicho, éstos son, en nuestra opinión, los papeles más superficiales que representa Cristo en la obra de Borges, a pesar de que son los más recurrentes. Pensamos que, para Borges, no es la Cruz la mayor hazaña de Cristo, ni es su enseñanza lo más sorprendente: lo que más le impresiona de Cristo no se halla ni en los capítulos que recogen el Sermón de la Montaña ni al final del Evangelio, sino al principio. No resulta casual, por tanto, que dedicara dos poemas a glosar el decimocuarto versículo del prólogo del Evangelio de san Juan: «Y la Palabra se hizo carne y puso su morada entre nosotros...».²⁴⁷ El primero es un soneto:

Refieren las historias orientales
 la de aquel rey del tiempo, que sujeto
 a tedio y esplendor, sale en secreto
 y solo, a recorrer los arrabales
 y a perderse en la turba de las gentes
 de rudas manos y de oscuros nombres;
 hoy, como aquel Emir de los Creyentes,
 Harún, Dios quiere andar entre los hombres
 y nace de una madre, como nacen
 los linajes que en polvo se deshacen,

²⁴⁷ Jn 1, 14.

y le será entregado el orbe entero,
aire, agua, pan, mañanas, piedra y lino,
pero después la sangre del martirio,
el escarnio, los clavos y el madero.²⁴⁸

Aquí, la comparación entre Harún y Cristo refuerza el valor de la auténtica «hazaña» del Dios cristiano. El emir Harún es, al fin y al cabo, un «rey del tiempo», y su hazaña consiste en abajarse a confundirse anónimamente entre la muchedumbre, ocultando su condición real. Dios, en cambio, es el rey de la eternidad, y renunciando a la condición eterna desciende al tiempo para «andar entre los hombres», «y nace de una madre, como nacen / los linajes que en polvo se deshacen». Ante la de Cristo, la hazaña de Harún es francamente modesta: el descenso de la eternidad a la temporalidad es una gesta mucho más épica que el descenso de la condición real a la plebeya. La hazaña de Cristo culmina, en efecto, en «la sangre del martirio, / el escarnio, los clavos y el madero»; allí está la nota trágica de la heroicidad de Cristo; pero esta heroicidad radica, más que en la Pasión, en la Encarnación.

A través del otro poema al que nos referimos, una larga silva que lleva el mismo título, entendemos mejor el valor que Borges atribuye a la hazaña de la Encarnación de la Segunda Persona de la Trinidad, pues en él vincula explícitamente este misterio a aquel otro del que ya hemos hablado por extenso y que tanto le impresionaba: el de la condescendencia de Dios al lenguaje en la Sagrada Escritura.

²⁴⁸ «Juan, I, 14», OM, OC II, p. 271.

No será menos un enigma esta hoja
que las de Mis libros sagrados
ni aquellas otras que repiten
las bocas ignorantes,
creyéndolas de un hombre, no espejos
oscuros del Espíritu.
Yo que soy el Es, el Fue y el Será,
vuelvo a condescender al lenguaje,
que es tiempo sucesivo y emblema.
Quien juega con un niño juega con algo
cercano y misterioso;
yo quise jugar con mis hijos.
Estuve entre ellos con asombro y ternura.
Por obra de una magia
nacé curiosamente de un vientre.
Viví hechizado, encarcelado en un cuerpo
y en la humildad de un alma.
Conocí la memoria,
esa moneda que no es nunca la misma.
Conocí la esperanza y el temor,
esos dos rostros del incierto futuro.
Conocí la vigilia, el sueño, los sueños,
la ignorancia, la carne,
los torpes laberintos de la razón,
la amistad de los hombres,
la misteriosa devoción de los perros.
Fui amado, comprendido, alabado y pendí de una cruz.

Bebí la copa hasta las heces.

[...]

He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera;

no será nunca lo que quiero decir,

no dejará de ser su reflejo.

Desde Mi eternidad caen estos signos. [...] ²⁴⁹

«Yo que soy el Es, el Fue y el Será, / vuelvo a condescender al lenguaje, / que es tiempo sucesivo»: tanto la condescendencia al lenguaje como la condescendencia a la carne significan para Borges, ante todo, la condescendencia del Eterno al tiempo. Ésta es la gran gesta de Dios realizada en Cristo: «yo quise jugar con mis hijos» y «estuve entre ellos». ²⁵⁰ Y aquí hallamos la continuidad temática entre las figuras de Cristo y Adán: en que Cristo desciende voluntariamente del Jardín al Laberinto; en que asume libremente el castigo impuesto a Adán, esto es, el drama de la temporalidad. Y con ella, todas aquellas circunstancias que penosamente la acompañan: la memoria, la esperanza, el temor, la ignorancia, la carne —la carne que, al final de sus días, padecerá la Pasión y penderá en la Cruz.

Unos fragmentos del prólogo de Borges a los Evangelios apócrifos sintetizan bien todo lo que venimos considerando. Aquí encontramos,

²⁴⁹ «Juan, I, 14», ES, OC II, pp. 355-356.

²⁵⁰ En el uso del verbo «jugar» resuenan aquellas palabras que el libro de los Proverbios pone en boca de la Sabiduría —el Logos, la Segunda Persona de la Trinidad— y que anticipan su Encarnación en Cristo en la plenitud de los tiempos: «Allí estuve a su lado como arquitecto, haciendo sus delicias cada día, recreándome [*ludens* en la Vulgata] siempre en su presencia, recreándome en el orbe de la tierra, compartiendo mis delicias con los hombres» (Prov 8, 30-31).

quizá, la mayor sinceridad de Borges ante la figura de Cristo. Y aquí están, junto a la manifestación de su propia falta de fe, la admiración por la enseñanza parabólica, metafórica, del maestro oral; el recuerdo triste de su oscura muerte en la Cruz; el reconocimiento de su largo y universal legado; y, ante todo, la ponderación del hecho de que el Eterno asumiera el tiempo durante treinta y tres años para redimir a la estirpe de Adán:

[...] Lo que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido, durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrificado cuya muerte había redimido a todas las generaciones de Adán. [...]

Más allá de nuestra falta de fe, Cristo es la figura más vívida de la memoria humana. Le tocó en suerte predicar su doctrina, que hoy abarca el planeta, en una provincia perdida. Sus doce discípulos eran iletrados y pobres. Salvo aquellas palabras que su mano trazó en la tierra y que borró en seguida, no escribió nada. (También Pitágoras y el Budha fueron maestros orales.) No usó nunca argumentos; la forma natural de su pensamiento era la metáfora. [...] Joven, murió oscuramente en la cruz, que en aquel tiempo era un patíbulo y que ahora es un símbolo. Sin sospechar su vasto porvenir Tácito lo menciona al pasar y lo llama Chrestus. Nadie como él ha gobernado, y sigue gobernando, el curso de la historia. [...].²⁵¹

²⁵¹ «Evangelios apócrifos», BP, OC IV, p. 452.

Un último comentario, en fin, respecto a esa «falta de fe». Es tan llamativo como comprensible el hecho de que en ningún lugar de su obra (admitimos la posibilidad de error) aluda Borges a la resurrección de Cristo, que, como sabemos, recogen todos los Evangelios. Es comprensible, decimos, porque ése es el hecho decisivo para poder afirmar que Cristo fue alguien más que un gran maestro o un héroe trágico, para poder afirmar que Cristo era Dios, con las consecuencias religiosas que eso conlleva. Como escribió san Pablo, «si Cristo no ha sido resucitado, vacía es, por tanto, nuestra proclamación, vacía también vuestra fe».²⁵²

Vemos, pues, en esta llamativa omisión por parte de Borges, la deliberada evitación de enfrentarse a Cristo desde el punto de vista religioso,²⁵³ y, junto a ella, la concienzuda asunción de la figura de Cristo como un excepcional personaje histórico admirablemente biografiado por sus discípulos, que —ellos sí— le reconocieron como Dios.

²⁵² 1 Cor 15, 14.

²⁵³ Salvo, como hemos visto, en el poema «Cristo en la cruz», escrito en Kyoto hacia el final de su vida; y asimismo en «*Paradiso*, XXXI, 108» (H, OC II, p. 178), en que al hilo de ese verso de la *Comedia*, que alude al lienzo de la Verónica, reflexiona sobre la posibilidad de conocer el verdadero rostro de Cristo, y sentencia: «Si realmente supiéramos cómo fue, sería nuestra la clave de las parábolas y sabríamos si el hijo del carpintero fue también el Hijo de Dios» —lo que equivale a afirmar que nunca saldremos de la duda, pues «perdimos esos rasgos [...] como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio».

CAÍN Y JUDAS: EL CULPABLE INOCENTE

A partir del pensamiento del sabio Qohélet hemos tratado la preocupación de Borges por la cuestión del conocimiento. Después, al revisar el tratamiento que da a las figuras de Adán y Cristo, nos hemos introducido en la problemática de la temporalidad. Ahora, a través del estudio del uso que hace de otros dos personajes bíblicos, dos personajes malditos, abordaremos otro de los grandes temas de nuestro autor: el de la identidad.²⁵⁴

Caín, primogénito de Adán y Eva, es el primer hermano y el primer fratricida de la historia de la humanidad.²⁵⁵ El relato de su crimen lo

²⁵⁴ Sobre el tema de la identidad en nuestro autor, véase: Barrenechea, Ana María, «Tiempo, identidad, memoria y sueño en Borges», en Ana María Barrenechea (ed.), *Archivos de la memoria*, Viterbo, Rosario, 2003, pp. 121-133; Laraway, David Phillip, «Facing Borges: The Question of Identity», en *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, vol. 59, no. 7 (enero 1999), pp. 2532-2533; Bennett, Maurice, «'Everything and Nothing': The Myth of Personal Identity in Jorge Luis Borges and Bergman's *Persona*», en Leon Golden (ed.), *Transformations in Literature and Film*, UP of Florida, Tallahassee, 1982, pp. 17-28.

²⁵⁵ Para el tratamiento de la figura de Caín por parte de Borges vuelve a resultarnos útil la aportación de E. Aizenberg, que en el tercer capítulo de *Borges, el tejedor del Aleph...*, titulado «La diversa entonación de algunas metáforas judías», dedica unas páginas al tema de Caín y Abel (cfr. pp. 99-108). El tema del cainismo, por lo demás, ha sido una constante en la literatura de tradición occidental; el lector interesado puede consultar, por ejemplo, Ricardo J. Quinones, *The Changes of Cain. Violence and the Lost Brother in Cain and Abel Literature*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1991.

encontramos en el cuarto capítulo del Génesis; y vale la pena recordarlo literalmente:

Abel fue pastor de ovejas y Caín agricultor. Al cabo de un tiempo, Caín presentó a Yahveh una oblación de los frutos de la tierra. También Abel ofreció primogénitos de sus ovejas, con su grasa. Yahveh se complació en Abel y en su ofrenda pero no en Caín y en la suya. Esto irritó a Caín sobremanera y tenía el semblante abatido. [...]

Dijo Caín a Abel, su hermano: ‘Vamos al campo’. Y cuando estuvieron en el campo, Caín se lanzó sobre Abel, su hermano, y lo mató.²⁵⁶

El relato del fratricidio primordial, con su sintética frialdad, con su atávica violencia, con la fatalidad de la envidia, con la dramática reiteración de la palabra «hermano», llamó poderosamente la atención de nuestro autor, y no son pocas las alusiones a este episodio en las páginas de su obra. A lo largo de nuestro trabajo ya nos hemos topado, al menos, con dos; recordemos el poema «*Adam Cast Forth*» («La terca tierra / es mi castigo y la incestuosa guerra / de Caínes y Abeles y su cría»),²⁵⁷ y asimismo aquella nota en memoria de Kennedy, en la que Borges traza la historia de la bala que mató al presidente de los Estados Unidos y remonta los siglos hasta identificarla con el arma de Caín:

Esta bala es antigua. [...]

²⁵⁶ Gn 4, 2-5.8.

²⁵⁷ OM, OC II, p. 312.

En el alba del tiempo fue la piedra que Caín lanzó contra Abel y será muchas cosas que hoy ni siquiera imaginamos y que podrán concluir con los hombres y con su prodigioso y frágil destino.²⁵⁸

Ambas referencias expresan la misma idea, la del destino violento del hombre. Y en ella reencontramos aquella cuestión que ya hemos mencionado al tratar de Adán: el determinismo, la cadena insondable de las causas y efectos que parte de la aurora del Edén y llega hasta el día de hoy. El castigo de Adán, que heredó toda la humanidad, incluye también el desorden de la violencia, que ejerció por primera vez su primogénito contra su propio hermano. Volvemos a encontrar este destino fatal en «Historias de jinetes», todas ellas trágicas, al término de cuyo relato leemos esta consideración:

Remotas en el tiempo y en el espacio, las historias que he congregado son una sola; el protagonista es eterno [...] Los centauros vencidos por los lapitas, la muerte del pastor de ovejas Abel a manos de Caín, que era labrador, la derrota de la caballería de Napoleón por la infantería británica en Waterloo, son emblemas y sombras de ese destino.²⁵⁹

La relación del crimen de Caín con todos los crímenes de la humanidad es, con todo, un tópico muy antiguo; hasta aquí, pues, el uso que hace Borges de la figura de Caín es relativamente convencional y previsible, a

²⁵⁸ «In memoriam J. F. K.», H, OC II, p. 231.

²⁵⁹ «Historias de jinetes», EC, OC I, pp. 153-154.

pesar de la originalidad de las asociaciones y del supuesto implícito de la ley de la causalidad. El hecho es que el interés por esta figura y su uso por parte de Borges no se agota en esta consideración, ni mucho menos. Tanto es así que reescribe su historia en varias ocasiones. Veamos el ejemplo más evidente, el de la «Milonga de dos hermanos»; omitimos las dos primeras estrofas, meramente introductorias:

[...] Velay, señores, la historia
de los hermanos Iberra,
hombres de amor y de guerra
y en el peligro primeros,
la flor de los cuchilleros
y ahora los tapa la tierra.

Suelen al hombre perder
la soberbia o la codicia;
también el coraje envicia
a quien le da noche y día—
el que era menor debía
más muertes a la justicia.

Cuando Juan Iberra vio
que el menor lo aventajaba,
la paciencia se le acaba
y le armó no sé qué lazo—
le dio muerte de un balazo,
allá por la Costa Brava.

Sin demora y sin apuro
 lo fue tendiendo en la vía
 para que el tren lo pisara.
 El tren lo dejó sin cara,
 que es lo que el mayor quería.

Así de manera fiel
 conté la historia hasta el fin;
 es la historia de Caín
 que sigue matando a Abel.²⁶⁰

Aquí están, pues, ya no sólo la violencia del homicidio, sino además la envidia y, sobre todo, el vínculo fraterno. La historia de los hermanos Iberra no es más, pues, que «la historia de Caín que sigue matando a Abel». La fascinación de Borges por este episodio del Génesis, fascinación que le lleva a «entonarlo» reiteradamente con la única variante sustancial de los actores, tiene una explicación, y ésta es en buena parte autobiográfica, como explica Aizenberg.²⁶¹ Borges nace al final de un siglo marcado, en Argentina, por los conflictos nacionales, y en el seno de una familia de héroes militares que él admira,²⁶² asumiendo no obstante que su destino es otro. Su pasado más reciente,

²⁶⁰ «Milonga de dos hermanos», SC, OC II, pp. 333-334.

²⁶¹ Cfr. *op. cit.*, p. 100.

²⁶² Recordemos los poemas dedicados a su bisabuelo materno («Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín», OM, OC II, pp. 250-251; «Coronel Suárez», MH, OC III, p. 125) y a su abuelo paterno («Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)», H, OC II, p. 206).

por tanto, está marcado por la espada. Y a la historia nacional y familiar se une, además, su manifiesto interés por las leyendas populares argentinas, reflejo de aquel pasado sanguinario, que mitificaron a dos figuras singularmente violentas: el gaucho de la pampa y su equivalente urbano, el compadrito de los arrabales de Buenos Aires.

En la época de nuestro autor ambas figuras han desaparecido hace ya tiempo, pero siguen vertebrando el folklore argentino, perfectamente conservados en poemas como el *Martín Fierro* y transmitidos de una generación a otra. Así pues, Borges encuentra en las figuras míticas del gaucho y el compadrito motivos idóneos para recrear la historia de Caín y Abel, que tan bien representa, por otra parte, la cuestión de la violencia.

En la «Milonga de dos hermanos» hemos visto ya a los hijos de Adán y Eva convertidos en dos compadritos, los hermanos Iberra. En ciertos relatos, como «El fin», «El Sur» o «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)»,²⁶³ que abordan la temática de la violencia gaucha, la descripción ambiental, el retrato de los antagonistas y la escenificación de su lucha evocan, inequívocamente, la atmósfera y la tragedia del relato del Génesis. Estos personajes —Fierro y Cruz, Fierro y el negro, Juan Dahlmann y el gaucho, respectivamente— se enfrentan casi siempre en combates hombre a hombre, en la llanura —en el límite de lo civilizado, por tanto—, y empleando de ordinario armas rudimentarias como el facón, el gran cuchillo de los gauchos. El descampado evoca

²⁶³ Cfr. F, OC I, pp. 518-520; F, OC I, pp. 524-529; y A, OC I, pp. 561-563, respectivamente.

fácilmente el paisaje salvaje que imaginamos en la Biblia tras la invitación fatal de Caín a Abel, «vamos al campo»; el basto facón recuerda igualmente a la tosca piedra primordial.²⁶⁴

Hasta aquí hemos visto, pues, dos usos diferentes de la historia del crimen de Caín por parte de nuestro autor: en primer lugar, como arquetipo abstracto de todos los crímenes de todos los criminales de todos los tiempos; en segundo lugar, como modelo literario de las sangrientas leyendas de gauchos y compadritos. Queda aún un tercer uso, el más sorprendente y el que entraña una reflexión acaso más profunda y más puramente borgesiana. En un breve poema titulado «Génesis, IV, 8», Borges reescribe la historia de esta manera:

Fue en el primer desierto.
 Dos brazos arrojaron una gran piedra.
 No hubo un grito. Hubo sangre.
 Hubo por vez primera la muerte.
 Ya no recuerdo si fui Abel o Caín.²⁶⁵

La transgresión del texto bíblico es total: con un solo verso, el último, se ha diluido por completo el contraste entre la figura del agresor y la del agredido, entre el asesino y la víctima, entre la culpa y la inocencia. Los dos hermanos son asesino y víctima indistintamente, quedando confundidos sus papeles: «Ya no recuerdo si fui Abel o Caín». Borges ha

²⁶⁴ La piedra que ha imaginado la tradición, pues, de hecho, el Génesis no indica el arma que usa Caín (cfr. los versículos que hemos transcrito).

²⁶⁵ De «Quince monedas», RP, OC III, p. 91.

conseguido sorprendernos, lo reconocemos; pero la sorpresa inicial se atenúa cuando caemos en la cuenta de que este súbito giro, que arroja a la cara del lector el tema de la disolución de la dualidad en la identidad, ya estaba latente, de alguna manera, en el tema que subyacía a «Historias de jinetes» o a «In memoriam J. F. K.»: el de la fusión de la multiplicidad en la unidad.

¿Pero en qué se basa, exactamente, esta solución de la dualidad en la unidad, de la discordia en armonía? El poema es menos hermético de lo que a primera vista podría parecer. Lo que iguala a los dos hermanos hasta confundirlos es el destino que comparten: la muerte. Se trata del relato de la primera muerte registrada en la historia de la humanidad («hubo por vez primera la muerte»), y la muerte es, en el fondo, el tema principal de este poema, su verdadero protagonista: la realidad de la condición inevitablemente mortal del hombre ensombrece, en estos versos, la horrible oscuridad del crimen, hasta el punto de resultar indiferente quién mató a quién.²⁶⁶ Volvemos a descubrir en la muerte, pues, la solución a otro problema, en este caso el de la identidad, que lleva de la mano el de la responsabilidad de los propios actos. No es éste el único texto en que Borges confunde la identidad de los hermanos. La misma transgresión se halla en una pieza titulada «Leyenda»:

²⁶⁶ Este relativismo histórico y moral, atribuible en buena parte, como vemos, a la conciencia de la caducidad del hombre, lo encontramos ya, por ejemplo, en la dedicatoria de *Fervor de Buenos Aires*, dirigida «A quien leyere»: «Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor» (OC I, p. 15); y lo hemos visto también en aquella deliberada ambigüedad respecto al protagonista del poema «El laberinto» (ES, OC II, p. 365).

Abel y Caín se encontraron después de la muerte de Abel. Caminaban por el desierto y se reconocieron desde lejos, porque los dos eran muy altos. Los hermanos se sentaron en la tierra, hicieron un fuego y comieron. Guardaban silencio, a la manera de la gente cansada cuando declina el día. En el cielo asomaba alguna estrella, que aún no había recibido su nombre. A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra y dejó caer el pan que estaba por llevarse a la boca y pidió que le fuera perdonado su crimen.

Abel contestó:

—¿Tú me has matado o yo te he matado? Ya no recuerdo; aquí estamos juntos como antes.

—Ahora sé que en verdad me has perdonado —dijo Caín—, porque olvidar es perdonar. Yo trataré también de olvidar.

Abel dijo despacio:

—Así es. Mientras dura el remordimiento dura la culpa.²⁶⁷

Este pequeño texto resulta muy interesante, por cuanto, junto al tema de la confusión de identidades, Borges recupera la cuestión de la memoria, que ya hemos visto al tratar sobre la figura de Adán. En el caso de la víctima, «olvidar es perdonar»; en el caso del criminal, olvidar es recuperar la inocencia, puesto que «mientras dura el remordimiento dura la culpa». Ya hemos aludido antes a la asimilación del olvido y de la muerte. Abel ha olvidado porque ha muerto; Caín sigue vivo, y todavía no ha olvidado: olvidará, y recuperará la inocencia, cuando muera.

²⁶⁷ ES, OC II, p. 391.

Queremos traer aún otro texto que tiene a Caín como protagonista y que supone, en la línea del juego con el problema de la identidad, otra vuelta de tuerca; se trata de un bello soneto:

Los ojos de tu carne ven el brillo
del insufrible sol, tu carne toca
polvo disperso o apretada roca;
él es la luz, lo negro y lo amarillo.
Es y los ve. Desde incesantes ojos
te mira y es los ojos que un reflejo
indagan y los ojos del espejo,
las negras hidras y los tigres rojos.
No le basta crear. Es cada una
de las criaturas de Su extraño mundo:
las porfiadas raíces del profundo
cedro y las mutaciones de la luna.
Me llamaban Caín. Por mí el Eterno
sabe el sabor del fuego del Infierno.²⁶⁸

Aquí, en virtud de la doctrina panteísta, otra de las muchas doctrinas teológicas que interesó a nuestro autor, Caín no se confunde ya con Abel, sino con el mismísimo Dios. Si Dios «es cada una de las criaturas de Su extraño mundo», también ha de ser, necesariamente, Caín, y en consecuencia comparte su destino: «sabe el sabor del fuego del Infierno». Cuando la transgresión llega a tal punto recordamos, en fin,

²⁶⁸ «Él», OM, OC II, p. 276.

aquel interés de Borges por los sentidos de la Escritura, por la idea de la infinitud semántica de cada una de sus líneas.

*

Los críticos de la obra de Borges, y entre ellos Aizenberg,²⁶⁹ han visto detrás del juego con la identidad del que venimos hablando el interés del escritor por las doctrinas gnósticas, y en particular por la de la secta de los cainitas. Tal interés se puede contrastar en textos como el ensayo «Una vindicación del falso Basíledes» o el relato «Los teólogos».²⁷⁰

La secta de los cainitas, partiendo del sistema dualista propio del gnosticismo, que maneja las antítesis bien/mal, Dios/Demiurgo, hombre terrenal/hombre espiritual, etc., dio un sesgo peculiar a esta doctrina: identificó al Dios del Antiguo Testamento con el malvado Demiurgo, y de ahí dedujo que las figuras bíblicas consideradas tradicionalmente como negativas eran en realidad positivas, y viceversa. El paradigma de esta inversión habría sido el de Caín y Abel —de ahí su nombre—, y así, bendijeron al hermano mayor y maldijeron al menor. La misma transposición la aplicaron a otra pareja de personajes bíblicos, en este caso neotestamentarios: la de Jesús y Judas. He ahí, pues, un antecedente claro de la inversión que realiza el propio Borges con Caín y Abel y, como ahora veremos, del tratamiento que da a la figura de Judas.

²⁶⁹ Cfr. *op. cit.*, pp. 106-107.

²⁷⁰ Cfr. D, OC I, pp. 213-216; y A, OC I, pp. 550-556, respectivamente.

En la obra de nuestro autor, Judas está mucho menos presente que Adán, que Caín y que Cristo, y no obstante su presencia es mucho más recordada que la de los demás. Ello se debe, sin duda alguna, al llamativo, casi escandaloso tratamiento que le da —escandaloso, sobre todo, si se desconoce el antecedente de la fuente gnóstica, con la que Borges se limita a jugar—. En el texto sobre Judas más convencional que encontramos entre sus páginas, se subraya su arrepentimiento, ya desde el momento en que recibe el salario de la traición:

La moneda cayó en mi hueca mano.

No pude soportarla, aunque era leve,
y la dejé caer. Todo fue en vano.

El otro dijo: Aún faltan veintinueve.²⁷¹

Entre esa comprensión hacia el traidor y la tergiversación que hallamos en el famoso relato «Tres versiones de Judas» hay una lejana relación, en efecto, pero el tamaño de esa tergiversación no se explica fuera del afán lúdico que caracteriza a Borges, de su inclinación a la ambigüedad. Conviene tener esto en cuenta: de todas las figuras bíblicas que hemos revisado en el contexto de la obra de Borges, ésta, la de Judas, es la que el autor parece tomar menos en serio, y la vemos convertida en una mera excusa para jugar con la cuestión de la identidad. Veamos en qué consiste esa tergiversación.

²⁷¹ «Mateo, 27, 9», de «Unas monedas», MH, OC III, p. 150.

«Tres versiones de Judas», incluido en *Ficciones*, es un texto que se halla a medio camino entre el cuento y el ensayo, fórmula que resulta idónea al autor para mantener el discurso en la ambigüedad. El relato se presenta a modo de examen de ciertos trabajos teológicos de Nils Runeberg, hombre profundamente religioso, personaje anacrónico a quien —se nos dice— habría convenido el siglo II y alguna ciudadela del Asia Menor, pero a quien Dios deparó el siglo XX y la ciudad universitaria de Lund, donde publicó en 1904 *Kristus och Judas* y en 1909 su obra capital, *Den hemlige Frälsaren*.

El punto de partida de las reflexiones de Runeberg puede cifrarse en el epígrafe que encabezaba la primera edición de *Kristus och Judas*, una sentencia extraída de los *Speculative and Theological Essays* de Thomas de Quincey: «No una cosa, todas las cosas que la tradición atribuye a Judas Iscariote son falsas». De Quincey había propuesto que Judas delató a Jesús para forzarlo a manifestar abiertamente su divinidad y encender así la chispa de la rebelión contra el yugo romano. A partir de esa consideración, Runeberg elabora su propia justificación del apóstol traidor, justificación que agudiza con el paso de los años. Su argumento más primitivo es de orden metafísico:

La traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. Prosigue Runeberg: El Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la carne; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en

representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús.²⁷²

Éste es el primer estadio de la vindicación de Judas: éste no hizo más que asumir personalmente la responsabilidad de un requerimiento metafísico, a saber, que el sacrificio divino fuera correspondido por un sacrificio humano, que el orden superior tuviera un eco en el orden inferior. Como era de esperar, «los teólogos de todas las confesiones lo refutaron». Entonces Runeberg, abandonando aquel plano argumentativo, desplazó su discurso al terreno moral:

Imputar su crimen a la codicia (como lo han hecho algunos, alegando a Juan 12, 6) es resignarse al móvil más torpe. Nils Runeberg propone el móvil contrario: un hiperbólico y hasta ilimitado ascetismo. El asceta, para mayor gloria de Dios, envilece y mortifica la carne; Judas hizo lo propio con el espíritu. Renunció al honor, al bien, a la paz, al reino de los cielos, como otros, menos heroicamente, al placer. Premeditó con lucidez terrible sus culpas. En el adulterio suelen participar la ternura y la

²⁷² F, OC I, p. 515.

abnegación; en el homicidio, el coraje; en las profanaciones y la blasfemia, cierto fulgor satánico. Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12, 6) y la delación. Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno. Pablo ha escrito: «El que se gloria, gloriése en el Señor» (1 Corintios 1, 31); Judas buscó el Infierno, porque la dicha del Señor le bastaba. Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres.²⁷³

Así, de la justificación metafísica de Judas como pieza clave en la economía de la redención del género humano hemos pasado a su justificación moral, atribuyéndosele, y en grado heroico, una de las virtudes que más resplandecen en los santos y, en primer lugar, en el propio Jesucristo: la humildad. El narrador del relato no hace constar las refutaciones a este nuevo estadio de la tesis de Runeberg; el teólogo aparece ya como un ser abandonado a la vorágine de su horrenda herejía, que en su formulación culminante, recogida en *Den hemlige Frälsaren*, obra que el autor tarda dos años en entregar a la imprenta, degenera en blasfemia. En este tercer y último estadio la argumentación es ya puramente teológica, y más exactamente, cristológica:

Dios, arguye Nils Runeberg, se rebajó a ser hombre para la redención del género humano; cabe conjeturar que fue perfecto el sacrificio obrado por él, no invalidado o atenuado por omisiones. [...] El famoso texto

²⁷³ F, OC I, pp. 515-516. (En Jn 12, 6 dice el evangelista que Judas «era ladrón y, como estaba encargado de la bolsa, robaba de lo que se depositaba en ella».)

«Brotará como raíz de tierra sedienta; no hay buen parecer en él, ni hermosura; despreciado y el último de los hombres; varón de dolores, experimentado en quebrantos» (Isaías 53, 2-3), es para muchos una previsión del crucificado, en la hora de su muerte; para algunos (verbigracia, Hans Lassen Martensen), una refutación de la hermosura que el consenso vulgar atribuye a Cristo; para Runeberg, la puntual profecía no de un momento sino de todo el atroz porvenir, en el tiempo y en la eternidad, del Verbo hecho carne. Dios totalmente se hizo hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas.²⁷⁴

Este último paso argumentativo no se ocupa ya de la justificación moral de Judas, a quien Runeberg ya ha canonizado en *Kristus och Judas*, sino de la identidad del trágico personaje. Y su conclusión es ésta: el Verbo se encarnó en Judas; Judas era el verdadero Hijo de Dios. Si nos remontamos a aquel poemita titulado «Mateo, 27, 9», las sucesivas vueltas de tuerca han ido desde el mero sentimiento de comprensión ante el arrepentimiento del miserable traidor, pasando por su justificación metafísica y moral, hasta el reconocimiento explícito de su divinidad.

Treinta años después de la publicación de «Tres versiones de Judas» Borges revisitaría la figura del traidor en otro relato, «La Secta

²⁷⁴ F, OC I, pp. 516-517.

de los Treinta», que a decir verdad no depara ninguna nueva sorpresa en el tratamiento de este personaje. El narrador de esta ficción traza el retrato de la secta en cuestión, esclarece el controvertido sentido de su nombre, que aludiría a los «treinta dineros» que fueron el pago de la entrega de Cristo, y sintetiza su herejía. Según ésta, todos los agentes que intervinieron de algún modo en la tragedia que culminó en la Cruz fueron actores involuntarios.

Voluntarios sólo hubo dos: el Redentor y Judas. Éste arrojó las treinta piezas que eran el precio de la salvación de las almas e inmediatamente se ahorcó. A la sazón contaba treinta y tres años, como el Hijo del Hombre. La Secta los venera por igual y absuelve a los otros.

No hay un solo culpable; no hay uno que no sea un ejecutor, a sabiendas o no, del plan que trazó la Sabiduría. Todos comparten ahora la Gloria.²⁷⁵

Como vemos, la herejía de la Secta de los Treinta es más prudente, si cabe hablar así, que la de Nils Runeberg: si la del sueco llegó a identificar a Judas con el Hijo de Dios, ésta se limita a canonizar al traidor. Nos interesa, no obstante, porque aquí reaparecen dos temas que ya hemos tratado en referencia a Caín y Abel: el de la relatividad moral y el de la igualdad que confiere el destino común de la muerte. Entrevemos aquí una equiparación implícita entre el ahorcamiento de Judas y la crucifixión de Cristo, equiparación que queda subrayada por

²⁷⁵ LA, OC III, p. 40.

la coincidencia de las edades de ambos. El hecho es que, tras la muerte, poco importa el papel que cada cual ha representado en vida, pues ese papel estaba prefijado; es más: lo que determina el mérito no es la bondad o la maldad del papel, cuestión definitivamente irrelevante, sino el hecho de que se haya desempeñado con conocimiento de causa, voluntariamente. Así, todos los actores comparten la Gloria, y Cristo y Judas, por añadidura, son venerados por la secta.

El mismo año en que Borges publicó este relato publicó un poema, «Browning resuelve ser poeta», en que reencontramos a este Judas tergiversado en un contexto muy revelador; habla Browning, y entre otras cosas afirma lo siguiente: «seré Judas que acepta / la divina misión de ser traidor».²⁷⁶ Al identificar su misión como poeta con la «divina misión» de Judas, el poeta, aparte de normalizar la tergiversación de la figura del traidor, se compromete él mismo como «traidor», esto es, asume la tarea de «traicionar» a la literatura precedente enfrentándose a ella con perspectivas nuevas y con el propósito de extraer nuevos significados. Eso es lo que ha hecho el propio poeta Borges con Judas, con la Biblia en general, y con muchos otros textos.

Tras revisar el uso que hace Borges de diversas figuras bíblicas, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, podemos decir que es en el tratamiento de la figura de Judas donde apreciamos una mayor radicalidad por parte de nuestro autor. Se trata ya de un ejercicio

²⁷⁶ RP, OC III, p. 82.

literario auténticamente posmoderno: muchas de las notas características de la controvertida estética de la posmodernidad —el juego, la parodia, la desacralización, la inversión de valores, la mezcla de géneros, la ambigüedad, la intertextualidad...— se agudizan en textos como «Tres versiones de Judas» hasta un grado paradigmático. La bibliografía al respecto es abundante.²⁷⁷

²⁷⁷ Véase, por ejemplo: Frisch, Mark, *You Might Be Able to Get There from Here: Reconsidering Borges and the Postmodern*, Fairleigh Dickinson UP, Madison (NJ), 2004; Fishburn, Evelyn, «Jorge Luis Borges», en Hans Bertens y Joseph Natoli (ed.), *Postmodernism: The Key Figures*, Blackwell, Malden (MA), 2002, pp. 56-61; Toro, Alfonso de, «The Foundation of Western Thought in the Twenty-First Centuries: The Postmodern and the Postcolonial Discourse of Jorge Luis Borges», en *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, vol. 140, no. 1-4 (2002), pp. 67-94; Yang, Mimi Y., «Borges's Foundational Role in Postmodernism», en Gilbert Paolini y Claire J. Paolini (eds.), *LA CHISPA '99: Selected Proceedings*, Tulane University, Nueva Orleans, 1999, pp. 375-386; Keiser, Graciela, «Modernism/Postmodernism in 'The Library of Babel': Jorge Luis Borges's Fiction as Borderland», en *Hispanófila*, vol. 115 (septiembre 1995), pp. 39-48; Bosteels, Bruno, «Monstrousness and the Postmodern: Michel Foucault's Approach to Jorge Luis Borges», en José García *et al.* (eds.), *Literature and Society: Centers and Margins*, Department of Spanish and Portuguese, Columbia University, Nueva York, 1994, pp. 9-20; Noble, John Partridge, «Postmodernist Fiction: Theological Language and Moral Vision in Borges, Nabokov, and Pynchon», en *Dissertation Abstracts International*, vol. 54, no. 5 (noviembre 1993), p. 1837A; Rincón, Carlos, «The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity», en *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture*, vol. 20, no. 3 (octubre 1993), pp. 162-179; Crumb, Michael, «Image Strategies in Postmodernism: Borges' 'The Immortal'», en Joseph Tyler (ed.), *Borges' Craft of Fiction: Selected Essays on His Writing*, International Circle of Borges Scholars, West Georgia Coll., Carrollton, 1992, pp. 27-42; Green, Geoffrey, «Postmodern Precursor: The Borgesian Image in Innovative American Fiction», en Edna Aizenberg (ed.), *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Univ. of Missouri Press, Columbia, 1990, pp. 200-213; Gillespie, Gerald, «Translation, Quotation, Exemplarity, and Intertextuality: Some Case Histories of Postmodern Prose and Poetry: Borges, Barth, Coover, Paz, et al.», en Maria Alzira Seixo (ed.), *Os Estudos Literários: (Entre) Ciência e Hermenêutica: Actas do I Congresso da APLC, I*, Reprografia da AEFL, Lisboa, 1990, pp. 31-37; Alazraki, Jaime, «Borges: entre la modernidad y la postmodernidad», *Revista Hispánica Moderna*, 41 (1988), pp. 173-179.

Para Borges, en definitiva, la Biblia, como el resto de la literatura, «no es un texto inmóvil, dotado de un sentido único, auténtico. Por el contrario, es un sistema de variantes con tantos significados como lectores, todos ellos ciertos. De acuerdo con esta audaz libertad de interpretación las voces ancestrales encarnadas en el texto canónico pueden llegar a convertirse en sus opuestos». ²⁷⁸

²⁷⁸ E. Aizenberg, *op. cit.*, p. 108.

CONCLUSIONES

Según solía afirmar el propio Borges, siempre fiel a su escepticismo, el afán de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las manías. Pero eso es muy opinable, y me consta, por otra parte, que no se me permitirá cerrar este trabajo sin precisar alguna.

A partir de los datos aportados en la Introducción ha quedado suficientemente claro que la presencia cuantitativa de la Biblia en la obra de Borges es bastante notable. Ante tal evidencia, hemos manifestado nuestra sorpresa por la poca atención que ha recibido este asunto entre los estudiosos de la obra del argentino, sobre todo teniendo en cuenta la abundantísima bibliografía que se ha producido y se sigue produciendo en torno a ella.

La primera parte, contextual, tenía motivaciones diversas, cuya utilidad suponemos que el lector ha descubierto a posteriori, sobre todo a medida que avanzaba en la lectura de la tercera parte. El primer capítulo ofrece un marco académico «extraborgesiano» para nuestro estudio; a posteriori se puede comprender que Borges es uno de los grandes autores contemporáneos más pertinentes como objeto de los estudios referentes a la recepción y el uso literario de la materia bíblica. Después de la «biblioteca pseudobíblica» esbozada en el segundo capítulo, en el tercero hemos abordado, de manera somera pero con

verdadera intención, el modo en que usaron la Biblia en su obra tres autores muy relevantes para Borges. Ese breve abordaje, ese escueto examen nos ha permitido comprobar que hay una evolución muy acusada en la recepción y el uso de la Escritura a lo largo de los siglos, evolución íntimamente ligada a la de las ideas religiosas y estéticas.

Esa evolución podría representarse con dos líneas sobre un plano: una más o menos horizontal, por lo tanto constante, que es la de la fascinación estética que suscita el Libro, y otra diagonal y descendente, que es la de su autoridad epistemológica. Así, si en Dante, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, ambas líneas coincidían en el plano, al llegar a Milton ya se han separado: la segunda línea está ya claramente tocada por el protestantismo, que de algún modo ha suplantado la autoridad objetiva de la Biblia por la autoridad subjetiva del lector, que puede interpretarla libremente. Al llegar a Blake, en fin, la separación de las líneas es ya muy acusada; la Ilustración, por su parte, ha llevado al grado cero la autoridad epistemológica de la Biblia, y el Romanticismo, por la suya, ha forzado la independencia de la línea estética respecto a la otra. Esta evolución culmina en autores como Borges, en cuyo caso la segunda línea, la epistemológica, sencillamente ha desaparecido del plano: la Biblia se contempla, sin más, como objeto cultural-estético. Tras el examen de estos precursores y de la evolución que representan, pues, resulta más comprensible el objeto propio de nuestro estudio.

En la segunda parte hemos intentado definir la actitud de Borges ante la Biblia, esto es, cómo la recibe. En el primer capítulo, el repaso de

ciertas circunstancias biográficas del autor —abuela protestante, amigos judíos, indagación sobre sus propias raíces hebreas— y de algunas de sus declaraciones referentes a la Escritura y a la tradición hebrea nos han permitido constatar, por una parte, que la Biblia es uno de los libros (o colección de libros) que más admira —y tal afirmación, en el caso de un lector como él, no es ninguna banalidad—; por otra, que para él se trata de un producto fundamentalmente judío, no obstante el hecho de que la reciba en inglés, en el contexto de una biblioteca esencialmente inglesa y bajo la guía de una inglesa protestante, su propia abuela, circunstancias que asimismo matizan el modo en que la asume.

En el segundo capítulo hemos reflexionado sobre la idea que, a juzgar por su propio testimonio, más le interesó sobre la Sagrada Escritura: la de la inspiración divina. Y hemos visto que tal concepto tiene un eco evidente en el modo en que él concibe la literatura y la tarea del escritor: la consideración de la literatura como un gran texto universal y anónimo en el que no hay lugar para la originalidad se la debe, en buena parte, al concepto judeocristiano de la inspiración divina de la Escritura. Tal concepto lleva a nuestro autor a especular sobre las características de una escritura cuyo autor es Dios, y en ese contexto surgen las cuestiones del sentido y de la interpretación de ese Libro Absoluto, cuestiones que él aborda con el bagaje adquirido en sus estudios sobre la Cábala. Remitiéndonos a los autores que ya se han ocupado de la relación de Borges con el misticismo judío, hemos sugerido que en la arquitectura de varios de sus relatos se puede rastrear la huella de la hermenéutica cabalística.

Abundando en las cuestiones de poética que Borges aprende —en parte al menos— de la Biblia, en el tercer capítulo hemos revisado su particular deuda con el Libro de Job, en el que descubre la solución al problema de la expresión de lo insondable, de lo misterioso: la fantasía. La retórica de lo fantástico que Borges ensaya en muchos de sus relatos procede, primariamente, del magisterio del autor del Libro de Job, que para explicar a Dios usó las insólitas imágenes de Behemot y Leviatán. El símbolo y la metáfora también fueron, para Borges, herramientas literarias imprescindibles.

En la tercera parte, dejando a un lado ya las cuestiones de poética, hemos acometido el análisis de la presencia más explícita de la Biblia en la obra de Borges, que hemos tratado de condensar —que no de agotar— en una serie de cinco personajes. A conciencia, no obstante, hemos comenzado por la presencia menos explícita: la del llamado Qohélet, autor del Eclesiastés. A conciencia, decimos, porque a pesar de ser la presencia menos patente es, en nuestra opinión, la más importante. Poéticamente podría afirmarse que Qohélet no es, de hecho, un personaje de Borges: es Borges. Consideramos que es la incertidumbre que domina a Qohélet, su radical escepticismo, la honda conciencia de su limitación, así como su amistad con la muerte, lo que cautivó al escritor argentino, que acaso vio proyectada en el sabio judío su propia angustia cognoscitiva y vital. Y creemos poder sostener que aquel le proporcionó, en parte —insistimos: no cabe en absoluto reducir a una las fuentes de inspiración, y mucho menos en el caso de un autor como Borges—, el esquema de su personal cosmovisión.

Así pues, del mismo modo que el Libro de Job prestó al escritor toda una poética del relato, el Eclesiastés le confirmó en su propia consideración acerca de la naturaleza del universo —radicalmente enigmático y caduco— y de la condición del hombre que habita ese universo —minotauro en el laberinto de Creta, «ser para la muerte», en términos heideggerianos—, consideración que informa toda su obra, siendo mucho más visible, no obstante, en su poesía que en su narrativa. En el Eclesiastés Borges parece encontrar un precedente de su personal cosmovisión y de su modo de afrontar el problema del conocimiento. Ante el enigma de la existencia, ante la sublimidad del laberinto, Qohélet proporciona una solución vital, un recurso para sobrellevar el drama de habitarlo: la esperanza de la muerte. Comprobamos, en fin, que así como el Borges fantástico y distante de los relatos parece ser un buen alumno de Job, el Borges humano y sincero de la poesía es un fiel discípulo —y como siempre, heterodoxo— de la escuela de Qohélet.

En el segundo capítulo de esta parte hemos prestado atención a dos personajes, Adán y Cristo, que, como hemos tratado de mostrar, sirven a Borges para reflexionar sobre una misma problemática: el tiempo, la condición temporal del hombre. También estas figuras están más presentes en la poesía que en la obra narrativa de nuestro autor; eso guarda relación con la manera en que asume, sobre todo, la de Adán, que en las páginas de Borges es más un símbolo que un verdadero personaje. Adán, el primer hombre, el que probó y perdió el Paraíso, representa a la humanidad en su estado de destierro. Hemos visto,

asimismo, que así como la nota principal de aquel Jardín era la eternidad —la peculiar eternidad de Borges—, la característica fundamental del Laberinto del destierro es la temporalidad. La asociación de ideas, además, nos ha llevado a identificar la hipotética recuperación del Paraíso perdido con el olvido y con la muerte.

Al analizar el personaje de Cristo, aparte de señalar los rasgos más externos de su tratamiento, como la recurrencia del motivo de la Cruz, que lo convierte en una suerte de héroe trágico, hemos descubierto la continuidad temática que existe, en la obra de nuestro autor, entre la figura de Adán y la de Cristo: a los ojos de Borges la gran hazaña de Jesucristo habría sido, precisamente, la de abandonar la Eternidad para descender a la historia, asumiendo libremente la penosa condición temporal de los hijos de Adán. En este sentido hemos hecho notar, con Borges, la correspondencia que existe entre esta forma de la condescendencia divina y aquella del Espíritu Santo al lenguaje que tanto le fascinaba.

En el último capítulo, finalmente, hemos afrontado el análisis del uso por parte de Borges de dos figuras bíblicas malditas, la de Caín y la de Judas, descubriendo una nueva línea temática que las asocia. Si Adán y Cristo le habían servido a Borges para reflexionar sobre el problema del tiempo —y otros temas menores—, Caín y Judas le resultan útiles para especular sobre la cuestión de la identidad. Para explicar la tergiversación a que somete Borges a estas figuras hemos aludido al precedente de la herejía gnóstica de los cainitas, que él mismo recoge en algunos de sus textos. El tratamiento de los dos malditos, no obstante,

no es el mismo. Caín le sirve, por una parte, para explicar la naturaleza violenta del hombre —éste sería su uso clásico—, y el episodio del fratricidio le proporciona una plantilla para algunos de sus relatos de gauchos y compadritos. Por otra, es el punto de partida para reflexionar sobre la cuestión de la multiplicidad y la unidad —todos los crímenes son el crimen de Caín— y, por extensión, de la dualidad y la identidad —Caín es Abel, o Abel es Caín—. En el fondo de esta cuestión volvíamos a encontrarnos con la muerte: el argumento que justifica tales identificaciones es, en efecto, el destino común de la muerte, que disuelve toda clase de diferencias.

Estas mismas ideas se hallan, de un modo aún más implícito, detrás del tratamiento del personaje de Judas, tratamiento que es mucho menos reflexivo que el de Caín y que es ya, en cambio, decididamente lúdico. El arte de la tergiversación, tan grato a Borges, llega en torno a Judas a su máxima expresión; en los textos que nuestro autor dedica al traidor descubrimos, en definitiva, a un Borges acabadamente posmoderno, al final ya de la evolución que hemos dibujado más arriba. Este Borges, sin duda alguna, habría escandalizado al viejo Dante.

Al cabo de este desfile de personajes, desde Job hasta Judas, podemos afirmar con seguridad, por tanto, que la Biblia no sólo prestó a Borges ciertas claves para su propia concepción de la literatura y la tarea literaria, como ya había dejado claro Aizenberg, sino que además le brindó ciertas ideas y personajes que él usó recurrentemente como

motivos para reflexionar sobre algunas de sus grandes preocupaciones, como el conocimiento, la muerte, el tiempo, la memoria o la identidad.

Es obvio, como decíamos en la introducción, que este trabajo puede ampliarse en más de una dirección, y tenemos el deseo de ir más allá, si el rigor del laberinto de la vida nos lo permite, por algunos de los senderos que aquí hemos empezado a desbrozar. Somos conscientes, asimismo, de haber dejado atrás, sin explorar, ciertos senderos: es éste un camino con abundantes bifurcaciones, y en cada una de ellas el avance obliga a elegir uno y renunciar a otro. Realmente, son pocos los jardines literarios tan variados y ricos como los que hemos transitado aquí. A esa variedad y a esa riqueza, precisamente, se debe nuestra más honda satisfacción al cabo de este trabajo —pues la de la aportación original, si Borges nos permite hablar de originalidad, es tan consistente como la flor del heno—: la de haber dedicado no pocas horas a dialogar lentamente con la Biblia y con Borges.

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía cronológica de J. L. Borges: *

- *Fervor de Buenos Aires*, 1923
- *Luna de enfrente*, 1925
- *Inquisiciones*, 1925
- *El tamaño de mi esperanza*, 1926
- *El idioma de los argentinos*, 1928
- *Cuaderno San Martín*, 1929
- *Evaristo Carriego*, 1930
- *Discusión*, 1932
- *Historia universal de la infamia*, 1935
- *Historia de la eternidad*, 1936
- *Ficciones*, 1944
- *El Aleph*, 1949
- *Otras inquisiciones*, 1952
- *El hacedor*, 1960
- *El otro, el mismo*, 1964

* Según J. L. Borges, *Obras completas*, 4 vol., Emecé, Buenos Aires, 1996 (hemos añadido *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, tres libros de ensayo que Borges no quiso reimprimir en vida y que esta edición de las obras completas incluirá, al parecer, en un quinto volumen; actualmente se pueden consultar, por ejemplo, en las ediciones de Alianza, Madrid, 1998); y J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, 4ª ed., Emecé, Buenos Aires, 2001. A esta lista hay que añadir la heterogénea colección de textos recogidos en J. L. Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Buenos Aires, 1997; *Textos recobrados (1931-1955)*, Emecé, Buenos Aires, 2002; y *Textos recobrados (1956-1986)*, Emecé, Buenos Aires, 2003.

BORGES Y LA BIBLIA

- *Para las seis cuerdas*, 1965
- *Elogio de la sombra*, 1969
- *El informe de Brodie*, 1970
- *El oro de los tigres*, 1972
- *El libro de arena*, 1975
- *La rosa profunda*, 1975
- *Prólogos con un prólogo de prólogos*, 1975
- *La moneda de hierro*, 1976
- *Historia de la noche*, 1977
- *Borges, oral*, 1979
- *Siete noches*, 1980
- *La cifra*, 1981
- *Nueve ensayos dantescos*, 1982
- *La memoria de Shakespeare*, 1983
- *Atlas*, 1984
- *Los conjurados*, 1985
- *Textos cautivos* (de la revista *El Hogar*), 1988
- *Biblioteca personal*, 1988

Con Adolfo Bioy Casares:

- *Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1942
- *Dos fantasías memorables*, 1946
- *Un modelo para la muerte*, 1946
- *Los orilleros / El paraíso de los creyentes*, 1955
- *Crónicas de Bustos Domecq*, 1967
- *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, 1977

Con Margarita Guerrero:

- *El «Martín Fierro»*, 1953
- *El libro de los seres imaginarios*, 1967

Con Belinda Edelberg:

— *Leopoldo Lugones*, 1965

Con María Esther Vázquez:

— *Introducción a la literatura inglesa*, 1965

— *Literaturas germánicas medievales*, 1966

Con Esther Zemborain de Torres:

— *Introducción a la literatura norteamericana*, 1967

Con Alicia Jurado:

— *Qué es el budismo*, 1977

Con María Kodama:

— *Breve antología anglosajona*, 1978

II. Sobre J. L. Borges:

Borges, Catálogo de la Exposición (13.11.1985 - 15.1.1986), Biblioteca Nacional, Madrid, 1986.

AA.VV., *Jorge Luis Borges*, L'Herne, París, 1964.

Agheana, Ion T., *Reasoned Thematic Dictionary of the Prose of Jorge Luis Borges*, Ediciones del Norte, Hanover (NH), 1990.

—, *The Meaning of Experience in the Prose of Jorge Luis Borges*, Peter Lang, Nueva York, 1988.

—, *The Prose of Jorge Luis Borges: Existentialism and the Dynamics of Surprise*, Peter Lang, Nueva York, 1984.

Aizenberg, Edna, *Books and Bombs in Buenos Aires: Borges, Gerchunoff, and Argentine-Jewish Writing*, Brandeis UP / UP of New England, Hanover (NH), 2002.

—, *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos: Del hebraísmo al poscolonialismo*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 1997.

— (ed.), *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Univ. of Missouri Press, Columbia, 1990.

—, *El tejedor del aleph: Biblia, Kábala y judaísmo en Borges*, Altalena, Madrid, 1986.

—, *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*, Scripta Humanistica, Potomac (MD), 1984.

Alazraki, Jaime, *Borges and the Kabbalah (and other essays on his fiction and poetry)*, Cambridge University Press, Nueva York, 1998.

— (ed.), *Critical Essays on Jorge Luis Borges*, Hall, Boston, 1987.

—, *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976.

—, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1968.

Alcira Arancibia, Juana, *Borges: Nuevas lecturas*, Instituto Literario y Cultural Hispánico / Corregidor, Buenos Aires, 2001.

Almeida, Iván y Cristina Parodi (eds.), *El fragmento infinito: Estudios sobre «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de J. L. Borges*, PU de Zaragoza, Zaragoza, 2006.

Álvarez, Nicolás Emilio, *Discurso e historia en la obra narrativa de Jorge Luis Borges: Examen de Ficciones y El Aleph*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder (CO), 1998.

Antezana Juárez, Luis H., *Álgebra y fuego: Lectura de Borges*, Bureau du Recueil, Bibliotheque de l'Univ., Eds. Nauwelaerts, Lovaina, 1980.

Arana, Juan, *El centro del laberinto: Los motivos filosóficos en la obra de Borges*, EUNSA, Pamplona, 1994.

Balderston, Daniel, *Borges: Realidades y simulacros*, Biblos, Buenos Aires, 2000.

—, *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Duke UP, Durham (NC), 1993.

— (comp.), *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*, Greenwood, Nueva York, 1986.

Barnatán, Marcos R., *Jorge Luis Borges*, Júcar, Madrid, 1972.

Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967.

Barrientos, Juan José, *Borges y la imaginación*, Katún, Colombia (México), 1986.

Becco, Horacio Jorge, *Jorge Luis Borges: Bibliografía total, 1923-1973*, Casa Pardo, Buenos Aires, 1973.

Bell-Vilada, Gene H., *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*, Univ. of Texas Press, Austin (TX), 2000.

—, *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill, 1981.

Block de Behar, Lisa, *Borges: The Passion of an Endless Quotation*, trad. de William Egginton, State Univ. of New York Press, Albany (NY), 2003.

Bloom, Harold (ed.), *Jorge Luis Borges*, Chelsea House, Nueva York, 1986.

Blüher, Karl Alfred y Alfonso de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Vervuert, Frankfurt, 1992.

Bossart, W. H., *Borges and Philosophy: Self, Time, and Metaphysics*, Peter Lang, Nueva York, 2003.

Brescia, Pablo y Lauro Zavala (eds.), *Borges múltiple: Cuentos y ensayos de cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1999.

Burgin, Richard (ed.), *Jorge Luis Borges: Conversations*, UP of Mississippi, Jackson (MS), 1998.

Cañeque, Carlos, *Conversaciones sobre Borges*, Destino, Barcelona, 1995.

Canto, Estela, *Borges a contraluz*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.

Carilla, Emilio, *Jorge Luis Borges autor de «Pierre Menard» (y otros estudios borgesianos)*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1989.

Carril, Sara Luisa del, y Mercedes Rubio de Socchi (eds.), *Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999.

Carrizo, Antonio (ed.), *Borges el memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1982.

Cervera Salinas, Vicente, *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Secretariado de Publicaciones de la Univ. de Murcia, Murcia, 1992.

Cheselka, Paul, *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges*, Peter Lang, Nueva York, 1987.

Christ, Ronald J., *The Narrow Act. Borges' Art of Allusion*, New York UP / Univ. of London Press, Nueva York / Londres, 1969.

Cortínez, Carlos (ed.), *Borges the Poet*, Univ. of Arkansas Press, Fayetteville, 1986.

Costa, René de, *Humor in Borges*, Wayne State UP, Detroit (MI), 2000.

- Cozarinsky, Edgardo, *Borges en / y / sobre cine*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Cro, Stelio, *Jorge Luis Borges: Poeta, saggista e narratore*, Mursia, Milán, 1971.
- Cuesta Abad, José M., *Ficciones de una crisis: Poética e interpretación en Borges*, Gredos, Madrid, 1995.
- Di Giovanni, Norman Thomas, *The Lesson of the Master: On Borges and His Work*, Continuum, Nueva York, 2003.
- Echavarría, Arturo, *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006.
- , *Lengua y literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, 1983 [reed.: Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006].
- Fishburn, Evelyn y Psiche Hughes, *A Dictionary of Borges*, Duckworth, Londres, 1990.
- Flores, Ángel (ed.), *Expliquémonos a Borges como poeta*, Siglo Veintiuno, Ciudad de México, 1984.
- Foster, David W., *Jorge Luis Borges. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*, Garland Publishing Inc., Nueva York / Londres, 1984.
- Fresko, Susanna, *Quel «vano cerbero teologico»: L'idea di Dio in Jorge Luis Borges*, tesis doctoral inédita, Univ. degli Studi di Milano, Milán, 2002.
- Frisch, Mark, *You Might Be Able to Get There from Here: Reconsidering Borges and the Postmodern*, Fairleigh Dickinson UP, Madison (NJ), 2004.
- Gargatagli, Ana M., *Jorge Luis Borges y la traducción*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (microficha), Bellaterra, 1994.

Gertel, Zunilda, *Borges y su retorno a la poesía*, The University of Iowa y Las Americas Publishing Company, Nueva York, 1967.

Gracia, Jorge J. E., Carolyn Korsmeyer y Rodolphe Gashé (eds.), *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*, Routledge, Nueva York, 2002.

Grau, Cristina, *Borges y la arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1989.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Jorge Luis Borges: Ensayo de interpretación*, Ínsula, Madrid, 1961.

Isbister, Rob y Peter Standish, *A Concordance to the Works of Jorge Luis Borges (1899-1986): Argentine Author: A-C*, vol. I, Mellen, Lewiston (NY), 1991.

Jenckes, Kate, *Reading Borges after Benjamin: Allegory, Afterlife, and the Writing of History*, State Univ. of New York Press, Albany (NY), 2007.

Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Ed. Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964.

Kason, Nancy M., *Borges y la posmodernidad: Un juego con espejos desplazantes*, Univ. Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1994.

Kazmierczak, Marcin, *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, tesis doctoral inédita, Univ. Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2001.

Kristal, Efrain, *Invisible Work: Borges and Translation*, Vanderbilt UP, Nashville (TN), 2002.

Lefere, Robin, *Borges y los poderes de la literatura*, Peter Lang, Berna, 1998.

Maier, Linda S., *Borges and the European Avant-Garde*, Peter Lang, Nueva York, 1996.

- Marco, Joaquín (ed.), *Asedio a Jorge Luis Borges*, Ultramar, Madrid, 1981.
- Meneses, Carlos, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*, Olañeta, Barcelona / Palma de Mallorca, 1978.
- Mihailescu, Calin-Andrei (ed.), *This Craft of Verse: Jorge Luis Borges*, Harvard UP, Cambridge (MA), 2000.
- Milleret, Jean de, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Ávila, Caracas, 1972.
- Molloy, Sylvia, *Signs of Borges*, trad. de Óscar Montero, Duke UP, Durham (NC), 1994.
- Niggstich, Karl-Josef, *Metaphorik und Polarität im Weltbild Jorge Luis Borges*, Kummerle, Goppingen, 1976.
- Nouhaud, Dorita, *Examen de la bibliothèque de Jorge Luis Borges: «Ficciones», «El Aleph»*, PU Limoges, Limoges, 1995.
- Núñez-Faraco, Humberto, *Borges and Dante: Echoes of a Literary Friendship*, Peter Lang, Berna, 2006.
- Nuño, Juan, *La filosofía de Borges*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1986.
- Olea Franco, Rafael, *Los dones literarios de Borges*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2006.
- Paoli, Roberto, *Borges, percorsi di significato*, D'Anna, Florencia, 1977.
- Pérez, Alberto Julián, *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*, Gredos, Madrid, 1986.
- Porzio, Domenico, *Jorge Luis Borges: Immagini e immaginazione*, Studio Tesi, Pordenone, 1985.

Read, Malcolm K., *Jorge Luis Borges and His Predecessors: Or, Notes Towards a Materialist History of Linguistic Idealism*, Univ. of North Carolina, Dept. of Romance Lang., Chapel Hill, 1993.

Río, Carmen M. del, *Jorge Luis Borges y la ficción: El conocimiento como invención*, Universal, Miami, 1983.

Rodríguez Monegal, Emir, *Borges por él mismo*, Monte Ávila, Caracas, 1980.

—, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, Dutton, Nueva York, 1978 [*Borges: Una biografía literaria*, trad. de Homero de Alsina Thevenet, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987].

—, *Borges, hacia una lectura poética*, Guadarrama, Madrid, 1976.

Rodríguez-Luis, Julio, *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*, Garland, Nueva York, 1991.

Running, Thorpe, *Borges' Ultraist Movement and Its Poets*, International Book Publ., Lathrup Village (MI), 1981.

Salas, Horacio, *Borges: Una biografía*, Planeta, Buenos Aires, 1994.

Sasson-Henry, Perla, *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*, Peter Lang, Nueva York, 2007.

Scarano, Tommaso, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini, Pisa, 1987.

— y Manuela Sassi, *Concordanze per lemma dell'opera in versi di J. L. Borges con repertorio metrico e rimario*, Mauro Baroni, Lucca, 1992.

Solotorevsky, Myrna y Ruth Fine, Ruth (eds.), *Borges en Jerusalén*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2003.

Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Casa Pardo, Buenos Aires, 1973.

- Sosnowski, Saúl, *Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo*, Pardes, Buenos Aires, 1986.
- Sturrock, John, *Paper Tigers: The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, Clarendon, Oxford, 1977.
- Sucre, Guillermo, *Borges, el poeta*, Monte Ávila, Caracas, 1967.
- Toro, Alfonso de, y Fernando de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: Thought and Knowledge in the XXth Century*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 1999.
- Tyler, Joseph (ed.), *Borges' Craft of Fiction: Selected Essays on His Writing*, International Circle of Borges Scholars, West Georgia Coll., Carrollton, 1992.
- Vázquez, María Esther, *Borges: Esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996.
- , *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- Waisman, Sergio, *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*, Bucknell UP, Lewisburg (PA), 2005.
- Wheelock, Carter, *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges*, Univ. of Texas Press, Austin, 1969.
- Williamson, Edwin, *Borges: A Life*, Viking, Nueva York, 2004 [*Borges. Una vida*, trad. de Elvio E. Gandolfo, Seix Barral, Barcelona, 2007].
- Wilson, Jason, *Jorge Luis Borges*, Reaktion, Londres, 2006.
- Yates, Donald A., *Jorge Luis Borges: Life, Work and Criticism*, York, Fredericton (NB), 1985.
- Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barral, Barcelona, 1971.
- Zepp, Susanne, *Jorge Luis Borges und die Skepsis*, Steiner, Stuttgart, 2003.

III. Sobre la Biblia y la literatura:

Aichele, George y Tina Pippin (eds.), *The Monstruous and the Unspeakable. The Bible as Fantastic Literature*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1997.

Alter, Robert, *The World of Biblical Literature*, SPCK, Londres, 1992.

Avni, Abraham A., *The Bible and Romanticism. The Old Testament in German and French Romantic Poetry*, Mouton, La Haya, 1969.

Beardslee, William A., *Literary Criticism of the New Testament*, Fortress Press, Filadelfia, 1970.

Bennett, Jim y Scott Mandelbrote, *The Garden, the Ark, the Tower, the Temple. Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe*, Museum of the History of Science / Bodleian Library, Oxford, 1998.

Bevan, David (ed.), *Literature and the Bible*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta (GA), 1993.

Bloom, Harold, *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Believe from the Bible to the Present*, Harvard UP, Cambridge (MS) / Londres, 1989.

Boitani, Piero, *The Bible and its Rewritings*, trad. de Anita Weston, Oxford UP, Nueva York, 1999.

Bührer, Emil (ed.), *Great Women of the Bible in Art and Literature*, Eerdmans / Mercer UP, Grand Rapids (MI) / Macon (GA), 1994.

Damrosch, David, *The Narrative Covenant: Transformations of Genre in the Growth of Biblical Literature*, Cornell UP, Ithaca, 1991.

Fisch, Harold, *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton and Blake. A Comparative Study*, Oxford UP, Nueva York, 1999.

Fowler, David C., *The Bible in Middle English Literature*, Univ. of Washington Press, Seattle, 1984.

—, *The Bible in Early English Literature*, Univ. of Washington Press, Seattle, 1976.

Frye, Northrop, *Words with Power. Being a Second Study of «The Bible and Literature»*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego / Nueva York / Londres, 1990.

—, *The Great Code. The Bible and Literature*, Academic Press Canada, Toronto, 1982.

Gabel, John B. y Charles B. Wheeler, *The Bible as Literature: An Introduction*, Oxford UP, Nueva York, 1990.

Gros Luis, Kenneth R. R., James S. Ackerman y Thayer S. Warshaw (eds.), *Literary Interpretations of Biblical Narratives*, Abingdon, Nashville, 1978.

Habel, Norman, *Literary Criticism of the Old Testament*, Fortress Press, Filadelfia, 1971.

Heller, Jan, Talmon Shemaryahu y Hana Hlavackova (eds.), *The Old Testament as Inspiration in Culture*, Trebenice, Mlyn, 2001.

Henn, T. R., *The Bible as Literature*, Oxford UP, Nueva York, 1970.

Hirsch, David H. y Nehama Aschkenasy (eds.), *Biblical Patterns in Modern Literature*, Scholars, Chico (CA), 1984.

Jasper, David, *The New Testament and the Literary Imagination*, Macmillan, Londres, 1987.

— y Stephen Prickett, *The Bible and Literature. A Reader*, Blackwell, Oxford / Malden (MS), 1999.

Jeffrey, David Lyle (ed.), *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, Eerdmans, Grand Rapids (MI), 1992.

Knight, Mark y Thomas Woodman (eds.), *Biblical Religion and the Novel, 1700-2000*, Ashgate, Burlington (VT), 2006.

Levy, Bernard S. (ed.), *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton (NY), 1992.

Liptzin, Sol, *Biblical Themes in World Literature*, Ktav, Hoboken (NJ), 1985.

Marx, Steven, *Shakespeare and the Bible*, Oxford UP, Nueva York, 2000.

McConnell, Frank, *The Bible and the Narrative Tradition*, Oxford UP, Nueva York, 1986.

Norton, David, *A History of the Bible as Literature*, 2 vol., Cambridge UP, Cambridge, 1993.

Olmo Lete, Gregorio del (ed.), *La Biblia en la literatura española*, 3 vol., Trotta / Fundación San Millán de la Cogolla, Madrid, 2008.

Placella, Vincenzo (ed.), *Memoria biblica e letteratura italiana*, L'Orientale Editrice, Nápoles, 1998.

Prickett, Stephen, *Origins of Narrative: The Romantic Appropriation of the Bible*, Cambridge UP, Cambridge, 1996.

— (ed.), *Reading the Text: Biblical Criticism and Literary Theory*, Blackwell, Oxford, 1991.

—, *Words and «The Word»: Language, Poetics, and Biblical Interpretation*, Cambridge UP, Cambridge, 1986.

Ritchie, Daniel E., *Reconstructing Literature in an Ideological Age: A Biblical Poetics and Literary Studies from Milton to Burke*, Eerdmans, Grand Rapids (MI), 1996.

Roston, Murray, *Biblical Drama in England from the Middle Ages to the Present Day*, Northwestern UP, Evanston, 1968.

—, *Prophet and Poet: The Bible and the Growth of Romanticism*, Faber & Faber, Londres, 1965.

Ryken, Leland, *How to Read the Bible as Literature*, Academie Books, Grand Rapids (MI), 1984.

Schwartz, Regina (ed.), *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory*, Blackwell, Oxford, 1990.

Sivan, Gabriel, *The Bible and Civilization*, Quadrangle / The New York Times Book Co., Nueva York, 1973.

*

AGRADECIMIENTOS

Al profesor José María Micó, director de esta tesis doctoral, he de agradecerle, más allá de la labor de dirección —acotar el terreno, indicar atajos, confirmar la ruta—, su notable paciencia: supongo que, al verme tan enfrascado en el quehacer editorial, en más de una ocasión habrá pensado, como yo mismo, que el proyecto de tesis doctoral no pasaría del estadio de proyecto. A los profesores María Morrás y Michael Pfeiffer, que escucharon junto a José María Micó la defensa de mi tesina, en septiembre de 2004, les agradezco los ánimos que me transmitieron entonces: retrospectivamente entiendo que su valoración fue clave para decidirme a emprender la tesis doctoral. Con el profesor Alfons Puigarnau tengo una deuda muy especial. La beca que me concedió la Fundación Vitruvius, que él preside, en el curso académico 2005-2006, fue sin duda decisiva para que este proyecto pasara de la potencia al acto. Más aún he de agradecerle, no obstante, su amistad y su consejo, su apoyo desde el mismo momento en que decidí emprender la «travesía por el desierto» —son palabras suyas— de los estudios de doctorado, en 1999. Padres, hermanos y amigos han seguido de cerca esta travesía, apremiando, animando, escuchando, compartiendo, muchos de ellos con conocimiento de causa. Quiero que consten aquí, al menos, los nombres de Guillermo Benlloch, David Lorenzo y Arturo Pérez. Debo también gratitud a mis colegas editores de Víctor Igual, Deleatur y Acantilado, cuya benevolencia y flexibilidad me han permitido encontrar el tiempo necesario para que este trabajo de investigación viera finalmente la luz. Y asimismo al personal de la secretaría del Institut Universitari de Cultura, del Departamento de Humanidades y de la Biblioteca de la Universitat Pompeu Fabra, cuya profesionalidad y diligencia me han facilitado tanto las cosas. Esta página nunca es perfectamente justa: lo sabemos, lo asumimos, y seguimos implorando el don de Salomón.