

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

Mirar hacia lo oculto

TESINA PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA (MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA)

Profesor guía: Claudio Guerrero

Alumno: Ignacio Quezada Ayala

Viña del Mar – Junio 2019

Índice

Presentación.....	4
Mirar hacia lo oculto.....	6
Una reflexión estética de Borges.....	6
La sombra de Shihg Huang Ti.....	7
La conjetura silenciada.....	11
El silencio.....	16
El territorio de lo oculto: propuestas desde “Elogio de la sombra”, “El Aleph” y “La Biblioteca de Babel”.....	18
El territorio de lo oculto: planteamientos <i>más allá y más acá</i> del límite.....	22
Mirar hacia lo oculto.....	26
Palabras finales.....	29
Obras citadas.....	31

*A quienes durante estos años
conformaron El Sesto, el alma y no el
resultado de este texto.*

Presentación

El presente trabajo forma parte de una investigación que aborda distintas representaciones de la categoría de lo oculto, en la condición de una presencia latente cuya proximidad puede sugerir una revelación que, sin embargo, no se realiza. La investigación busca analizar cómo funciona este factor principalmente en la literatura, explorando su manifestación tanto en mecanismos argumentales, donde figuran símbolos potentes como la sombra y el silencio, que abren un campo semántico enorme y siempre variado, como en mecanismos ligados a la propia escritura, donde cobran relevancia en los textos desde aquellos elementos implícitos que estos pueden sugerir, hasta aquellos que simplemente no forman parte de ellos y que otorgan un espacio mayor para la imaginación. La investigación busca dialogar con planteamientos teóricos tanto del campo de la literatura y la estética, como de otras disciplinas, teniendo incumbencia no solo en los análisis mencionados sino también en algunas aproximaciones en torno al funcionamiento de lo oculto en la experiencia misma de la literatura, lo que Eugenio Trías, refiriéndose a la experiencia artística en sí, esbozaría en lo que él llamó *el tiempo de duración de la ficción*.

El punto de partida de esta investigación radica en una reflexión que Jorge Luis Borges hace en su ensayo “La muralla y los libros” (1950). Al análisis de dicho ensayo y dicha reflexión corresponde esta Tesina, análisis que en el marco de la investigación había sido pensada como una posible introducción que abriera las demás indagaciones literarias. Por cuestiones de tiempo y para no apresurar un estudio que creo requiere mucho cuidado y profundidad, se presenta aquí este trabajo sobre Borges y “La muralla y los libros”, que por presentarse de manera aislada incluye ciertas referencias que se esperan abordar mayormente en los otros trabajos.

El objetivo de este trabajo es precisamente analizar distintos elementos de este ensayo, dirigiéndose así a cómo este sugiere la categoría de lo oculto. Así, el trabajo aborda cómo este autor, a través de un análisis histórico de dos acontecimientos específicos, desemboca en una reflexión de carácter estético, donde sugiere que lo que él llama *el hecho estético*, se funda en la inminente revelación, nunca llevada a cabo, de una verdad que los fenómenos nos evocan en cuanto su valor estético y que permanece, por lo tanto, oculta. El trabajo analiza también cómo se puede profundizar en esta reflexión, cómo se puede ver reflejada en otras propuestas literarias del propio autor y cómo puede abordarse también desde algunos planteamientos teóricos. Así, se propone, en ámbitos generales: primero, que una lectura de la alusión a la sombra en el último párrafo del ensayo se relacionaría con la transición que el texto hace entre la perspectiva de análisis histórico y la perspectiva estética final; segundo, que esta transición conlleva el silenciamiento del movimiento conjetural que desarrolla el ensayo en su mayor parte, a partir de un rasgo retomado en el principio de este; tercero, que el silencio se presenta como una metáfora de la condición de *el hecho estético*; cuarto, que al ser planteada esta idea de lo oculto a través de una metáfora geográfica se puede ver reflejada en el poema “Elogio de la sombra”, del mismo autor, en cuanto a cierta idea ptolemaica general en torno a la geografía; y que en sus cuentos “El Aleph” y “La Biblioteca de Babel” lo oculto se materializa y se revela; y quinto, que en un análisis general esta idea de lo oculto podría dialogar con ideas planteadas por Kant, Jean Paul Richter, Heidegger y Hermann Broch. Por último, se concluye que a *el hecho estético* corresponde una mirada directa hacia lo oculto y se proyecta la idea de que esta categoría puede verse reflejada en el plano de la literatura, escritura y la experiencia del arte; esto último según el planteamiento de Eugenio Trías.

Mirar hacia lo oculto

Una reflexión estética de Borges

Al final de su ensayo “La muralla y los libros” de 1950¹, Jorge Luis Borges traza la siguiente reflexión:

ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (154)

Es curioso que estas líneas figuren el límite de su texto, algo que en su lectura podría no resultar casual. Justamente en el límite, en el final del ensayo, Borges figura una imagen particular, cuyo movimiento o el impulso que le otorga parece emitir en sí mismo una dirección guiada hacia la frontera. Los fenómenos que enumera en este fragmento, “la música, los estados de felicidad, la mitología...” nos quieren comunicar algo y al parecer están cada vez más cerca de hacerlo. Sin embargo, este acto comunicativo no se lleva a cabo. La proximidad de la revelación, de la consumación de este acto, nos llevará al límite

¹ El ensayo sería escrito en Buenos Aires en 1950 y se publicaría el domingo 22 de octubre del mismo año en el diario bonaerense *La Nación*. Más tarde sería reunido en el volumen de ensayos *Otras inquisiciones* (1952).

de la incomunicabilidad y sostendrá así lo que él llama *el hecho estético*. Pero esta no es la única frontera a la que el texto va a inclinarse o a donde nos llevará a nosotros a inclinarnos. Sobre esto, además, su preocupación recaerá sobre lo que se encuentra *más allá* del límite, el lugar donde yace lo oculto, donde yace el secreto incomunicado, y que acaso también puede ser lo que se encuentra *más acá* una vez que volvemos de esta peregrinación hacia la linde del reino.

La sombra de Shih Huang Ti

La mayor parte del ensayo, o las páginas que anteceden a este fragmento, están alejadas de este tipo de reflexiones. Pero pese a esto, Borges preparará el terreno para poder levantar su conclusión estética. Más aún, cada parte va a abrir la puerta de entrada para la próxima: “Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él” (151). Así comienza el texto, que en su mayoría trabajará sobre estas dos acciones particulares, ideando y analizando las posibles razones por las que el emperador las hubiese llevado a cabo. Primero lo hará por separado, atendiendo cada acción como un fenómeno independiente, y luego las atenderá en su posible relación, abarcándolas como las dos caras de un mismo y profundo secreto. Desde ese secreto, desde esa razón suprema y oculta, se asumirá la motivación del personaje para llevar a cabo ambas obras, sus “dos vastas operaciones”.

El motivo de estas páginas, dirá Borges, será sin embargo otro, uno más global. Este aparece en el primer párrafo del ensayo envuelto en una suerte de camuflaje. Así, inmediatamente después de la cita anterior señala:

Que las dos vastas operaciones —las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuesta a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado— procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos,

inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. Indagar las razones de esa emoción es el fin de esta nota (151).

El fin del texto no será desde un principio indagar en la razón que motivara a Shih Huang Ti a cometer su empresa, sino indagar en la razón de la emoción que esta provoca en Borges, dialécticamente conformada tanto por la satisfacción como por la inquietud. Sin embargo, en un comienzo ambas causas parecieran confundirse en una sola: la razón de la emoción de Borges pareciera buscarse en las razones del emperador. Así, el examen recaerá en el análisis de unas cuantas posibles raíces históricas y objetivas: la quema de libros entonces, indica el texto, hubiera ocurrido para “abolir un solo recuerdo: la infamia de su madre” (152), a quien el emperador había desterrado por libertina, y la edificación de la muralla excesiva hubiera sido motivada para conseguir la inmortalidad y evitar su corrupción, ya que esta “no puede entrar en un orbe cerrado” (152). Luego, revisa Borges, se intuye que ambos acontecimientos podrían atender a la misma razón: “la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte” (152), o también, siguiendo la misma idea pero abarcando ambos sucesos como acciones no simultáneas, menciona que podrían haber representado a “un rey que empezó por destruir y luego se resignó a conservar, o la de un rey desengañado que destruyó lo que antes defendía” (153).

En el quinto y último párrafo del ensayo —como la mayoría de los textos de Borges está conformado por un número menor de páginas: en este caso no más de cuatro— este análisis desemboca, sin embargo, en una observación de otra naturaleza. Luego de las posibles razones propuestas y de otras más que van apareciendo en el texto se abre entonces un camino alternativo: “es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala.) Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural” (154). Las conjeturas, las ideaciones sobre las causas que llevarán a ejecutarse tales actos, quedan aquí desplazadas, precisamente al aproximarse el límite del texto.

Este camino alternativo se presentará como el camino de la apreciación estética, lo que es decir en este caso el camino de la valoración de la forma de ambos sucesos históricos, independientes de su contenido, es decir, de su razón y de su posible significado. En el texto esta forma autónoma de los hechos se emparentará con la propia forma del operador, de Shih Huang Ti, y en esta relación ambas serán resumidas y reunidas en una lúcida referencia metafórica: en la figura de la sombra. “La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado” (154). La sombra de Shih Huang Ti, es decir, aquello que proyectó y aquello que lo refiere será entonces su muralla, y por qué no, la enorme llama donde ardieron los libros. El predominio de lo visual en esta frase llega a ser absoluto. La muralla tendrá también su propio “sistema de sombras” que la refiera y el incendio, de esta manera, podría esperarse que también: no es difícil pensar en la inmensidad de la construcción de la muralla al observar la inmensidad de la que fuera su sombra y la de los millones de seres dedicados a levantarla, y no es difícil imaginar el número de volúmenes o el tamaño de su extinción al observar las enormes imágenes que hubo proyectado su fuego.

Así como una o las “dos vastas operaciones” serán la sombra de Shih Huang Ti, refiriéndolo, es decir, a su forma, se puede asumir que de la misma manera la sombra de ellas referiría a sus propias formas. Como tales, cada una de estas excedería respectivamente tanto a Shih Huang Ti como a la muralla y a la quema de los libros, pues la sombra, como tal, se proyecta. Esta palabra puede ser crucial. El diccionario de la RAE define *proyectar* en un primer significado como “Lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia” y en un segundo como “Idear, trazar o proponer el plan y los medios para la ejecución de algo”. Señala además que la palabra proviene “del latín *proiectāre*, intensivo de *proiicere* ‘arrojar’”. Como *proyección* la sombra es *arrojada*, trazada, y usualmente se suele entender como la representación de aquello que queda de su dueño o también como aquello que propuso. Esto último se aproximaría a la segunda definición de la RAE. Sin embargo, como aquello que la proyecta, la sombra estará sujeta a una inminente desaparición; si su objeto desaparece, esta también lo hará. Lo que entonces permitirá esta ambivalencia serán las posibilidades de esta proyección: nuestra sombra nos refiere (como cuando se camina de noche y reconocemos nuestro yo oscuro trazado en el suelo por la luz

de la calle o el yo oscuro de quien nos acompaña) y sale de nosotros, es de alguna manera la expansión de nuestro límite, pues al proyectarnos sobre el mundo lo figura más allá de nuestro cuerpo. Pero a la vez escapa de nuestro límite y se hace parte del mundo, y el trazo de nosotros mismos que se plasma en esta superficie puede entonces maravillosa o peligrosamente quedar y permanecer, como todo lo que proyectamos en ella². De ahí la metáfora, de ahí que la sombra pueda ser no solo la forma de su objeto, sino también el recuerdo y la nostalgia de su existencia, lo que queda de eso. Una metáfora cuya ambivalencia nos remonta a Hiroshima (famosas son las sombras que quedaron luego del día) y que en un pasaje mucho menos macabro recoge Victor Stoichita de Plinio el Viejo en las primeras líneas de su *A Short History of the Shadow* (1999)³, a propósito de los orígenes de la pintura:

Se sabe muy poco de los orígenes de la pintura, decía Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (XXXV, 15). Pero una cosa es cierta: nació cuando, por primera vez, se cercó con líneas la sombra de un hombre. [...] La pintura

² Un posible símil, en este caso, de la escritura, tal como la aborda Sócrates en el *Fedro*. Aquí la deficiencia, señala, radicarán en que a través de ella se llega “al recuerdo desde fuera [...] no desde dentro” (403). Esta problemática, la de lo que queda, será abarcada en la escritura también por Borges en su otro ensayo “Del culto de los libros”, escrito en 1951, por la misma época que “La muralla y los libros” y reunido también en *Otras inquisiciones* (1952). En él también referirá al *Fedro* y evocará un pasaje de Bernard Shaw, donde el incendio de la biblioteca (nuevamente) —en este caso la biblioteca de Alejandría— representa el incendio de la memoria, algo que el personaje de César aceptará con tranquilidad, por ser una memoria infame (283). En el mismo texto recalcará la peligrosidad de la palabra escrita retomando las palabras de Clemente de Alejandría: “este recelo platónico perdura en las palabras de Clemente de Alejandría, hombre de cultura pagana: ‘Lo más prudente es no escribir sino aprender y enseñar de viva voz, porque lo escrito queda’ (*Stromateis*), y en éstas del mismo tratado: ‘Escribir en un libro todas las cosas es dejar una espada en manos de un niño’” (284). La sombra y la escritura como aquello que se proyecta en el mundo puede ser la memoria infame de algo o alguien y un sustento peligroso para las interpretaciones futuras.

³ Se hace uso de la edición traducida por Anna María Coderch, publicada por Ediciones Siruela bajo el título *Breve historia de la sombra* (1990).

nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección) (9).

La sombra como proyección y la proyección como presencia ante la ausencia del cuerpo. Así, ante la ausencia del operador y de las operaciones “la presencia de su proyección” permanecerá, como las pinturas pretéritas de las que habla Plinio el Viejo. El pasaje de Stoichita permite vislumbrar entonces la relación entre recuerdo y forma que Borges pareciera introducir en la figura de la sombra. En el fragmento se retoma la idea de cercar con líneas la sombra de un hombre, el contorno de esta figura oscura extenderá el límite de la persona en el tiempo a la vez que representará en el mundo los límites de su cuerpo. La metáfora de “La muralla y los libros” es ágil. El recuerdo de Shih Huang Ti será el recuerdo de sus “dos vastas operaciones” y la forma de su ideación será también la forma de ambas. Lo que queda de ambos sucesos en el tiempo será estrictamente eso, su recuerdo, que es el recuerdo de la forma en que se llevaron a cabo. Así, a la sombra del emperador corresponderá la sombra de su obra y ninguna será sin la otra (recordemos que lo que suscita la emoción en Borges es que estas dos operaciones provengan de la misma persona y que fueran sus atributos), y serán tanto memoria como forma o, mejor dicho, la memoria de la forma, y en la forma no habrá contenido: nada más podemos ver en esa imagen oscura que una figura que, como señala Plinio el Viejo, tiene la posibilidad de quedar en el mundo y convertirse en recuerdo.

La conjetura silenciada

Esta metáfora servirá entonces para adentrarnos en el final del ensayo: si nada se puede hallar en la infinita oscuridad de la sombra, entonces el abanico de posibles contenidos que se podrán idear en ella también será infinito. Esto es lo que justamente Borges se dedicará a hacer en la mayor parte del texto, idear posibles motivaciones en la empresa de Shih Huang Ti. Pero llegando al final será donde desvíe la mirada de aquel “contenido conjetural” para

fijarse ya, de algún modo, el contorno que la sombra dibuja, su frontera, es decir, en la forma que representa y que le llega a él a través del tiempo.

Inmediatamente después de la alusión a la sombra, en un fragmento que ya he citado, el texto se referirá a la capacidad que la idea de estos sucesos históricos tiene de tocarnos de por sí “fuera de las conjeturas que permite”. Le otorgará a la forma de los acontecimientos una autonomía total frente a su contenido, algo que más adelante formulará de manera más explícita y total: “Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural”. Ya no serán solo las vastas operaciones de aquel primer Emperador, sino *todo* en su condición de forma lo que pueda repercutir en nosotros, sin que tengamos que atender a su contenido o a las ideaciones que podamos hacer sobre este.

Lo que permitirá esto será justamente la virtud que Borges le atribuye a la forma y que en el caso de los hechos que está abarcando, como indica en el mismo pasaje, “puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme *escala*”⁴. Sobre estas dos acciones antagónicas identifica esta característica particular: el tamaño, la escala, algo que, sin embargo, ya va a haber resaltado en el inicio del ensayo, específicamente en el segundo párrafo y nuevamente en un pasaje camuflado, que al igual que el otro se retoma y cobra relevancia al final del texto: “quemar libros y erigir fortificaciones es tarea común de los príncipes; lo único singular de Shih Huang Ti fue la *escala* en que obró” (152). Desde un comienzo Borges resalta esta particularidad, y lo hace exactamente con la misma palabra: *escala*. Al retomarla al final del ensayo silenciará así, como en un gran paréntesis, el empleo del examen histórico que entre estas dos frases ocupa casi la totalidad del texto.

En este acallamiento el ensayo sugiere una posible respuesta para el fin que busca Borges, que recordemos es indagar en las razones de la emoción que ambos acontecimientos históricos —y su procedencia en la misma persona— suscitan en él. El tamaño, la escala, será entonces la virtud que permite que “esta idea nos toque de por sí”, virtud que referirá exclusivamente a su forma y no a su eventual contenido. Pero para que esta inquietud sea

⁴ Este resaltado y el siguiente es mío.

resuelta lo que se deberá silenciar será la práctica de la conjetura que se había estado llevando a cabo.

Alberto Giordano, en su trabajo “Borges ensayista. La ética de un lector inocente” (2017), se referirá a esta práctica como aquello que, sin embargo, conformaría el estilo de los ensayos de Borges y que hallaría su mejor representación precisamente en este texto:

Según un entendido consenso crítico, <<La muralla y los libros>> encabeza *Otras inquisiciones* porque se lo puede leer como una poética de la forma ensayística que Borges practicó con tal maestría que nos sentimos inclinados a considerarla una invención de su talento: el *ensayo conjetural*⁵. La escena de lectura que dramatiza el *incipit* expone con elegancia el modo en que se implican inteligencia y afecto, pensamiento y misterio, en el curso de la exposición ensayística (41)

“La muralla y los libros” es para Giordano el ensayo conjetural por definición, aquel que representa de mejor manera la práctica ensayística de Borges. Giordano rescata, de hecho, las raíces de esta palabra: “La etimología de <<conjeturar>> abre un haz de significaciones (<<arrojar>>, <<lanzar>>, <<exponer>>) que se reagrupan en un término entredicho: <<jugar>>” (42). Siguiendo este rastro la palabra se asemeja a *proyectar*, compartiendo así la naturaleza de la sombra, tanto en el sentido del juego (¿no jugamos acaso con las figuras que emiten las sombras de nuestras manos en una pared y sus infinitas posibilidades?) como en el hecho de que, como se insinuó antes, metafóricamente la sombra puede ser el

⁵ De manera semejante Ricardo Piglia se referiría con el nombre de *ficción especulativa* a los cuentos que Borges escribiría en la década de 1940 y que serían reunidos en sus dos libros de ficción más reconocidos: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). En su trabajo Giordano no dejaría de ver la proximidad de la ficción en la obra ensayística de Borges, específicamente en “La muralla y los libros” donde, según él, “las explicaciones que pone a prueba Borges [...] van configurando lo incierto como una experiencia en la que el pensamiento y la escritura vacilan y se potencian, hasta alcanzar el límite de sus posibilidades en los márgenes de la ficción” (42).

terreno entre cuyos dominios la conjetura habita, y viceversa. Como ella, junto con ella o como parte de ella, la conjetura se *arroja* al mundo y se conforma, dice Giordano, como “una modalidad de la apuesta y el ensayista que arriesga explicaciones probables, [como] alguien que juega y se juega, frente a una comunidad de lectores, con las armas equívocas de la imaginación” (42). Estas apuestas en el ensayo funcionarían como verdaderas hipótesis no resueltas, basadas en la capacidad imaginativa de Borges y arriesgadas justamente por sus “armas equívocas”. La conjetura, esta modalidad de la apuesta representativa de sus ensayos traerá consigo así el predominio de intuiciones y no de hipótesis absolutas y esta idea de la apuesta y del juego.

En la escena que da inicio a “La muralla y los libros” se introducirá también para Giordano la inteligencia y el afecto, presentes luego a lo largo del texto. Será justamente este plano emocional el que, más adelante en su trabajo, relacionará con el carácter conjetural de este y los demás ensayos⁶:

Lo que Borges hace en <<La muralla y los libros>> [...] es mostrar cómo procede la emoción cuando razona, cuando actúa como sujeto de la enunciación conjetural, y ensaya razonamientos que encausen la ambigüedad de los impulsos afectivos. Las razones conjeturales no son <<las que

⁶ Todas estas ideas las introduce Giordano en su trabajo retomando una reflexión de Virginia Woolf en una nota que antecede y da título a la compilación de sus ensayos literarios *El lector común*. En el primer párrafo del texto, Giordano indica: “Virginia Woolf esbozó la figura de un lector capaz de decidir sobre la grandeza poética de las obras que lo conmueven sin recurrir más que a su <<instinto>> y sin pretensiones de sabiduría perdurable ni de objetividad. [...] Libre de compromisos institucionales, de la presión que ejercen las morales intelectuales sobre quienes necesitan legitimar sus opiniones, el lector común puede permitirse ser <<apresurado, impreciso y superficial>>, por lo mismo que se permite <<el afecto, la risa y la discusión>> apasionada, porque sus criterios son soberanos, al estar fundados únicamente en la propia convicción y la propia sensibilidad. [...] Cuando lo gana el deseo de contar y reflexionar sobre sus experiencias por escrito, el lector común se convierte en ensayista, alguien que, como quería Montaigne, no oculta sus ineptias, ni se preocupa ante la posibilidad de equivocarse o contradecirse, ya que no pretende dar a conocer las cosas sino a sí mismo, sus inclinaciones y sus facultades, con todo lo que la subjetividad tiene de cambiante y equívoco” (31).

explican la emoción, sino aquellas en las que la emoción busca explicarse⁷>> (42-43)

Precisamente, recordemos, es la emoción la que da impulso al texto y Borges será explícito al mencionar que “el fin de esta nota” será “indagar las razones” de ella. Desde un principio así la intención no será exponer los mecanismos a través de los cuales esta emoción se produce, sino como insinúa Giordano buscar en el proyecto del emperador el terreno donde sus mecanismos puedan residir, donde la emoción se origina y donde puede habitar.

En el último párrafo del ensayo Borges intuirá este terreno y situará el origen de su emoción en el terreno de la forma y en la virtud que a esta le atribuye, y que en su caso identificará en la “enorme *escala*” en que tanto la edificación de la muralla como la quema de libros se efectuaron. Sin embargo, esto conllevará detener todo el movimiento conjetural que venía desarrollando previamente, pues este, al fin y al cabo, podía resultar en un examen infinito que no otorgaba respuestas a la búsqueda inicial que el texto emprende.

Este acallamiento, cabe mencionar, será solo parcial. Cuando Borges llega a esta conclusión y prevé una autonomía en la forma de los sucesos no estará sino *arrojando* otra conjetura. Lo que se silenciará, por lo tanto, no será la práctica conjetural en sí, sino únicamente aquella presente en el examen histórico, que cubre la mayor parte del texto. Nuevamente la metáfora de la sombra ayuda para visualizar esta acción: Borges desviará la mirada del infinito y oscuro “contenido conjetural” de las operaciones de Shih Huang Ti para trasladarla al contorno finito que su proyección dibuja, el límite en el que se establece su forma, y asumirá que a través de ella esta idea “nos toque de por sí” y, más aún, que cualquier idea pueda hacerlo, pues “*todas* las formas tienen su virtud en sí mismas”. El verdadero silencio que propone “La muralla y los libros” radica en esta acción y se plantea como una metáfora de la apreciación estética.

⁷ Esta última reflexión que se resalta en la cita corresponde a una cita que Giordano hace del trabajo de Darío González: “La lógica de la lectura escéptica” (2001).

El silencio

En el epílogo de *Otras inquisiciones* Borges se referirá a esta afición: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. / Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (385). Estas líneas, escritas en 1952, el año en que esta compilación de ensayos se publica y dos años después de que escribiera “La muralla y los libros”, se condice con lo que el autor estipula al final de su ensayo. La tendencia que describe es la misma: estimar las ideas por su valor estético, es decir, apreciarlas estéticamente. Esto conllevará una actitud silenciosa que nos mantendrá lejos del impulso de cuestionar e indagar en ellas algún significado, de buscar explicarlas. Sin embargo, como indica en el epílogo, también conllevará valorarlas por “lo que encierran de singular y maravilloso”. Estas palabras sugieren otro lugar, otro dominio *más allá* del límite, o de la forma, el lugar de lo oculto. Advertir la proximidad de este nuevo territorio es lo que Borges llamará en su ensayo *el hecho estético*.

Esta idea se verá manifestada en las últimas líneas del ensayo, en el pasaje que hemos citado al principio, y en el cual Borges intuirá los artilugios con los que se lleva a cabo este *hecho estético*, la relación observador-forma, aparentemente basada en el silencio que se funda entre ambos. Para representar esta idea enumerará ahora, sin embargo, otros fenómenos, alejándose o dando por cerrado el texto sobre la obra de Shih Huang Ti y adentrándose de lleno en la reflexión estética: estos fenómenos, entre los cuales se encuentra la música y la mitología, advierte, “quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo”; *el hecho estético*, continúa, radicará en esta “inminencia de una revelación, que no se produce”.

Esta incomunicación supondrá no solo una actitud silenciosa de parte de nosotros hacia estos fenómenos, sino un silencio mayor, total e incorruptible, dirigido de alguna manera desde el fenómeno hacia nosotros. Nos posicionamos así frente a una forma que guardará a su vez silencio, uno que supondría un secreto, una verdad no dicha u olvidada, cuya revelación es inminente pero no se lleva a cabo. El silencio que supone la apreciación

estética constituiría una condición para que podamos intuir la proximidad de esta verdad no revelada, y a su vez, sería bajo el silencio que las formas nos evocarían esta verdad.

En la introducción de su libro *Ensayos sobre el silencio* (2017) Marcela Labraña retoma algunas concepciones místicas en torno al silencio con las que el texto de Borges pareciera dialogar. De Dionisio Aeropagita recoge la idea de un silencio “que muestra los secretos” (19) y de Massimo Baldini la idea del silencio del místico “que nos habla de lo que no puede decirse” (19)⁸. En la misma introducción recoge de David Le Breton que “el silencio es un hilo conductor en el mundo de la mística” (19) y que también “El silencio resuena como una nostalgia, estimula el deseo de una escucha pausada del murmullo del mundo” (17)⁹. Este murmullo, apenas audible pero que deseamos escuchar, representa quizás de la mejor manera esta inminente revelación que plantea Borges. La apreciación estética, basada en esta actitud silenciosa, muestra secretos, o intuye la presencia de estos: nos habla acerca de lo que no puede decirse.

Que la inminente revelación de un secreto no se lleve a cabo, que aquello que la música y la mitología nos quieren decir—también los estados de felicidad, las caras trabajadas por el tiempo ciertos crepúsculos y ciertos lugares, como enumera el texto— no lo vayan a decir nunca o que ya lo hayan dicho y lo hayamos olvidado, supone una incomunicabilidad que está siendo constantemente llevada al límite, a punto de quebrarse, y constituye un silencio por esto permanente. Labraña recoge también en su libro esta concepción de un silencio constante, nuevamente de la obra de David Le Breton, quien señala que “en latín antiguo se distinguían *silere*: <<Un verbo intransitivo, que no solo se aplica al hombre sino también a la naturaleza, a los objetos o a los animales, y que expresa la tranquilidad, una presencia apacible que ningún ruido interrumpe>>, y *tacere*: <<Un verbo activo, cuyo sujeto es una persona, que significa interrupción o ausencia de palabra>>” (16). El silencio que propone Borges vacila entre los dos significados que señala Le Breton o, mejor dicho, se compone de ambos: por un lado la actitud silenciosa que nos requiere la apreciación estética, en la que se detienen las conjeturas y los cuestionamientos, que en este caso se correspondería a

⁸ Extraído por Labraña de la entrada dedicada al silencio que Baldini hace en el *Diccionario de mística* de Ermanno Ancilli.

⁹ Extraído de su libro *El silencio. Aproximaciones* (1997).

tacere; y por otro lado, el silencio que estos fenómenos, en tanto su valor estético, mantienen frente a nosotros, más cercano a *silere* por ser un silencio más ligado a la naturaleza o, en este caso, a los fenómenos, siempre permanente y que no puede ser interrumpido por ningún ruido y que acaso estimula ese deseo de escuchar pausadamente el murmullo del mundo del que también se puede intuir que es parte.

El silencio que supone “La muralla y los libros” se instaure de alguna manera en dos naturalezas bidireccionales: guardamos silencio para escuchar otro tipo silencio. Ante esto lo que Borges plantea puede verse representado también en un movimiento y un territorio: una metáfora geográfica. Si este silencio último se dirige desde el fenómeno hacia nosotros entonces se intuye que el movimiento con el cual nos evoca su secreto es contrario, instaurado en un camino perpetuo hacia el territorio donde reside la verdad oculta cuya proximidad presentimos. En síntesis, nos evoca algo que está *más allá* pero no alcanza a expresarlo, como si estuviera siempre dirigiéndose a aquel dominio en silencio, invitándonos a mirar. La imagen de “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares” queriendo decirnos algo sin hacerlo se presenta como un desfile silencioso y eterno del cual nos invitan a participar, para cruzar el límite y adentrarnos en un territorio que, sin embargo, no aparece ni aparecerá nunca en el mapa.

El territorio de lo oculto: propuestas desde “Elogio de la sombra”, “El Aleph” y “La Biblioteca de Babel”

Siguiendo esta idea, la territorialidad que propone Borges parecería tender a un plano geográfico inabarcable, justamente por referir a los dominios de lo oculto, cuya proximidad es latente pero que yace extraviado sin que podamos encontrar y sin que este se revele. Marcela Labraña, a quien ya hemos citado anteriormente, en un ensayo dedicado a Borges y George Perec destaca la naturaleza geográfica presente en un extracto del epílogo de *El hacedor* (1969), de Borges, en el cual una persona en su propósito de trazar un mapa del mundo entero termina trazando el mapa de su propia cara. Labraña recata en este fragmento

las dos acepciones que, señala, distinguía Claudio Ptolomeo en su *Geographia*: geografía y corografía. La primera, indica, se ocuparía del mundo entero, es decir, abarcaría una totalidad, mientras que la segunda se ocuparía de los lugares particulares (115). Asimismo, destaca que geografía “se nutre principalmente de las habilidades del matemático, mientras que la corografía se vale de las del artista” (116). En el caso de “La muralla y los libros” no podemos asumir una totalidad en la naturaleza del secreto que Borges instaure, pero sí acaso de una idea de infinitud, si pensamos en esta revelación cuya inminencia es infinita y está siempre latente, y que por lo tanto, referiría a un secreto o a una verdad también infinita y trascendental.

En otro texto de Borges, el poema “Elogio de la sombra” (1969), el autor explora territorios similares donde se vuelve a tratar esta esencialidad oculta y donde estos parecieran dialogar más directamente con la acepción que Ptolomeo establece sobre geografía, en cuanto esta “se nutre principalmente de las habilidades del matemático”. Es en algunos de los versos del poema donde la penumbra, abarcada como territorio, suscita la presencia de un secreto, el cual refiere cierta idea de verdad esencial y eterna, y donde se establece un dialogo directo con la puesta de “La muralla y los libros”:

Esta penumbra es lenta y no duele;
 fluye por un manso declive
 y se parece a la eternidad.
 [...] Todo esto debería atemorizarme,
 pero es una dulzura, un regreso.
 Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,
 convergen los caminos que me han traído
 a mi secreto centro.
 [...] Llego a mi centro,
 a mi álgebra y mi clave,
 a mi espejo.
 Pronto sabré quién soy (1018).

En el poema la inminencia de una penumbra que avanza —metáfora de la ceguera que comenzó a afectar al autor desde la década de 1950— pareciera conducir al hablante hacia un territorio oculto, en el que ya desprendido del estímulo visual del mundo este se acerca cada vez más a una profundidad interna, a su “secreto centro”. En este fragmento también aparece la eternidad y la idea matemática del álgebra suscitada por Ptolomeo, que como la clave, de alguna manera representa un mecanismo en el cual la vida pareciera configurarse, una metáfora de un lenguaje primigenio situado en la base de la existencia. Tanto en la acepción de Ptolomeo como en el poema de Borges esta relación matemática-totalidad yace presente. En su *Diccionario de símbolos* (1992) Juan Eduardo Cirlot señala algunas acepciones en torno a la figura de la sombra, donde esta es comparable al reflejo de la persona en el agua o en el espejo y donde representa su alma o una parte vital de sí mismo; y una especie de *alter ego* o alma que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas (419). De la misma manera Borges señala que la sombra en la que se adentra lo conduce a su centro y a su espejo, y más absoluto aún termina sentenciando: “Pronto sabré quién soy”. Esta sombra que avanza o en la que se avanza en este poema se condice con esta idea recogida por Cirlot y refiere un recogimiento hacia una esencialidad propia relacionada directamente con la vida. De la misma manera es una sombra que devela ciertos elementos preexistentes en el sujeto y confirma su valor primigenio. Así pareciera pasar con la desaparición de los colores que conllevó para Borges el avance de su ceguera. En el programa televisivo que realizó la BBC en torno al autor, “Borges and I” (1983)¹⁰, este se refiere precisamente a esto:

Los primeros colores que perdí, hace tiempo, fueron el negro y el rojo.
Luego perdí otros tres, el verde, el azul y el amarillo. Sin embargo, el azul y el amarillo en ocasiones aparecían de nuevo. Y desde hace un tiempo, especialmente el amarillo. Un fuerte color amarillo. Ese fue el último color

¹⁰ El programa, dirigido por David Wheatley (1949-2009), forma parte de la serie *Arena* (1975-) y se transmitió el 26 de octubre de 1983.

que me dejó. Ahora, vivo en el medio de vagas formas luminosas que apenas alcanzo a descifrar.

De todos los colores el que más permanece es el amarillo, el que más resistió a desvanecerse y confundirse con esas vagas formas luminosas: para Borges el último color que lo dejó. Tan solo seis años antes en 1977, en la conferencia que dictaría sobre la ceguera¹¹ en Buenos Aires, la presencia de ese color todavía era persistente: “Hay un color que no me ha sido infiel, el color amarillo” (52). En esa misma conferencia el amarillo toma un valor personal sumamente íntimo y ligado a los primeros recuerdos: como rememora Borges, el amarillo era el color del tigre que de niño se quedaba observando en el zoológico de Palermo, amistad que reflejaría en el poema “El oro de los tigres”: “Me demoraba ante el oro y el negro del tigre, aún ahora, el amarillo sigue acompañándome” (52).

También si atendemos a algunas piezas icónicas de la ficción que produjo Borges podemos acercarnos a esta idea limítrofe. En cuentos como “El Aleph” (1945) o “La Biblioteca de Babel” (1941) el autor materializa aquel territorio de lo oculto y lo hace posible, alcanzable. En “La Biblioteca de Babel” el universo, que toma forma de biblioteca o “que otros llaman la Biblioteca”, se compone de hexágonos a cuyos muros les corresponden cinco anaqueles con treinta y dos libros de cuatrocientas diez páginas, cada una de estas de cuarenta reglones, y cada reglón de ochenta letras (143). Estos libros suponen el catálogo de todas las combinaciones posibles que permiten los veinticinco símbolos ortográficos que existen en este universo. Esto lleva a que los habitantes de la Biblioteca, los bibliotecarios, prevean la existencia de ciertos libros canónicos y se pierdan en su búsqueda. En este acto literario Borges materializa así cualquier verdad oculta, posibilita su existencia y posibilita que esta sea revelada, que aquel volumen deseado, cualquiera sea, pueda ser encontrado. El territorio en el que sitúa esta materialización es, sin embargo, tan vasto que la búsqueda se vuelve terrible. El protagonista se refiere justamente al carácter infinito de la Biblioteca y el

¹¹ La conferencia la dictaría el 3 de agosto de 1977 en el Teatro Coliseo, en Buenos Aires, y sería parte de la serie de siete conferencias editada y titulada más tarde bajo el nombre de *Siete noches*.

carácter finito de los libros, que en algún límite solo podrían tender a la repetición caótica. Es este territorio infinito el que hace que la búsqueda entre el catálogo finito se vuelva autodestructiva.

En “El Aleph” la situación es distinta. El territorio que plantea Borges, donde yace lo oculto, es minúsculo: el decimonono escalón de la escalera de un sótano. En este cuento el protagonista acude, a pesar de no sentir simpatía ni confianza, al llamado de un conocido familiar de quien fuera su amor platónico, quien le señala la existencia del Aleph. Reacio al principio el protagonista acude y siguiendo las indicaciones que se le entregan ve el Aleph, una pequeña esfera tornasolada “en la parte inferior del escalón, hacia la derecha” (353), que remite a todos los puntos del universo y, por lo tanto, a la revelación de una verdad tan grande como este, una verdad indecible¹². En ambos cuentos lo que se encuentra *más allá* del límite se materializa, en un libro o en un objeto inverosímil, ambas materialidades refieren directamente, expresan, una verdad eterna que no puede decirse, dialogando así con aquella presencia que, como revisábamos, nos deja intuir el silencio fundado en *el hecho estético*.

El territorio de lo oculto: planteamientos *más allá* y *más acá* del límite

Reflexiones estéticas también parecen referir a límites y territorios similares a los que podemos entrever en “La muralla y los libros”. Eugenio Trías, en un repaso general por la categoría kantiana de lo bello y lo sublime y por la idea de entendimiento y Razón, elaborado en su libro *Lo bello y lo siniestro* (2001), advierte: “De nada sirve, pues, el

¹² El caso de “El Aleph” se distingue sobre todo de “La Biblioteca de Babel” por el alcance que tiene el protagonista con el objeto que revela el secreto. En “El Aleph” el alcance es total y Borges debe describir esta verdad revelada. Esta descripción es infructuosa en tanto no puede expresar esta revelación, algo que el mismo protagonista manifestará explícitamente. La enumeración con la que procede la descripción del protagonista del relato funciona como un mecanismo directamente relacionado para Marcela Labraña con el tópico de la indecibilidad, con el acto de expresar a través del exceso la naturaleza imposible de una descripción.

entendimiento respecto a un objeto que pone en suspensión todo límite” (25). En efecto, siguiendo esta idea, para Borges fenómenos como los estados de felicidad y las caras trabajadas por el tiempo, en cuanto a su valor estético, exceden el límite de su forma y nos refieren una verdad lejana. La apreciación estética de la forma determina a esta como un vehículo que refiere a algo oculto pero que no lo expresa directamente. Así, ahondar en este territorio supone no solo exceder estos límites sino suspenderlos, pues la búsqueda en él no es fructífera, no es objetiva: no se llega a ningún lugar; la revelación, recordemos, no se lleva a cabo. Trías plantea esta idea para referirse a lo que para Kant era en realidad el dominio de la Razón. Mientras que el entendimiento, refiere Trías, “ante el dato sensible [...] añade un concepto limitativo y determinado que no es apto para la aprehensión de lo que excede forma y limitación” (25), la Razón se presenta como la “facultad que piensa como problema en ideas que *no pueden ser determinadas conceptualmente*¹³ y que resumen los enigmas primordiales, principales, [...] que piensa en la idea-problema que resume sus cuestiones en torno al alma del sujeto, al mundo y a la divinidad, la idea de infinitud” (26). El territorio que intuimos en Borges parecería esconder en efecto aquello que *no puede ser determinado conceptualmente*, una verdad trascendental y eterna que para Kant, según Trías, remite al mundo y a lo divino. De la misma manera que el silencio que la música o la mitología guarda hacia nosotros nos habla acerca de lo que no puede decirse, esto acaso no puede ser revelado por su carácter inabarcable, ligado como en “Elogio de la sombra” a mecanismos secretos que tienen que ver con la vida, que la configuran y que por lo tanto guardan relación con su creación.

Si estas ideas, junto con las representaciones ficcionales de “El Aleph” y “La Biblioteca de Babel” presuponen un límite excedido, en “Elogio de la sombra” podría sugerirse otro movimiento. Repasemos algunos pasajes. En el poema hay unos versos que suponen que este límite excedido conduzca no a adentrarnos en un territorio ubicado *más allá* sino *más acá*, en nuestro propio territorio, en un regreso hacia nosotros mismos para habitar de una manera distinta. “Todo esto debería atemorizarme, / pero es una dulzura, un regreso. [...] Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte, / convergen los caminos que me han traído / a mi secreto centro. [...]...Llego a mi centro, / a mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. / Pronto

¹³ El resaltado es mío.

sabré quién soy”, dice el poema. Dicha idea sugiere que somos portadores de aquella verdad que se nos quiere comunicar y que en las últimas líneas de “La muralla y los libros” se traza en una sutil frase: la música, ciertos crepúsculos y ciertos lugares no solo están por decirnos algo, sino que puede que algo hayan dicho ya que no hubiéramos debido perder. Esto dirige la atención directamente sobre nosotros mismos, siendo esta verdad oculta acaso parte de nosotros y no necesariamente parte de un orden lejano.

El poeta alemán Jean Paul Richter, en un apartado dedicado a la *Esencia de la poesía romántica*, en su *Introducción a la Estética* de 1804¹⁴ relaciona ambas concepciones con el carácter de la poesía romántica. Primero, señala: “Si la poesía es una especie de profecía, la poesía romántica es en particular el presentimiento de un porvenir demasiado grande para tener cabida aquí abajo: así las flores románticas nadan a nuestro alrededor como semillas desconocidas que provienen de un nuevo mundo no descubierto aún” (51)¹⁵. En esta frase está presente la idea de un territorio, un orden, *más allá* de nosotros y de los límites que componen la estética de los fenómenos. Sin embargo, en otro apartado dedicado a la *Poesía de la superstición* Richter señala un factor crucial en estos territorios trazados por los sentimientos románticos: “Así es que el miedo proviene no del creador sino de la criatura de los dioses; mas, como en el fondo, nuestro yo es el autor de lo que es distinto de esta máquina del universo, y de esta potencia que se mantiene sobre ella y a su derredor, nuestra noche interior es en verdad la madre de los dioses; pero es también una diosa por sí sola” (56). Ambas frases representan la idea del espíritu romántico como un espíritu basado en una subjetividad dirigida desde la individualidad¹⁶ y que en el caso del ensayo de Borges se vería representando en la posibilidad de que el territorio donde yace lo oculto o lo indecible

¹⁴ Obra publicada en su idioma original con el título de *Vorschule der Aesthetik*.

¹⁵ La traducción que se utiliza en este caso para ambas citas corresponde a la de Julián de Vargas para la edición de Pedro Aullón de Haro.

¹⁶ Respecto a este tema, Hermann Broch (1886-1951) se refiere a cómo la revolución protestante se relaciona con el nacimiento del movimiento romántico. En dicha revolución el ser humano descubrió que el mito cristiano era “la creación de su propia mente, una creación que Dios, mediante un acto directo de gracia, había arraigado en su alma” (96-97). Esto permitiría la forja de un universo interior y el vínculo directo entre el ser humano y el universo y Dios, preparando las bases para que se produjera así el romanticismo, en el cual esta autonomía se hace absoluta (98-99).

en realidad fuera parte de la “noche interior” que poseemos a la que se refiere Richter. En síntesis, esto permite inferir dos conclusiones: por un lado, que el sentimiento que promueve *el hecho estético* para Borges en realidad resida en nosotros por ser un sentimiento suscitado desde nuestra individualidad, y por otro lado, que por nacer desde nosotros suponga no una individualidad sino un vínculo con la totalidad, con el dominio de lo eterno y lo esencial.

Este sentimiento de recogimiento que supone la peregrinación hacia el límite está también presente, de manera primordial, en la reflexión que lleva a cabo Heidegger en su conferencia “La procedencia del arte y la determinación del pensar” (1967). En ella, al reflexionar sobre la mirada meditabunda (*skeptoméne*) de Atenea, se intuye el límite como instancia de reunión más que de fin y, por lo tanto, una frontera que nos dirige hacia nosotros mismos y no hacia el dominio que la excede: “¿Hacia dónde va la mirada meditabunda de la diosa? Hacia el monolito fronterizo, hacia el límite. El límite sin embargo no es sólo contorno y marco, no sólo aquello en lo que algo termina. Límite menta aquello por lo que algo está reunido en lo suyo propio, para aparecer desde allí en su plenitud, venir a la presencia” (2). En este recogimiento desde el límite, señala luego Heidegger, recaería entonces la *Alétheia*, un “des-ocultamiento” permanente, una apertura que es “aclarada por la luz, pero en modo alguno recién traída y formada por ella. Pues también lo oscuro requiere de esta apertura, [...] no elimina el ocultamiento: [...] el des-ocultar requiere siempre de ocultar” (9). Esto supone un movimiento constante que deambula entre lo oculto y lo revelado, en tanto ambas naturalezas dependen de la otra, un des-ocultamiento perpetuo y un ocultamiento perpetuo. Ahora bien, en Borges lo oculto no puede ser revelado. Sin embargo, lo que Borges está planteando no es la revelación, sino su inminencia, su proximidad. Las ideas de Heidegger suponen, al igual que lo planteado por Richter, que esa proximidad podamos intuir-la, des-ocultarla en el territorio propio, en tanto se lleve a cabo sobre un ocultamiento, algo que en “Elogio de la sombra” se puede llevar a cabo paradójicamente en el acto de introducirse en la penumbra, a través del cual se produce un regreso y un aproximación hacia la eternidad y a verdades primordiales.

Esta idea se acerca a lo planteado por Hermann Broch en su ensayo “El estilo de la edad mítica. Sobre Rachel Bepaloff”, en el que analiza las reflexiones de la autora en torno a la

Ilíada. Lo que en este texto él llamaría “la edad de la vejez”, que “no siempre es un producto de los años” (86), refiere para Broch un retorno al mito y se conformaría como un estilo que expresa lo esencial y nada más que lo esencial, una vez que se ha dejado el reino de los problemas subjetivos (86). Este movimiento de recogimiento, se pregunta Broch, “¿no presagia el crepúsculo que antecede la noche? ¿No es la curva que se remonta a la infancia?” (85). En “La muralla y los libros” esa esencialidad está lejos de ser alcanzada, porque no está planteada dentro de la dimensión de la creación artística. De todos modos, cuando Broch habla de la noche y de la curva que se remonta a la infancia, de alguna manera, establece una metáfora cíclica, un movimiento que para retornar debe también abstraerse hasta el término, hacia el límite. Lo mismo pasa con Heidegger, donde la mirada meditabunda se dirige hacia el límite para poder devenir en un des-ocultamiento.

Mirar hacia lo oculto

En la metáfora geográfica con la que se ha leído la reflexión estética que pone fin a “La muralla y los libros”, hallamos entonces este territorio, el cual se presenta, sin embargo, *más allá* del límite o *más acá*, como un terreno cuya exploración es inabarcable e irrealizable: es, en síntesis, un terreno siempre ajeno. Esta naturaleza es crucial para que se pueda configurar lo que Borges llama *el hecho estético*. Lo oculto se instaura así como un factor estético imprescindible, en tanto se evoque y su proximidad se intuya a través de una revelación inminente que no se produzca. Esta proximidad es latente y lo oculto vacila entre algo desconocido cuya existencia sin embargo presentimos, es decir, ronda más en lejano que en lo inexistente o imaginario. En esta lejanía yace la naturaleza de la evocación; en esta lejanía yace el comienzo de nuestro desconocimiento y comienzan los silencios. La mirada que se posa sobre la forma en la apreciación estética incluye en sí una mirada dirigida a este terreno, a lo que las formas “encierran de singular y de maravilloso”: es en sí una mirada dirigida hacia lo oculto.

Este factor estético adquiere formas innumerables e infinitas si lo llevamos desde el plano trazado por Borges a sus posibles representaciones literarias. En “The Man of the Crowd”

(1840)¹⁷, el mítico cuento de Edgar Allan Poe, la presencia de un secreto lejano, latente e inalcanzable, es crucial para configurar la dinámica de la ciudad moderna, donde la multitud se hace presente como un ente encubridor de dicho secreto. Ricardo Piglia, en su libro *El último lector* dedica un apartado al relato policial y señala que en este cuento “lo que se esconde en la multitud, está asociado con el crimen” y que en él “aparecen las condiciones sociales del género *antes* de la construcción de la figura del detective como resolución de ese conflicto” (75). De la misma manera, existen silencios emblemáticos que ocultan algo para siempre, como el de Áyax, cuando en el Canto IX de la *Odisea* su alma es avistada por Odiseo, quien ha descendido al Hades en busca de Tiresías. Al ver su alma apartada en ira por causa del triunfo que este alcanzó sobre él en el juicio tenido en el campo por las armas de Aquiles (185), Odiseo le habla esperando que disipe su rencor y se reencuentre con él, a lo que el alma Áyax, envuelta en silencio, sigue caminando.

En el plano de la escritura, lo oculto, lo que no se dice, también cobra un factor relevante para algunos autores. En la obra de Jean Paul Richter citada anteriormente, en un apartado titulado *El empleo de lo maravilloso* refiere, se habla de lo que no se debe contar, aquello que el poeta no debe develar: “[un poeta] pierde todo su valor y toda su poesía cuando aniquila sus maravillas mediante el análisis; nadie quiere ser espectador de juegos cuyo secreto conoce” (27). En la escritura procede así un silencio necesario y deben permanecer factores ocultos. Estos pasajes ocultos, esta especie de contraparte del texto, cobran relevancia y presencia en la expresión poética, siendo parte sustancial de ella. En este ámbito se debe respetar un silencio, pero a su vez se debe producir. En el mismo ámbito y yendo un poco más lejos, en el libro que se ha citado de Marcela Labraña, se rescata el análisis de Túa Blesa¹⁸ sobre “una modalidad de renuncia a la escritura, pero no aquella renuncia definitiva (como las de Rimbaud o Lord Chandos), sino de <<una cierta escritura, una en la que la renuncia ha quedado incorporada>>, cuya consecuencia es <<la incorporación del silencio al texto>>” (29). Para Blesa existe este silencio adscrito al texto, un ocultamiento intrínseco y representado en ciertas modalidades de escritura.

¹⁷ Usualmente traducido como “El hombre de la multitud” y publicado originalmente en 1840.

¹⁸ Extraído de su obra *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998).

Por último, la inminente revelación de lo oculto, *el hecho estético* que esboza Borges al final de “La muralla y los libros” encuentra cercanía con las reflexiones de Eugenio Trías, en cuanto a la experiencia misma del arte. Precisamente, en la obra que citamos anteriormente, para Trías esta experiencia supone a su vez una incomunicabilidad a punto de quebrarse, la revelación de algo inabordable a punto de efectuarse, pero que no llega:

“El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que <<a punto está>> de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ciega, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya «última palabra» de la obra artística, ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción” (36)

Palabras finales

Se ha revisado cómo para Borges *el hecho estético* constituye la presencia latente de un factor oculto, una verdad que fenómenos como los que él enumera —la música, la mitología, etc. — parecieran querer decirnos cuando los apreciamos en cuanto su valor estético. Esta presencia latente de lo oculto conlleva la condición de una revelación inminente que no se lleva a cabo, lo que sería justamente lo que él llama *el hecho estético*. Lo oculto se presenta así como una verdad inabarcable e inalcanzable. De alguna manera, cabe pensar que la operación de Borges ha sido representar aquello inexplicable de la experiencia estética justamente en algo no dicho u olvidado, en algo oculto, para poder así generar lo que parece una fórmula metafórica; se ha revisado también, cómo el texto avanza y permite esta fórmula.

El factor de lo oculto sugiere un campo de investigación sumamente amplio por verse manifestado de diferentes maneras. Sin embargo, esto también permite que las exploraciones tomen distintas formas y puedan, de alguna manera, entretenerse en un campo que provee muchísimos diálogos y relaciones posibles entre muchísimas ideas y disciplinas. En el caso de la literatura, como mencionaba, lo oculto puede plantearse como un factor primordial en el relato policial o ser acaso las últimas palabras nunca dichas que un héroe podrá escuchar de quien fuera su compañero en el campo de batalla en texto clásicos como la *Odisea*. La investigación que se busca llevar a cabo propone así símbolos emblemáticos que lo visten, como la sombra y el silencio. La sombra, aquel territorio del que se ha hablado en este trabajo, cambia su naturaleza a través de los textos y así, por ejemplo, en un pasaje de *Moby Dick* (1851), de Melville, se instaura como un territorio primitivo del protagonista, donde recae su esencialidad y su *verdadera sustancia*. Así también, el silencio se representa de diversas maneras, tanto en la actitud callada de Áyax

que se ha referido, como, por ejemplo, en la vida pastoril de *Yerma* (1934), de García Lorca, donde constituye una forma de vida que esconde ciertas tensiones y que permanece oculto, sin embargo, no para el lector/espectador, sino para los personajes. Estos ejemplos constituyen parte del plan original de esta investigación que, reiterando, permite muchísimas posibilidades de análisis y de hipótesis.

Por último, me gustaría referir al estilo de este trabajo. Se ha optado por un texto principalmente evocativo, cuya estructura no es rígida. En este carácter evocativo las hipótesis van apareciendo implícitamente y distan de ser absolutas y más bien representan relaciones y diálogos libres, por lo que el texto no se detiene mucho en ellas. Los análisis, a su vez, distan de ser cerrados y direccionados en su profundidad, sino que van pasando de uno a otro tomándose de ciertos elementos que uno presenta y del que otro puede servirse, movimiento que se ve reflejado claramente en cómo los párrafos usualmente dan pie para que se exponga el siguiente. Así, se ha optado por un texto que representa o busca representar la imagen de la investigación y su continuidad, más que su resultado final abordado explícitamente, además por ser este trabajo originalmente el punto de partida de otros. Por último, debido a todo esto, queda de manifiesto que no se emplea una estructura basada en hipótesis-argumentación-conclusión, por lo tanto, para aclarar este panorama en el contexto de una Tesina se ha agregado este apartado y el apartado “Presentación”.

Gracias.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Editorial Sudamericana, 2014.
- Borges, Jorge Luis. “Elogio de la sombra”. *Obras completas*, editado por Carlos V. Frías, Emecé Editores, 1984.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Editorial Sudamericana, 2011.
- Borges, Jorge Luis. “La ceguera”. *Siete noches*,
http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf
- Broch, Hermann. “El estilo de la edad mítica. Sobre Rachel Bepaloff”. *De la Ilíada*. Traducido por Carme Castells Auleda, Editorial Minúscula, 2009, pp 85-110.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, 1992.
- Giordano, Alberto. “Borges ensayista. La ética de un lector inocente” *Borges esencial*, editado por Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, 2017, pp 31-48.
- Heidegger, Martin. “La procedencia del arte y la determinación del pensar”. *Distancia y cercanía para el 65º cumpleaños de Walter Biemel*. Conferencia dictada el 4 de abril de 1967 en la Academia de Ciencias y Artes en Atenas, editada por Petra Jaeger y Rudolf Lüthe. Traducido por Feliza Lorenz y Breno Onetto, 1983, 11-22.
- Homero. *Odisea*. Traducida por José Manuel Pabón, Editorial Gredos, 2000.
- Labraña, Marcela. *Ensayos sobre el silencio. Gestos mapas y colores*. Ediciones Siruela, 2017.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Debolsillo, 2014.
- Platón. *Diálogos III*. Traducción, introducción y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Editorial Gredos, 1988.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. (23ª edición) dle.rae.es

Richter, Jean Paul. *Introducción a la Estética*. Edición, prólogo y notas por Pedro Aullón de Haro. Traducido por Julián de Vargas.

Stoichita, Victor. *Breve historia de la sombra*. Traducido por Anna María Coderch, Ediciones Siruela, 1999.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, 2001.

Wheatley, David. "Borges and I". *Arena*, BBC, 26 de oct. 1983.