

SHLOMY MUALEM

EL PROTEO LITERARIO: LA IMAGEN DE SHAKESPEARE EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

“Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser” (OC:II, 181).

En el curso de una vida más dedicada a los libros que a la existencia, Borges se refirió abundantemente a escritores y poetas, reales y ficticios, de la literatura universal. Una de sus observaciones más interesantes sobre la existencia literaria se encuentra en una entrevista que concediera a los ochenta años en los Estados Unidos, en la que señaló:

“Every writer is undertaking two quite different works at the same time. One is the particular line he is writing, the particular story he is telling, the particular fable that came to him in a dream, and the other is the image he creates of himself. Perhaps the second task that goes on all throughout life is the most important”.¹

Este comentario distingue entre la creación del autor y su imagen literaria.²

Asimismo, la imagen literaria creada en el curso de la escritura se distingue de la personalidad subjetiva, y cabe examinar las relaciones de reciprocidad entre ambas. De manera similar al poeta isabelino Edmund Spenser, definido como “poeta de poetas”, Borges fue coronado con el apodo de “autor de autores”.³ Ciertamente, solía examinar las imágenes literarias de autores universales y fue considerado uno de los padres del género de la metaficción, en el cual la literatura se remite a sí misma.⁴ De manera nada sorprendente, uno de sus personajes favoritos era la enigmática figura de William Shakespeare; por ello, el presente ensayo se centrará en un interrogante

inasible: ¿Cómo percibía Borges la imagen literaria de Shakespeare? No es mi intención ocuparme de otros interrogantes trascendentes, referidos a la influencia de Shakespeare sobre Borges o al sustrato shakespeareano en el texto borgiano; me limitaré a dilucidar las características de la persona literaria de Shakespeare en los textos de ficción y en los ensayos de Borges. A partir de las innumerables menciones de Shakespeare dispersas en el laberinto de las obras de Borges, intentaré centrarme a continuación en cuatro textos en los que brilla la figura del poeta inglés: el ensayo “De alguien a nadie”, de *Otras inquisiciones* (1952); la conferencia “El enigma de Shakespeare”, pronunciada por Borges en 1964;⁵ el cuento breve “La memoria de Shakespeare”, incluido en el libro homónimo (1983) y, finalmente, el cuento breve “Everything and Nothing”, de *El Hacedor* (1960).⁶ Este ensayo aspira a demostrar que la multifacética imagen de Shakespeare, a quien Borges compara con el dios egipcio Proteo, representa para éste último el enigma del genio estético, que a su vez está estrechamente ligado al interrogante sobre la inspiración literaria en relación con la identidad escindida del creador. Con fines meramente aclarativos, compararé algunos otros textos de Borges que también abordan este interrogante.

En su ensayo “De alguien a nadie”, Borges rastrea la evolución desde la percepción de la imagen de la divinidad en el pensamiento teológico, hasta la percepción de la imagen de Shakespeare por sus críticos literarios. Comenzaré con una breve reseña del mismo: Borges expone un proceso que se inicia con la concepción bíblica de la deidad como concreta y corpórea: en el sentido literal de la interpretación bíblica, la deidad es una entidad particular, es “alguien”. En el siglo I e.c., la imagen de la divinidad se potencia y se caracteriza por atributos que empiezan con el prefijo “omni”, que indica su capacidad infinita: omnipotente, omnipresente y omnisciente. A partir del siglo V, el autor anónimo del *Corpus Dionysiacum* afirma

que ningún atributo se adecua a la majestad de Dios, por lo que no se debe hablar de él en términos positivos; surge entonces la concepción teológica por la vía negativa, que influyó sobre las posturas panteístas de Escoto Erígena, un místico irlandés del siglo IX: las cosas no son más que diversas teofanías de una sola deidad, percibida como el origen *ex nihilo* de la Creación.⁷ Por consiguiente, la deidad es nada y nadie. Borges resume la esencia de este proceso: “La magnificación hasta la nada sucede o tiende a suceder en todos los cultos” (OC:II, 116). En este punto ilustra el proceso de magnificación hasta la nada en el culto a la personalidad de Shakespeare.⁸ Cabe señalar que este raudo paso de la imagen de Dios a la imagen del creador literario no es casual en Borges. Tal como se demostrará a continuación, subyace en él la concepción preliminar de la imitación de Dios por parte del artista (y también lo que surge de ella para Borges: la imitación del artista por parte de Dios). Esta mención de Borges al culto a la personalidad de Shakespeare puede servir como telón de fondo para dilucidar su propia concepción, razón por la cual merece un análisis exhaustivo. Al principio, Borges cita a Ben Jonson, contemporáneo de Shakespeare, a quien declaró amar “on this side Idolatry” (OC,II: 116). Se percibe aquí la relación existente entre la imagen del artista y la imagen de Dios. A continuación cita una frase de Dryden, según la cual Shakespeare fue el Homero de los poetas dramáticos ingleses. Cabe señalar la posición especial de Homero, (“el gran educador de Grecia” en palabras de Platón (*República* 606 d)): la primera actividad de los pequeños escolares de Atenas consistía en aprender la frase “Homero no fue una persona sino un dios”.⁹ A continuación, Borges señala que Maurice Morgann sostuvo en 1744 que el rey Lear y Falstaff no eran más que modificaciones de la conciencia de su autor, Shakespeare. De esa manera se establece la relación entre el personaje de ficción y la personalidad del autor, que evoca el panteísmo místico de Escoto Erígena y anticipa la

comparación entre Shakespeare y el Dios de Spinoza efectuada por Samuel Taylor Coleridge en el siglo XIX (me detendré en ella más adelante). Borges menciona también a Víctor Hugo, que comparó a Shakespeare con el océano, semillero de todas las formas posibles,¹⁰ y cita la frase de William Hazlitt, quien dijera que Shakespeare era como cualquier persona, y era distinto de todas las personas: no era nada en sí mismo, pero también era lo que todos los demás eran o podían ser. A partir de esto, en su conferencia “El enigma de Shakespeare”, Borges observa que si, según Hazlitt, todas las personas del universo son Shakespeare, pensar en Shakespeare significa pensar en la masa humana.¹¹ Borges cita también el comentario de Bernard Shaw, quien escribiera que “como Shakespeare, también yo entiendo todo y nada; como Shakespeare, también yo soy nadie y nada” (“Enigma” 470).

En lugar de limitarse a una breve mención de las concepciones antes descritas, Borges se explaya sobre la de Coleridge, tanto en “De alguien a nadie” como en “El enigma de Shakespeare”. Esto indica la importancia que tenía para él, y por eso cabe analizarla por separado. En “De alguien a nadie”, Borges dice:

Ese dictamen es recreado por Coleridge, para quien Shakespeare ya no es un hombre sino una variación literaria del infinito Dios de Spinoza: “La persona Shakespeare – escribe- fue una *natura naturata*, un efecto, pero lo universal, que está potencialmente en lo particular, le fue revelado, no como abstraído de la observación de una pluralidad de casos sino como la sustancia capaz de infinitas modificaciones, de las que su existencia personal era sólo una” (OC,II: 116).

Se percibe aquí la distinción entre la personalidad subjetiva de Shakespeare, que no era sino una resultante dependiente del tiempo, y la fuerza creadora universal.

Coleridge menciona la personalidad subjetiva de Shakespeare con una expresión tomada de la *Ética* de Spinoza: *natura naturata*. Borges vuelve a referirse a Coleridge

en su conferencia “El enigma de Shakespeare”, pero acá no lo cita sino que describe su concepción:

Dijo que Shakespeare era lo que Spinoza llama *natura naturans*, es decir, la naturaleza creadora, esa fuerza que toma todas las formas, es decir, esa fuerza que está como muerta en las piedras, que duerme en las plantas, que sueña en la vida de los animales que sólo son conscientes del presente y que llega a una conciencia, o a cierta conciencia, en nosotros, los hombres, y esa sería la *natura naturata* (Enigma 90).

Aquí, la dicotomía entre la personalidad subjetiva de Shakespeare y su imagen literaria es paralela a la dicotomía entre la *natura naturata* y la *natura naturans*, concepto éste último descrito como “la naturaleza creadora, esa fuerza que toma todas las formas”, similar a la cita anterior, en la que habla de “la sustancia capaz de infinitas modificaciones”. A fin de aclarar esta idea, examinaremos a continuación el sustrato filosófico de la *Ética* de Baruch Spinoza. Los conceptos “naturaleza creadora” (*natura naturans*) y “naturaleza creada” (*natura naturata*) aparecen en el análisis de la frase 29 de la primera parte de la *Ética*. Esta dicotomía está tomada de la escolástica tomista; en Spinoza la pasividad de la *naturata* por contraposición con la *naturans* no indica la pasividad de lo creado por contraposición con su creador, sino la dependencia lógica de la consecuencia con respecto a su causa inmanente.¹² En la frase 29, Spinoza niega toda posibilidad de casualidad en la naturaleza; todas las cosas particulares se determinan por imperio de la naturaleza divina. En su análisis, Spinoza explica que la *natura naturans* es la sustancia y sus atributos (Dios), “que existe y se mantiene inseparable en la *natura naturata*”. Por consiguiente, ésta es Dios como causa inmanente y necesaria de la cual derivan lógicamente todas las cosas del mundo. La naturaleza creada es el sistema total de formas o la multiplicidad de las cosas en el mundo, tanto las concretas y finitas (los objetos físicos, como un gato)

como las generales e infinitas (las leyes naturales, como la ley de gravedad). Spinoza hace hincapié en la relación lógica, inmanente y necesaria entre la naturaleza creadora y la naturaleza creada. A diferencia de él, Coleridge propone una modificación de tono mítico al método de Spinoza, y caracteriza a la naturaleza creadora como una fuerza creadora capaz de revestir cualquier forma, al igual que el dios egipcio Proteo del cual se hablará a continuación. Por ello, se puede decir que Coleridge aplica una interpretación romántica al método racionalista de Spinoza, o que recurre a la dicotomía spinoziana para señalar dos características esenciales en la imagen literaria de Shakespeare. La primera es la brecha que separa a la persona subjetiva de la persona literaria, y la segunda es la imitación de Dios por parte del autor literario, que muestra la peculiaridad del artista con respecto a las demás personas: a través de él se revela la fuerza divina oculta en todas las cosas.¹³ Borges rastrea cómo evoluciona la concepción que va desde la imagen-divinidad hasta la imagen-Shakespeare, y para finalizar esta comparación, señala un principio básico común:

Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo. Esta falacia está en las palabras de aquel rey legendario del Indostán, que renuncia al poder y sale a pedir limosna en las calles: Desde ahora no tengo reino o mi reino es ilimitado, desde ahora no me pertenece mi cuerpo o me pertenece toda la tierra (OCII:116).¹⁴

Por lo tanto, desde la óptica de Borges las diversas concepciones de la imagen de Shakespeare tienen tres características:

1. Tienden a intensificar la imagen de Shakespeare hasta el nivel de la nada.
2. Resaltan la brecha que existe entre la personalidad subjetiva y la personalidad literaria.

3. Comparan la imagen de Shakespeare con la imagen de Dios.

De todas maneras, es evidente que estas concepciones constituyen una ocupación ontológica destinada a aclarar los aspectos esenciales de la personalidad peculiar de Shakespeare. Cabe preguntar cómo capta Borges la imagen de Shakespeare, y en qué consiste la peculiaridad de su percepción, a diferencia de otras ideas que expone. Esto se aclarará a través de “El enigma de Shakespeare” (1964), en donde Borges deambula largamente por el vasto laberinto de la personalidad de Shakespeare.

Comenzaré reseñando el curso de la conferencia. Borges analiza el argumento de que el individuo Shakespeare no escribió las obras que se le atribuyen. Dicha afirmación se basa en el abismo incomprensible que media entre la escasa instrucción de Shakespeare y el saber enciclopédico que encierran sus obras. La conclusión de sus detractores es que dichas obras fueron escritas por otras personas que usaron el nombre “William Shakespeare” como seudónimo. ¿Quién fue, entonces, el verdadero autor de las obras, escondido tras la máscara de Shakespeare? Borges expone dos teorías con respecto a la identidad del escritor. La primera sostiene que fue el filósofo inglés Francis Bacon, contemporáneo ilustrado de Shakespeare, que aspiraba a crear un *regnum hominis*, un saber global que constituyera el reino del entendimiento humano. Como en su época no era bien visto que un filósofo respetable se dedicara a la escritura de piezas dramáticas, Bacon necesitaba un seudónimo del ámbito teatral y por eso eligió la figura de un dramaturgo irrelevante como Shakespeare. La segunda teoría, más difundida, afirma que el autor de estas obras eternas no fue otro que el brillante y culto dramaturgo Christopher Marlowe, contemporáneo de Shakespeare, presuntamente asesinado en Inglaterra pero que en realidad huyera a Escocia con una identidad falsa por las persecuciones del gobierno, y que escribiera allí sus obras utilizando como seudónimo el nombre de su opaco colega, Shakespeare. Borges

refuta la primera concepción, que equipara a Shakespeare con Bacon, estableciendo la distinción entre el genio del conocimiento y el genio estético: “La verdad es que para mucha gente lo estético es inaccesible y prefiere buscar las virtudes de los hombres de genio. Cervantes y Shakespeare indiscutiblemente lo fueron, entre otras cosas, en sus conocimientos, por ejemplo” (Enigma 85).

Quienes apoyan esta postura se basan erróneamente en la reducción del genio estético al genio del conocimiento. Esta distinción romántica entre dos clases de genialidad está hondamente arraigada en la filosofía occidental. Arthur Schopenhauer, admirado por Borges, distinguió en el primer tomo de su obra *El mundo como voluntad y representación* entre la consideración racional de Aristóteles y el genio artístico de Platón.¹⁵ Antes que él, Emmanuel Kant distinguió en su *Crítica del juicio* entre el genio artístico, “la disposición natural del espíritu” mediante la cual la naturaleza da las reglas al arte, y entre el científico de mente aguda que revela las leyes naturales.¹⁶ De hecho, esta concepción es básicamente platónica, porque fue Platón quien proclamó en el Libro X de la *República* “la vieja disputa entre la filosofía y la poética”, y entre el filósofo (Sócrates) y el poeta (Homero) (*República* 607 a). Borges señala también otra característica que diferencia a Shakespeare de Bacon: éste tenía un sentido histórico desarrollado, mientras que los personajes de aquél, ya fueran daneses como Hamlet o escoceses como Macbeth, estaban trazados como si fueran sus contemporáneos: “Shakespeare sentía la variedad de los hombres, pero no la variedad de las épocas históricas. La historia no existía para él; en cambio, existió para Bacon” (Enigma 93). Borges refuta también el segundo argumento, que atribuye las obras de Shakespeare a Marlowe, basándose en una diferencia narrativa esencial entre ambos:

El argumento que yo esgrimiría en contra de esta tesis es que aunque Marlowe fue un gran poeta y tiene versos no indignos de Shakespeare, y hay además muchos versos de Marlowe intercalados, casi como perdidos, en las obras de Shakespeare, existe, sin embargo, una diferencia esencial entre los dos [...] En la obra de Marlowe tenemos siempre un personaje central: el conquistador: Tamerlán; el codicioso: Barrabás; el hombre de ciencia: Fausto, y los demás personajes son meras comparsas, casi no existen; en cambio en la obra de Shakespeare existen todos los personajes, aun los personajes episódicos. El boticario, por ejemplo, que le vende el veneno a Romeo y que dice: “Mi pobreza, no mi voluntad, consiente”, ya se define como un hombre mediante esa sola frase, y eso parece exceder las posibilidades de Marlowe (Enigma 91).¹⁷

La capacidad casi mágica de Shakespeare para dar vida a sus personajes con pocas palabras es la distinción fundamental entre su genio artístico y el de Marlowe, y es la que establece la diferencia abismal entre ambos. Por eso, Borges comenta en su ensayo sobre Nathaniel Hawthorne: “Un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica. Así ¿qué sería de Marlowe sin Shakespeare?” (OC:II, 56). Por lo tanto, según Borges, no se puede descifrar el enigma de la personalidad de Shakespeare por medio de su reducción al genio del conocimiento de Francis Bacon, ni a las aptitudes intelectuales del talentoso Marlowe. ¿Cuál es, entonces, el genio estético peculiar de Shakespeare, que le permite crear una multiplicidad vertiginosa de personajes? Borges recalca esta pregunta y la eleva a la categoría de interrogante básico sobre el enigma de la creación literaria: “Lo que sabemos es que para nosotros la obra de Shakespeare es una obra virtualmente infinita, y el enigma de Shakespeare es sólo una parte de aquel otro enigma: la creación estética, que a su vez es sólo una faceta de aquel otro enigma: el universo” (Enigma 94).

Por ello, la imagen de Shakespeare representa para Borges el enigma de la creación literaria en general. La relación entre la creación literaria en general y el enigma

global del universo concuerda con la comparación de Coleridge, antes mencionada, entre Shakespeare y el Dios de Spinoza. Para Borges, el planteo sobre la creación literaria se reduce a una pregunta más específica sobre la inspiración literaria. En resumen: para Borges, Shakespeare representa el enigma del genio estético; en el fundamento del genio estético subyace el enigma de la creación literaria, y en el fundamento de la creación literaria subyace el enigma de la inspiración literaria. Por lo tanto, la clave para descifrar el enigma de Shakespeare se encuentra en lo más hondo del interrogante sobre la inspiración literaria. Borges se centra en este pregunta, a la que define como “el enigma central de Shakespeare”, en el final de la conferencia citada, en el que menciona también a Bernard Shaw. Según Borges, cuando le preguntaron si creía que la Biblia había sido escrita por el Espíritu Santo, Shaw contestó que el Espíritu Santo había escrito no sólo la Biblia, sino todos los libros del mundo que merecen ser leídos. Borges agrega que esta idea hebrea de la inspiración del Espíritu Santo ha transmutado en nuestros días en la mitología moderna del subconsciente freudiano o el inconsciente colectivo jungiano,¹⁸ mientras que Milton y Homero recurren a la musa griega. De todas maneras, estas concepciones representan para Borges la idea básica del escritor como un amanuense del espíritu, como un intermediario que reacciona ante una fuerza exterior a su conciencia. A continuación explica que esto significa que la inspiración literaria supera los propósitos voluntarios del autor. Shakespeare escribió su obra con todo su ser, y no sólo con los artificios de su talento literario. Para Borges, una característica mental básica de esta forma de escritura es la distracción:

“Shakespeare habría sido ayudado asimismo por la distracción; quizá para alcanzar una obra maestra convenga distraerse un poco. Quizás el propósito de ejecutar una obra maestra inhiba al escritor, hará que el escritor se vigile. Quizá la creación estética debe

parecerse más bien a un sueño, a un sueño no vigilado por la atención. Y quizás esto ocurrió en el caso de Shakespeare” (Enigma 93).

Así, la distracción es condición necesaria y fase preliminar de la creación literaria; es la que permite que la inspiración supere los límites de la conciencia del autor. De acuerdo con ello, en “La memoria de Shakespeare”, en donde Borges describe de qué manera el investigador literario Hermann Sörgel adquiere la memoria de Shakespeare, Sörgel comprueba que la distracción de Shakespeare había sido intencional:

“Otro descubrimiento anoté. Las aparentes negligencias de Shakespeare, esas *absence dans l’infini* de que apologéticamente habla Hugo, fueron deliberadas. Shakespeare las toleró, o intercaló, para que su discurso, destinado a la escena, pareciera espontáneo y no demasiado pulido y artificial (*nicht allzu glatt und gekünstelt*). Esa misma razón lo movió a mezclar sus metáforas: *my way of life / is fall’n into the sear, the yellow leaf*” (OC:III, 395).

Se puede explicar esta distracción en términos psicológicos: es la que permite separar el proceso creativo del proceso crítico, al hacer posible un acceso no reflexivo al subconsciente. Tal como se demostrara, Borges compara esta distracción intencional con el sueño. La analogía entre el proceso de creación y el sueño, habitual en Borges, es mencionada en sus disertaciones, sus obras de ficción y sus ensayos. Por ejemplo, en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970) confiesa: “Debo a un sueño de Hugo Ramírez Moroni la trama general de la historia que se titula “El Evangelio según San Marcos”, la mejor de la serie; temo haberla maleado con los cambios que mi imaginación o mi razón juzgaron convenientes. Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido” (OC:II, 400). Esta analogía se encuentra también en “El sueño de Coleridge” en *Otras inquisiciones* (1952), en donde Borges describe cómo percibió Coleridge en sueños el texto lírico íntegro de “Kubla Khan”,

“cincuenta y tantos versos rimados e irregulares, de prosodia exquisita” (OC:II, 20), tan magnífico que constituye el ejemplo supremo de la música propia de la lengua inglesa. Borges añade que Coleridge, dormido, “intuyó una serie de imágenes visuales y, simplemente, de palabras que las manifestaban; al cabo de unas horas se despertó, con la certidumbre de haber compuesto, o recibido, un poema de unos trescientos versos” (20). Este bellísimo poema sobre el palacio de Kublai Khan le fue dado al poeta en sueños y, asombrosamente, comprobamos que también el emperador mongol había recibido en sueños la visión del palacio que construyó. A continuación, Borges pasa a describir una serie de fenómenos similares: a diferencia de Coleridge, Robert Louis Stevenson recibió en sueños sólo las ideas generales de sus relatos; en el siglo VII, el rudo pastor Caedmon recibió en sueños la orden de cantar y se convirtió en el primer poeta sagrado de la nación inglesa; lo mismo sucedió con el violinista y compositor Giuseppe Tartini, que soñó que el diablo ejecutaba en el violín una prodigiosa sonata, y al despertar compuso su *Trillo del Diavolo* con los recuerdos de ese sueño. Estos casos difieren entre sí, pero mantienen lo que Wittgenstein denominara una “afinidad familiar” basada en la relación entre el sueño y la inspiración literaria.¹⁹ Volviendo a la conferencia sobre el enigma de Shakespeare, otra señal distintiva del genio estético se pone de manifiesto en el hecho de que la creación del genio es pasible de una lectura infinita. Borges afirma que una obra genial será leída de distintas maneras en tiempos diferentes, y que por eso no sabemos cómo leerán a Shakespeare las generaciones venideras. De esta manera, la creación literaria se enriquece hasta el infinito por la acumulación de tradiciones de lectura, que son también las que determinan qué libro es un clásico: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos”, escribió Borges en su ensayo “Sobre los clásicos”, “clásico es un libro que las generaciones de los hombres,

urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (OC:II, 151).²⁰ Se perciben aquí dos ideas borgeseanas interesantes. La primera afirma que el significado de la obra literaria no se establece en absoluto por la “intención del autor”, sino que es dictado por una inspiración exterior a la intención; la segunda sostiene que el significado de la obra literaria crece y se enriquece en la imaginación de los lectores a través de las tradiciones de lectura.²¹ La segunda postura implica también la idea de que el significado de una gran obra literaria no puede agotar su interpretación aunque captive la imaginación de varias generaciones de lectores. Se trata de una dimensión multifacética y perpetuamente cambiante de la creación del genio estético, y no sólo de su imagen. Esto se desprende claramente de un comentario de Borges en el ensayo “El primer Wells”:

La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir, además, de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; éste debe aparecer ignorante de todo simbolismo (OC:II, 76).

Para resumir lo expuesto hasta el momento: Borges reseña las posturas de algunos escritores y pensadores que se asombran de la imagen enigmática de Shakespeare, pero a diferencia de ellos la ve como representante del enigma de la creación literaria en general. Así sucede en el pensamiento platónico, en el cual el individuo es mimesis del arquetipo ideico.²² En este punto, Borges ubica la pregunta sobre la creación por encima de la inspiración literaria, y enumera varias características de la inspiración auténtica: excede la intención consciente del autor; al igual que el sueño, está acompañada por la distracción; y su producto, el texto clásico, es pasible de lecturas diferentes, pues está preñado de una ambivalencia infinita.

Vemos así que, para Borges, el interrogante sobre la inspiración literaria es el interrogante básico, razón que lo hace merecedor de una atención especial. ¿Cuál es, entonces, su concepción de la inspiración literaria? Su escepticismo ante las teorías estéticas era bien conocido. “En el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer” dice en su ensayo sobre Hawthorne, “he verificado muchas veces que los propósitos y teorías literarias no son otra cosa que estímulos y que la obra final suele ignorarlos y hasta contradecirlos” (OC:II, 59). No obstante, Borges examinó con frecuencia la pregunta sobre la inspiración, y siempre expuso una concepción básica consecuente: originariamente, la inspiración literaria no proviene de la intención consciente del autor, y por eso el proceso creador no es un proceso racional. Con respecto a Shakespeare, Borges examina la inspiración en relación con la memoria en “La memoria de Shakespeare”, texto publicado en 1983 en el libro homónimo, en el que describe la manera maravillosa por la que Hermann Sörgel, un investigador literario especializado en la obra del dramaturgo inglés, logra adquirir la memoria de Shakespeare. Ésta se equipara aquí a la legendaria sortija del rey Salomón, que permitía a quien la luciera entender la lengua de los pájaros, pero su valor era tan inapreciable que no se la podía vender. Borges evoca el caso de un pordiosero en la ciudad de Punjab, que tenía en su poder la sortija prodigiosa pero murió en la indigencia porque no logró ponerle precio. Esta comparación anticipa la idea central del cuento: la memoria de Shakespeare es invaluable y, sin embargo, inaprovechable. Por eso, la memoria de Shakespeare guardada en la conciencia del investigador no puede ayudarlo en la misión de su vida: descifrar el enigma del genio de Shakespeare, si bien le permite conocer determinadas características psicológicas de la personalidad del glorioso dramaturgo. Sörgel, ciertamente, logró acceder a la revelación de algunas características psicológicas a través de la apropiación de la memoria: “Conocí estados

de ventura y de sombra que trascienden la común experiencia humana... Sé que la luna, para Shakespeare, era menos la luna que Diana y menos Diana que esa oscura palabra que se demora: *moon*” (OC:III, 395)²³.

Con todo, Sörgel confiesa el fracaso de su misión principal: descifrar el genio literario de Shakespeare:

La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable [...] El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal (OC:III, 395-396).

Por consiguiente, para explicar la inspiración literaria no basta con tener acceso a los contenidos de la memoria del creador, porque ésta no es más que la materia prima de la creación literaria. El don peculiar del creador es su capacidad de “convertir el polvo en oro”, al igual que el alquimista: transformar las vivencias triviales de la vida cotidiana en la música verbal que resuena en la memoria humana a lo largo de las generaciones.²⁴ De aquí que, tal como Sörgel tuviera ocasión de comprobar, no se puede reducir la inspiración literaria a la biografía del autor. Borges es consecuente en esta separación entre la inspiración y la biografía. En el texto sobre Hawthorne antes citado, Borges señala: “Si en el autor hay algo, ningún propósito, por baladí o erróneo que sea, podrá afectar de un modo irreparable, su obra. Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos, pero su obra, si es genuina, si responde a una genuina visión, no podrá ser absurda” (OC:II, 59). Esta concepción separa los contenidos conscientes y biográficos del autor de su inspiración, y en eso se parece a la concepción de la

inspiración trascendente de Platón. En la introducción a *El informe de Brodie* (1970), Borges proclama su cercanía a Platón:

El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y apto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia. No deja de admirarme que los clásicos profesaran una tesis romántica, y un poeta romántico, una tesis clásica (OC:II, 399).

En otro sitio me he explayado sobre la relación existente entre Borges y la inspiración platónica;²⁵ en esta ocasión me limitaré a describir sucintamente la concepción de la inspiración platónica en relación con la concepción de Borges. Al igual que él, Platón no tenía de hecho una “teoría estética” sistemática, y los investigadores tienden a hablar con más cautela de un conjunto de principios estéticos platónicos.

Asimismo, la comparación intertextual de los diálogos platónicos presenta en muchas ocasiones contradicciones esenciales en sus principios estéticos.²⁶ A diferencia de ello, la concepción de la inspiración es, afortunadamente, consecuente a lo largo de toda su obra y se basa en tres principios:

1. La inspiración es trascendental: El poeta la recibe desde fuera de su conciencia, como don de los dioses o de las musas “hijas de la memoria”.
2. El poeta es pasivo: El poeta no actúa por aptitud, sino que recibe la inspiración inmerso en una “locura divina”.
3. El poeta no cuenta con el saber filosófico (*epistēmē*): El poeta no tiene responsabilidad epistemológica sobre las cosas, de manera tal que tampoco puede explicar su poesía.²⁷

Por eso, el Sócrates platónico describe al poeta en el diálogo *Ion* como un “ser alado, ligero y sagrado”, que “semejante a las abejas, vuela aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas”, y como el primer anillo de hierro, atraído por la piedra magnética, que le comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos” (*Ion*, 533 a-534 d). Es evidente la semejanza entre la concepción platónica y la que Borges expusiera en su conferencia sobre Shakespeare: en ambos casos, el poeta es percibido como el amanuense ignaro de la fuente de inspiración, que es percibida como algo externo a su intención consciente. Para Platón, esta exterioridad es trascendente y metafísica, y se origina en el dios o en las musas, mientras que Borges habla en términos generales de “la Musa de los griegos”, “el Espíritu Santo de los hebreos” o “lo que nuestra triste mitología llama lo subconsciente” (OC:III, 77); en su opinión, los tres se orientan al principio básico de la desviación de la intención consciente del autor. Cabe señalar que, a diferencia de Platón, Borges sostenía que la inspiración trascendental es tan sólo la primera fase del acto creador. En la segunda fase actúa el poeta, cuyo talento le permite ver en su inspiración pasiva “el fin y el principio” de la creación, por lo que la pule y perfecciona conscientemente. Ésa es, pues, la síntesis que Borges hace de las concepciones clásica y romántica; pero en ella, la inspiración externa es la condición preliminar y necesaria de todo el proceso; es decir: la inspiración es el *origen* de la creación literaria. De acuerdo con ello, en el prólogo de *La rosa profunda* (1975) Borges confiesa:

La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poeta como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. El hecho es paradójico. Fuera de unos casos aislados de inspiración onírica –el sueño del pastor que refiere Beda, el ilustre sueño de Coleridge–,

es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas etapas del proceso (por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo subconsciente) (OC:III, 77).

La filosofía platónica presenta una concepción simple, y hay quienes dicen simplista, del proceso de la creación literaria: dios asume el entendimiento del poeta y habla desde su garganta (*Ion* 535 a-b; *Apología* 22 a-c; *Meno* 99 c-e; *Fedro* 245 a). En esta visión, la personalidad subjetiva del poeta se vacía por completo de sus contenidos, y la inspiración poética fluye hacia la vacuidad de su conciencia y dentro de ella. Ciertamente, en sus *Leyes* Platón compara al poeta con “el manantial que de buen grado derrama afuera todo lo que llega a su interior” (*Leyes* 719 a-c). El poeta es visto aquí nada más que como un conducto divino. A diferencia de ello, Borges despliega una concepción compleja, en dos fases, del proceso creador: en la primera el poeta es pasivo y recibe la inspiración desde afuera; posteriormente es activo y pule lo que había recibido por medio de su talento poético y sus artificios literarios. A continuación de la cita anterior, Borges aplica ese proceso en dos etapas sobre sí mismo:

En lo que me concierne, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra. Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que la tuerzan mis opiniones, que, sin duda, son baladíes (OC:III, 77).²⁸

En esta inspiración en dos etapas de Borges, la identidad del poeta no es hueca como la inspiración platónica, y se da en ella una escisión interna interesante. Incluye la dialéctica de vacuidad-pasividad en la primera etapa, junto al talento-actividad en la

segunda. Por ende, la identidad del poeta tiene dos dimensiones: la identidad subjetiva y la identidad de la persona literaria. Esta escisión ya fue mencionada en el comienzo del presente ensayo; cabe preguntarnos, entonces, sobre la relación que existe entre la inspiración y la identidad escindida del poeta en la concepción de Borges.

Borges plantea este interrogante en “Everything and Nothing”, que constituye también la expresión más compleja de la atención que prestara a la figura literaria de Shakespeare, por ello lo analizaremos minuciosamente. La frase inicial expone dramáticamente la situación existencial de Shakespeare: “Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien” (OC:II, 181).

La vacuidad del ser de Shakespeare es descrita como un sueño sin soñador.²⁹ Fuera de su rostro, que no se parece a ningún otro, sus palabras gozan de una gran cantidad de atributos: confluyen en ellas la abundancia, el desasosiego y el principio fantástico. Explicaré a continuación esta relación entre las palabras profusas y el rostro esfumado, así como el hecho de que en este texto, Borges se abstuviera de llamar a Shakespeare por su nombre de pila, prefiriendo siempre un “él” impersonal. De todas maneras, se percibe aquí la brecha que separa a la plenitud de las palabras de la vacuidad del ser shakespeareano. La incomodidad ante esta sensación de vacuidad impulsa a Shakespeare en un principio hacia el consuelo de los libros, después al erótico “culto básico de la humanidad” y finalmente al oficio de actor, que parecería haber sido creado especialmente para él, que ya “se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie” (181). Pero todos estos consuelos son parciales y temporarios. En su aflicción, Shakespeare buscó las tierras de la imaginación y escribió piezas teatrales en las que cobraba vida un

sin fin de personajes. Su asombrosa capacidad de insuflar vida a cualquier personaje con unas pocas palabras ha sido mencionada anteriormente como una característica distintiva de Shakespeare que lo diferencia, por ejemplo, de Marlowe. Por ello, de esa vacuidad de Shakespeare surge una masa palpitante de personajes literarios: “Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser” (181). La fuerza creadora de Shakespeare fue elogiada, tal como se ejemplificara, por Coleridge y Víctor Hugo, mientras que la brecha entre su personalidad nulificada y la multiplicidad infinita de sus personajes fue ilustrada, como se recordará, por Bernard Shaw y por Hazlitt. Lo que resulta interesante en este caso es la *imagen* de la capacidad creadora de la figura de Shakespeare: Coleridge recurrió a la naturaleza creadora (*natura naturans*) del Dios de Spinoza; Víctor Hugo utilizó la imagen del océano; Borges lo comparó con el dios egipcio Proteo. A diferencia de otros que emplearon imágenes que representan fuerzas naturales, Borges recurrió a una figura mitológica concreta, hecho que lo ubica en el círculo en el que el mito y la literatura mantienen complejas relaciones de reciprocidad.³⁰ Esta comparación de Shakespeare con Proteo puede aclarar la concepción peculiar de Borges. La mitología griega presenta al dios egipcio Proteo como hijo de Tetis y Océano, y lo considera el representante del aspecto siempre cambiante del mar; en la tradición órfica representa la materia primigenia a partir de la cual fuera creado el mundo.³¹ Este principio cósmico amorfo es definido por el filósofo presocrático Anaximandro (siglo VI a.e.c.) como *to apeiron*, lo “ilimitado” que, según Aristóteles, es el principio indefinible de todas las cosas, y es también el principio de dios.³² Homero menciona a Proteo en la *Odisea*, donde lo califica como “el divinal anciano”, “el inmortal”, “el que conoce las honduras de todo el mar” y “el veraz anciano de los mares”. Proteo se caracteriza por su prodigiosa capacidad de

adoptar formas diferentes y de predecir el futuro. En el Canto IV, 456-460, Homero describe la manera en que Proteo, atrapado por los marineros de Ulises, cambia de formas: “No olvidó el viejo sus dolosos artificios; transfiguróse sucesivamente en melenudo león, en dragón, en pantera y en corpulento jabalí; después se nos convirtió en agua líquida y hasta en árbol de excelsa copa”.³³ El dios egipcio ocupa, asimismo, el centro de dos poemas breves de Borges, publicados por primera vez en *El oro de los tigres* (1972) y posteriormente en *La rosa profunda* (1975):

Proteo

Antes que los remeros de Odiseo
fatigaran el mar color de vino,
las inasibles formas adivino
de aquel dios cuyo nombre fue Proteo.

Pastor de los rebaños de los mares
y poseedor del don de profecía,
prefería ocultar lo que sabía
y entretejer oráculos dispares.

Urgido por las gentes asumía
la forma de un león o de una hoguera
o de árbol que da sombra a la ribera
o de agua que en el agua se perdía.

De Proteo el egipcio no te asombres,
Tú, que eres uno y eres muchos hombres.

Otra versión de Proteo

Habitador de arenas recelosas,
mitad dios y mitad bestia marina,
ignoró la memoria, que se inclina

sobre el ayer y las perdidas cosas.

Otro tormento padeció Proteo
no menos cruel, saber lo que ya encierra
el porvenir: la puerta que se cierra
para siempre, el troyano y el aqueo.

Atrapado, asumía la inasible
forma del huracán o de la hoguera
o del tigre de oro o la pantera
o de agua que en el agua es invisible.

Tú también estás hecho de inconstantes
ayeres y mañanas. Mientras, antes... (OC:II, 486-487)

En estos dos poemas, Borges reitera las características homéricas de Proteo: la capacidad de cambiar de forma y la de prever el futuro. El don profético es definido como una crueldad no menor que la memoria en la revelación del saber determinista, y asimismo, se enfatiza la capacidad del dios egipcio de ocultar la verdad profética. Con respecto a la capacidad de cambiar de formas, Borges agrega en ambos poemas una relación interesante con la identidad del lector y con la dimensión temporal: también la identidad del lector es multifacética por estar compuesta de una multiplicidad cambiante de identidades y tiempos. Si se comparan estos poemas con el texto que equipara a Shakespeare con Proteo, se puede sostener que, además de la afirmación explícita sobre la multiplicidad de imágenes originadas en la vacuidad de la personalidad del poeta, existe también una afirmación implícita sobre la capacidad del poeta de revelar la verdad, al igual que el profeta. Esta capacidad del arte de revelar la verdad se encuentra también, como se recuerda, en el influyente pensamiento de Schopenhauer, quien decía que el genio revela la idea a través del arte.³⁴ No es mi intención señalar que Borges sostenía la teoría que vincula al arte con

la verdad; no obstante, sugiero que, a través de la comparación intertextual, se puede demostrar la *posibilidad*³⁵ de que exista una afirmación implícita de Borges al respecto.³⁶ Los rastros de esta concepción aparecen más explícitamente en el poema intimista “Arte poética” en *El Hacedor* (1960), cuya cuarta estrofa dice:

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como este espejo
que nos revela nuestra propia cara (OC:II, 221).

Y en el poema “La luna” en el mismo libro dice:

Pensaba que el poeta es aquel hombre
que, como el rojo Adán del Paraíso,
impone a cada cosa su preciso
y verdadero y no sabido nombre (OC:II, 198).

Volviendo a “Everything and Nothing”, se puede decir que Borges perfila las dos características de la imagen de Shakespeare a través de la imagen de Proteo: la multiplicidad de formas originada en la falta de una forma básica, y la capacidad oculta de revelar la verdad a través del arte. Explicaremos a continuación el significado de la *imagen* de Shakespeare, el Proteo literario borgiano, por medio de una breve comparación entre Borges y la concepción de la inspiración platónica ya mencionada. La misma muestra que la primera característica de la multiplicidad de formas del poeta se parece en ambos: en Borges proviene, como ya se señalara, del ser vacío del poeta, de manera tal que la nada es el origen de la multiplicidad infinita. En cambio, Platón explica en la *República* que la capacidad del poeta para representar a partir de la identificación, es decir, para hablar desde la garganta de personajes numerosos y diferentes, lo lleva a tener una identidad poco sólida, porque la

identificación confiere a su propia personalidad la multiplicidad del ser de los personajes (*República* 394 a-396 c). Platón utiliza esta característica como argumento para expulsar al gran poeta de la república, y acepta dejar en ella sólo al poeta mediocre, “más sólido y menos grato”, en provecho del gobernante-filósofo (*República* 398 a). Con respecto a la segunda característica de la revelación oculta de la verdad, hemos visto que la locura divina de la inspiración platónica es una situación en la cual el poeta no asume responsabilidad epistemológica por sus palabras y por eso no se le puede atribuir conocimiento. No obstante, la fuente divina de la poesía platónica puede dejar lugar a la verdad metafísica que el poeta transmite de manera inconsciente. Entonces, el Proteo literario borgiano se parece al gran poeta platónico en estas dos características. A pesar de ello, cabe señalar también las notorias diferencias entre ambos. En primer lugar, Borges presenta a Shakespeare como prototipo del creador literario, mientras que Platón menciona a Homero.³⁷ Y lo que es aún más importante, Platón utiliza las características del poeta como argumento para renegar de la poesía y expulsar al poeta, mientras que Borges ve al Proteo literario como representante del prodigioso enigma de la literatura, tal como se pone de manifiesto, por ejemplo, en el siguiente poema:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios (OC:II, 221).

Analizaré a continuación las características filosóficas de la imagen del Proteo literario. Este polimorfismo originado en la falta de forma ha sido analizado por Borges en “De alguien a nadie”. Como se recuerda, el mismo se basa en la concepción de que el hecho de que algo sea concreto implica la negación de ser todas

las otras cosas, puesto que la nada es preferible al ser que, de alguna manera, es el todo. Esta estructura dialéctica de la combinación del “todo” y la “nada” concuerda con el principio de la unidad de los opuestos del filósofo presocrático Heráclito, apodado “el oscuro”. Para él, el universo se basa en un principio cósmico monista según el cual todo es uno y uno es todo. Asimismo, el principio del polimorfismo concuerda con el perpetuo fluir de Heráclito, que, como se sabe, dijera: “No bajarás dos veces al mismo río” (fragmento 91). Borges sentía gran afición por el pensamiento oscuro de Heráclito, a quien mencionara con frecuencia en diversos textos (por ejemplo, OC:III, 156; OC:II, 230). También en la última estrofa de “Arte poética” (abundantemente citada en el presente ensayo), Borges compara al arte poética con el pensamiento del filósofo oscuro:

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

Por consiguiente, la imagen de Shakespeare, el Proteo literario, representa los principios de Heráclito de la unidad de los opuestos y del perpetuo fluir de la literatura.³⁸ Volviendo a “Everything and Nothing”, en este texto se puede ver el énfasis sobre la dimensión existencial de la personalidad escindida de Shakespeare. ¿Cómo vivía el poeta su existencia cotidiana de asumir la identidad escindida entre la nada subjetiva y la plenitud de la ficción? Borges resalta la extrañeza y el sufrimiento que implica este sino literario, que básicamente consiste en “la identidad fundamental de existir, soñar y representar” (OC:II, 181). Esta tensión entre la subjetividad vacua y la plétora infinita de las formas literarias instaura “la más curiosa de las profesiones humanas” (OC:III, 82), y es descrita como un proceso permanente de intentos

fracasados de llenar el vacío. También en “Borges y yo”, en *El Hacedor* (1960), Borges expone las heridas de la identidad desgarrada del creador literario; aquí expone la escisión de su propia existencia, entre el yo subjetivo (“yo”) y el personaje literario (“Borges”). El yo subjetivo es descrito como un personaje anónimo que pasea morosamente por las calles de Buenos Aires, mientras que “Borges” es el que figura en la lista de profesores y en los diccionarios biográficos, “es a quien le ocurren las cosas” (OC:II, 186). Borges penetra en el meollo de la complejidad atormentada de la existencia literaria escindida. Por una parte “Borges” recibe todo su ser del yo subjetivo y convierte sus aficiones y costumbres en accesorios del actor, sin que el yo se encuentre a sí mismo en las páginas de “Borges”. Por otra parte, el yo declara: “Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica” (186). El maravilloso don de los dioses de los poetas griegos se transforma aquí en relaciones simbióticas, en las cuales la savia vital del yo subjetivo es totalmente succionada por los colmillos del personaje-poeta. Borges resume con tristeza: “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”. Volviendo a Shakespeare, en el párrafo final de “Everything and Nothing”, Borges habla correspondientemente del atormentado final de su Proteo literario:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y dijo: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie” (OC, II: 182).

Borges intensifica aquí el conflicto. Los jirones de identidad que atormentaran a Shakespeare toda su vida, son arrojados al Dios de una manera vertiginosa que recuerda el pensamiento nebuloso de Escoto Erígena: tampoco Dios es algo, y también él sueña su mundo. Ése es un desarrollo osado de la idea de la imitación de

Dios, pero en mi opinión, en este caso se insinúa también una dimensión positiva. Sólo ahora, hacia el fin de los días, el Proteo literario es apodado por su nombre propio: Dios se dirige a él como “mi Shakespeare”. Hasta entonces el poeta era, como ya se ha dicho, un “él” impersonal, y sólo ahora se vuelve un “tú” concreto y con nombre propio. Para describir su significado repetiremos la cita de Borges que encabeza el presente ensayo. Todo creador cumple dos misiones simultáneas: la primera consiste en tramar textos literarios por medio de palabras, y la segunda en instaurar su imagen literaria, hecho que se prolonga durante toda su vida. Sólo aquí, “antes o después de morir”, Shakespeare recibe el nombre de su imagen literaria. Sólo al final de la vida y a partir de toda su obra, el Proteo literario termina el proceso de instaurar su imagen literaria, que tal vez pueda resolver el problema de la identidad desgarrada del creador literario, agudamente expuesta en “Everything and Nothing” y en “Borges y yo”. El yo subjetivo del creador está ciertamente vacío de contenido y durante toda la vida se siente acosado por su preocupante vacuidad, pero su imagen literaria cristaliza en el transcurso de la vida. Es posible que esta imagen sea finalmente la verdadera identidad del autor, el verdadero rostro que le devuelve la mirada desde las profundidades del espejo del arte: “Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre”, dice Borges en “Borges y yo”, y agrega: “Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)” (OC:II, 186). Se reconoce aquí el decurso dialéctico favorito de Borges: en una primera etapa se da el enajenamiento entre el yo subjetivo vacío y la inspiración literaria, y finalmente surge la negación de la negación en la cual el sujeto que ha perdido el rostro instaura el rostro de la personalidad literaria. Se puede ver en esto una justificación a posteriori de los sufrimientos del hombre de

letras que, hacia el fin de sus días, descubre el objetivo de su existencia desgarrada.

De acuerdo con esto, en el epílogo de *El Hacedor* Borges escribe:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (OC:II, 232).

Para resumir: el presente ensayo empieza con la distinción de Borges entre los textos creados por el escritor y la creación de su imagen literaria. El segundo proceso continúa durante toda su vida, y es el más importante de los dos. A partir de aquí nos hemos centrado en la explicación de las características de la imagen literaria de Shakespeare para Borges. En un principio, Borges reseña las posturas de varios críticos que intensificaron la imagen de Shakespeare hasta la nulificación y que la compararon con la imagen de Dios y con las fuerzas de la naturaleza. A diferencia de ellos, Borges percibe a Shakespeare como representante del genio estético en general. En su concepción, el genio estético se apoya sobre el interrogante de la creación literaria, y sobre ésta se basa el interrogante de la inspiración literaria. Su percepción de la inspiración literaria es muy próxima a la de Platón, tal como él mismo lo declarara explícitamente. Se ha mostrado cómo la concepción platónica de la inspiración se basa en tres principios fundamentales:

1. La fuente de la inspiración es trascendente.
2. El poeta recibe su inspiración pasivamente.
3. El poeta no tiene responsabilidad epistemológica alguna sobre su inspiración.

A diferencia de esta concepción unidimensional, Borges adopta otra bidimensional: la fuente de la creación literaria y su condición preliminar consiste ciertamente en la inspiración exterior a la intención consciente del creador. Esta fuente puede ser llamada “Espíritu Santo” como entre los hebreos, “Musa” como entre los griegos o “lo que nuestra triste mitología llama lo subconsciente”. Pero en la segunda etapa, después de la recepción pasiva de la inspiración, el poeta debe pulir su obra por medio de su talento literario consciente. Esta concepción bidimensional de la creación supone una concepción bidimensional de la identidad del creador literario.

Ciertamente, en la concepción de Borges se percibe una escisión entre el sujeto individual, que vive la existencia cotidiana, y la imagen literaria que usa las vivencias del sujeto para tramar su obra. Esta tensión se pone de manifiesto en Shakespeare en la brecha que media entre la vacuidad de su personalidad subjetiva y la vertiginosa multiplicidad de personajes que creara, la brecha entre el “todo” y la “nada”. Borges compara la imagen desgarrada de Shakespeare con el dios egipcio Proteo, que puede agotar todos los fenómenos de la existencia. Por consiguiente, la brecha se da entre la falta de una forma sólida del sujeto y la multiplicidad de formas de sus personajes, y es la que ha servido de excusa a Platón para expulsar al gran poeta de la república del rey-filósofo. La figura del Proteo homérico supone otra característica implícita, además de la multiplicidad de formas: la capacidad de decir la verdad, al igual que el profeta. Se pueden aplicar estas dos características a la imagen del poeta borgiano, de acuerdo con la imagen del poeta platónico. El análisis filosófico de la imagen de Proteo nos ha mostrado que es fiel representante de los dos principios fundamentales de la filosofía de Heráclito: el permanente fluir y la unidad de los opuestos. A través de la imagen de Shakespeare, el Proteo literario arquetípico, Borges examina el interrogante existencial del poeta a la sombra de la aguda escisión de su ser. Esta

existencia, que oscila entre la vacuidad y la plenitud, implica un consuelo intrínseco en la concepción de Borges: hacia el final de su vida, el poeta desgarrado traza las líneas de su rostro literario que surge del laberinto de toda su obra.

Universidad de Bar-Ilan

BIBLIOGRAFÍA

Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah and Other Essays on His Fiction and Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

Barnes, J., ed. *The Complete Works of Aristotle*. New Jersey: Princeton UP, 1984.

Barnstone, Willis. *Borges at Eighty*. Indiana: Indiana UP, 1982.

Borges, Jorge Luis. “El enigma de Shakespeare”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992): 85-94.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1996.

Borges, Jorge Luis. *Selected Non-Fictions*. Eliot Weinberger, ed. New York: Penguin Books, 1999.

Borges, Jorge Luis. *This Craft of Verse*. Cambridge: Harvard UP, 2000.

Di Giovanni, N.T., D. Halpern and F. Macshane, eds. *Borges on Writing*. New Jersey: The Ecco Press, 1994.

Fishburn, Evelyn and Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990.

Halpern, Richard. *Shakespeare among the Moderns*. Ithaca: Cornell UP, 1977.

- Heidegger, Martin. *The Origin of the Artwork*. Trad. Addy Zemach. Tel Aviv: Dvir, 1968.
- Hapgood, Robert. *Shakespeare the Theatre-Poet*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Homer. *Odyssey*. Trad. Shaul Tshernichovsky. Tel Aviv: Am Oved, 1991.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf, 1970.
- Gibbons, Brian. *Shakespeare and Multiplicity*. London: Cambridge UP, 1993.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Trad. S.H. Bergman and N. Rotenshtreich. Jerusalén: Mosad Bialik, 1960.
- Lao Tze. *Tao Te Ching*. Trad. Yuri Krauza and Hanoch Keley. Jerusalén: Mosad Bialik, 1973.
- Mualem, Shlomy. "Literature and Philosophy: Plato's Aesthetic Doctrines and their Link to the Thought and Fiction of Jorge Luis Borges", Tesis de doctorado, Universidad de Bar-Ilan. Ramat-Gan, 2000.
- Mualem, Shlomy. "El concepto de inspiración poética en Platón y Borges". M. Solotorevsky, M. E. Jordan and R. Fine, eds., *Borges en Jerusalén*. Francfort del Meno: Vervuert, 2004.
- Murray, Penelope. *Plato on Poetry*. London: Cambridge UP, 1996.
- Plato, the Complete Works of*. Trad. G. Libbs. Jerusalem: Schocken, 1965.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: Dutton, 1978.
- Schaeffer, J.M. *Art of the Modern Age: from Kant to Heidegger*. Trad. Steven Rendall. New Jersey: Princeton UP, 2000.

- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Vol. I. Trad. E.G. Payne. New York: Dover, 1958.
- Spinoza, Baruch. *Ethica*. Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2003.
- Sturrock, John. *Paper Tigers: The Ideal Fiction of Borges*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Tigerstedt, Eugene. "Plato's Idea of Poetical Inspiration", *Commentationes Humanarum Literarum*, 44, 2, Helsinki, 1969.
- Tompkins, Jane, ed. *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Wilson, F.P. *Marlowe and the Early Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- Yates, Donald A. *Jorge Luis Borges: Life, Work and Criticism*. Fredericton: York Press, 1985.

¹ Willis Barnstone. *Borges at Eighty*. Indiana: Indiana UP, 1982, p. 143.

² Resulta interesante comparar la concepción de Borges con la de Heidegger. En *El origen de la obra teatral*, Heidegger presenta un proceso circular: el artista instaura la obra de arte y la obra de arte instaura al artista. En Borges, a primera vista parecería que estas dos acciones son separadas y paralelas. Véase: Martin Heidegger, *The Origin of the Artwork*. Trad. Addy Zemach. Tel Aviv: Dvir, 1968, p. 1.

³ Donald A. Yates. *Jorge Luis Borges: Life, Work and Criticism*. Fredericton: York Press, 1985.

⁴ William H. Gass. *Fiction and the Figures of Life*. New York, 1970, p. 25.

⁵ Jorge Luis Borges. "El enigma de Shakespeare" (a continuación: Enigma), *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992), pp 85-94.

⁶ A excepción de "El enigma de Shakespeare", texto no incluido en sus *Obras completas*, todas las citas de Borges están tomadas de: Jorge Luis Borges, *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1996 (a continuación, OC).

⁷ Esta concepción es similar a la de otras culturas más antiguas. Por ejemplo: en el párrafo 40 de su libro *Tao Te Ching*, el fundador del taoísmo chino Lao Tze sostenía en el siglo VI a.e.c. que: "Diez mil cosas (todas las cosas) nacen del ser, y el ser nace de la nada". En ese mismo siglo, el filósofo presocrático Anaximandro de Mileto afirmaba que el origen de todas las cosas es un principio indefinible, *to apeiron*; Aristóteles identificaba a *to apeiron* con la deidad (Aristóteles, *Física*, parte III, § 4, 203 b 6).

-
- ⁸ Borges repite la descripción del culto a la personalidad de Shakespeare, con ligeras modificaciones, en “El enigma de Shakespeare”. Para aclarar aún más su postura al citar a los críticos de Shakespeare, compararé esporádicamente ambos textos.
- ⁹ Penelope Murray. *Plato on Poetry*. London: Cambridge UP, 1996, p. 19.
- ¹⁰ La comparación de Shakespeare con el océano evoca la concepción platónica, que en sus *Leyes* comparara al poeta con un manantial del que surgen las múltiples obras y personajes (*Leyes* 719 a-c); a continuación se analizará en detalle la concepción de la inspiración en Platón. Asimismo, Borges describe también en “La memoria de Shakespeare” la reacción del protagonista cuando Thorpe le ofrece la memoria de Shakespeare: “No acerté a pronunciar una palabra. Fue como si me ofrecieran el mar” (OC:III, 392). Y para finalizar, esta comparación de Shakespeare con el océano anticipa el símil borgiano de Shakespeare como el dios egipcio Proteo, que “conocía el fondo del mar” y estaba sometido a la autoridad de Poseidón, que será analizado en detalle a continuación.
- ¹¹ Enigma, p. 470. El investigador Gibbons presenta la multiplicidad como característica básica de la creación shakespeariana. Véase: Brian Gibbons. *Shakespeare and Multiplicity*. London: Cambridge UP, 1993.
- ¹² Yirmiyahu Yovel. “Introduction to Spinoza's Ethics”, Baruch Spinoza, *Ethica*. Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2003, p. 5.
- ¹³ Esta concepción del genio estético como revelación se encuentra también en otros pensadores. Por ejemplo: en el párrafo 46 de *Crítica del juicio*, Kant sostenía, que la naturaleza da las leyes al arte a través del genio. Asimismo, el arte como revelación del ser, o como fijación-intensificación de la verdad, es la concepción básica en el pensamiento estético de Heidegger.
- ¹⁴ Borges señala allí que un proceso similar de intensificación hasta la nada tuvo lugar en la tradición interpretativa del budismo, en la cual el conocimiento que lo abarca todo de Buda durante su iluminación se convierte, con el paso del tiempo, en falta absoluta de conocimiento.
- ¹⁵ Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, vol. I. Trad. E.G. Payne. New York: Dover, 1958, p. 185.
- ¹⁶ *Crítica del juicio*, § 46.
- ¹⁷ Borges retoma esta característica básica de Shakespeare al referirse a Yorick, el bufón de *Hamlet*. En la entrevista que concediera al cumplir ochenta años señaló: “The character should be more than a string of words. And if he is not more than words, he would not be a real character... Even in the case of a character who exists, let's say, within ten lines: 'Alas, poor Yorick, I knew him well, Horatio', That character exists by himself. Yet, he only exists as a string of words within ten lines, or perhaps even less... And so, Yorick came into being through that technical necessity of Shakespeare. And he came into being forever. In that sense Yorick is far more than a string of words”, *Borges at Eighty*, 27-28.
- ¹⁸ Borges reiteró esta declaración en otros textos. Véase: Jorge Luis Borges. *This Craft of Verse*. Cambridge: Harvard UP, 2000, p. 1.
- ¹⁹ Borges se sentía cautivado por otra idea, la vida como sueño, a la que exponía como una de las metáforas básicas de la humanidad, por ejemplo, en el comienzo de su disertación sobre Nathaniel Hawthorne (OC:II, 48-49). En esa idea, incluida en el interrogante sobre el idealismo filosófico, confluyen interrogantes ontológicos y metafísicos trascendentes, y cabe analizarla con toda seriedad, pero excede los límites de investigación del presente trabajo. Para más detalles, véase mi tesis de doctorado: Shlomy Mualem *Literature and Philosophy: Plato's Aesthetic Doctrines and their Link to the Thought and Fiction of Jorge Luis Borges*. Ubiversidad de Bar-Ilan. Ramat Gan, 2000. pp. 245-279.
- ²⁰ Resulta interesante señalar que en el párrafo anterior Borges expresa sus dudas sobre la perdurabilidad de Shakespeare: “Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Voltaire o de Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley”.
- ²¹ Esta concepción subyace en la corriente crítica de la respuesta del lector. En consonancia, en el epílogo de *El libro de la arena*, Borges dice: “Espero que las notas apresuradas que acabo de dictar no agoten este libro y que sus sueños sigan ramificándose en la hospitalaria imaginación de quienes ahora lo cierran” (OC:III, 730).
- ²² Para la concepción clásica, que sostiene que la literatura es lo fundamental, y no los detalles que la componen, véase “La flor de Coleridge”. Asimismo, en “Borges y yo” dice sobre la creación del

“otro Borges”: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición” (OC:II, 186).

²³ Comparar con el poema “La luna”, en el que Borges dice:

Sé que entre todas las palabras, una
hay que recordarla o figurarla.
El secreto, a mi ver, está en usarla
con humildad. Es la palabra *luna* (OC:II, 198).

²⁴ Comparar con el poema “Browning resuelve ser poeta”, en el que Borges dice:

Este polvo que soy será invulnerable.
Si una mujer comparte mi amor
mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos;
si una mujer desdeña mi amor
haré de mi tristeza una música,
un alto río que siga resonando en el tiempo (OC:III, 82).

²⁵ Shlomy Mualem. “El concepto de inspiración poética en Platón y Borges”, *Borges en Jerusalén*. M. Solotorevsky, M. E. Jordan and R. Fine, eds. Fracfort del Meno: Vervuert, 2004.

²⁶ Murray, 2.

²⁷ Para más detalles, véase: Eugene Tigerstedt, “Plato's Idea of Poetical Inspiration”, *Commentationes Humanarum Literarum*, 44, 2, Helsinki, 1969.

²⁸ Borges detalla la descripción de este proceso también en: N.T Di Giovanni, D. Halpern and F. Macshane, eds. *Borges on Writing*. New Jersey: The Ecco Press, 1994, pp. 72-73.

²⁹ En el ensayo “Formas de una leyenda”, Borges describe el texto budista *Lalitavistara*, que significa “minuciosa relación del juego” (de un Buda) que describe la vida de Buda. Según la vertiente budista de Norte, Mahayana, la vida del propio Buda es “un sueño [...] que nadie sueña, porque en los ojos del budismo del Norte el mundo y los prosélitos y el Nirvana y la rueda de las transmigraciones y el Buda son igualmente irreales” (OC:II, 120-121).

³⁰ Puesto que, tal como lo dice en la *Parábola de Cervantes y de Quijote*, “en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (OC:II, 177).

³¹ Evelyn Fishburn and Psiche Hughes, *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990, p. 196.

³² Aristóteles, *Physics* III, § 4, 203 b 6.

³³ Homero, *Odisea*. Trad. Luis Segalá y Estalella. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1969.

³⁴ Schopenhauer § 34.

³⁵ La relación entre el arte y la revelación de la verdad en la concepción del hecho estético como el umbral de la revelación, tal como lo señala Borges al final del ensayo “La muralla y los libros”, en *Otras inquisiciones* (1952): “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” (OC: II, 13). Esta concepción implica el interrogante sobre los límites del idioma y sobre el arte de la alusión en Borges. En otro sitio he analizado exhaustivamente estos dos aspectos; véase: Shlomy Mualem. “The Imminence of Revelation: Aesthetics and Poetic Expression in Early Wittgenstein and Jorge Luis Borges”, *Variaciones Borges, Journal of Philosophy, Semiotics and Literature*. The J. L. Borges Center for Studies and Documentation, University of Aarhus, Denmark, 18/2004.

³⁶ Borges atribuye estas dos características de Proteo (el polimorfismo y la revelación de la verdad) a la gran creación literaria, también en la cita de “El primer Wells” mencionada en la p. 12.

³⁷ John Sturrock dice al respecto sobre Borges: “The author, then, is a sum of his inventions. He is to be identified not, as so often happens, with a part of his invention, with this character rather than that, but with all of them. Borges’ ideal author, very naturally, is Shakespeare, the ‘Myriad – Minded’ dramatist, who is ideal because he is so apparently contradictory, the most gifted in the invention of incompatible characters”, John Sturrock. *Paper Tigers: The Ideal Fiction of Borges*. Oxford: Clarendon Press, 1977, p. 204.

³⁸ Este principio de la unidad de los opuestos entre el “todo” y la “nada” se observa también en “Diálogos del asceta y el rey”, *La Nación*, 20 de septiembre de 1953.