

NOTAS

BORGES: EL HACEDOR DE ARENA*

Ricardo González Vigil
Universidad Católica del Perú

I

En 1975 pocos libros enriquecieron la literatura hispanoamericana con el vigor de tres que reclaman el mismo autor genial: Jorge Luis Borges. Se trata, por cierto, de *Prólogos*¹, *La Rosa Profunda*² y *El Libro de Arena*³. En ellos encontramos registrada la triple faz de Borges: crítica (el prólogo “no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica”, aclara el propio Borges en el memorable prólogo de *Prólogos*), poética y narrativa.

Todas estas vertientes conducen al mismo centro creador. Porque todas las páginas del autor de *El Hacedor* participan —o requieren, o suponen— la inquisición, el poema y el relato. Todo es ficción estética, en suma; para Borges, no rigen las presuntas fronteras entre crítica y creación, silogismo y metáfora. No hay otra cosa que ficción en la aventura de la inteligencia humana. Y Borges la acoge en lo que tiene de plenitud estética, como confiesa al final de *Otras inquisiciones*. En muchos escritores contemporáneos, el arte reemplaza a la religión; en Borges, escéptico esencial, es el único territorio a nuestro alcance:

Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir⁴.

No es necesario acudir a las peculiares reglas de juego de los reinos utópicos

* Estas páginas quieren rendir homenaje al extraordinario escritor argentino, con motivo de su reciente visita a Lima, en la que recibió el doctorado *honoris causa* conferido por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1 J. L. Borges, *Prólogos* (Bs. Aires, Torres Agüero Editor, 1975).

2 J. L. Borges, *La rosa profunda* (Bs. Aires, Emecé Editores, 1975).

3 J. L. Borges, *El Libro de Arena* (Bs. Aires, Emecé Editores, 1975; 181 pp.). Lo citaremos con la abreviatura *LA*.

4 “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*. Citamos según J. L. Borges, *Obras completas* (Bs. Aires, Emecé Editores, 1974); abreviaremos en adelante el título de esta edición de la siguiente manera: OC.

(Tlön o el que postula “Utopía de un hombre que está cansado”, de *Ficciones* y *El Libro de Arena*, respectivamente) para descubrir juicios como el siguiente: “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte”⁵. Minada la especulación filosófica, la ciencia pierde todo fundamento; ignoramos la consistencia de todo aquello en que podamos formular un conocimiento cierto: espacio, tiempo, materia, espíritu, definición, inferencia, etc.⁶.

Convergentemente, Borges, que descrece de las doctrinas y escuelas estéticas⁷, apunta la irrealidad como condición del arte, como manifestación de la sinrazón del universo:

El arte —siempre— requiere irrealidades visibles [. . .] Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter [. . .] Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues intersticios de sinrazón para saber que es falso⁸.

La irrealidad se torna particularmente patente cuando Borges —como los escribas de Tlön— siembra intersticios de sinrazón en el texto que nos brinda. No se reduzca esta empresa, por ende, a un ejercicio idealista. El empleo de postulados idealistas se explica porque Borges los conceptúa más estéticos; en ningún caso, más persuasivos, más “verdaderos”. Veamos, en cambio, un escepticismo radical, una necesidad de contradecirse, de sustentar hipótesis metafísicas opuestas: caos y orden, tiempo e intemporalidad, individualidad e impersonalidad, etc.

II

Sería inexacto y superficial caer en la fácil tentación de afirmar que *El Libro de Arena* recupera la imaginación fantástica de *Ficciones* y *El Aleph*, luego del “paréntesis realista” de *El Informe de Brodie*. En todos los conjuntos narrativos de Borges existen relatos “realistas” y “fantásticos” (v.g. son realistas “Emma Zunz” y “La historia del guerrero y la cautiva” en *El Aleph*, y es fantástico “El Informe de Brodie” en el volumen homónimo). Unos y otros colaboran al tejido de *símbolos* que es la obra de Borges desde *Fervor de Buenos*

5 OC, p. 669.

6 Cf. “Avatares de la tortuga” y “Nueva refutación del tiempo”, de *Discusión y Otras Inquisiciones*.

7 Cf. los prólogos a sus poemarios de los años 60 y 70.

8 OC, p. 258.

Aires (1923).

En diversas ocasiones, Borges ha develado las convenciones del “realismo”, los artificios del arte que pretende producir un “efecto de realidad”:

Mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados⁹.

Y en el propio volumen *El Libro de Arena* encontramos esta frase, en “El Congreso”: “Descreo de los métodos del realismo, género artificial si los hay”¹⁰. Sintetizando la conjunción entre realismo y fantasía, propia de su universo creador, citemos un pasaje de la entrevista que nos concedió en Buenos Aires, en octubre de 1975:

RGV: Pero, ¿la imaginación difiere de la realidad, o es una puerta que se abre siempre a la realidad? ¿Qué peso le da Ud. a la maravilla, al poder de la imaginación?

BORGES: ¡Ah, pero yo creo que indudablemente! Hasta diría que la literatura realista es un género de la literatura fantástica. Desde luego, podría decirse que, en principio, la realidad no es verbal; es verbal, cuando hablamos no más. Hay toda la realidad visual y la realidad de los sentimientos. De modo que el momento que estamos empleando el lenguaje estamos empobreciendo la realidad, o quizá enriqueciéndola y convirtiéndola en símbolos (las palabras son símbolos)¹¹.

De los trece cuentos de *El Libro de Arena*, tres (a lo sumo, cuatro) podrían denominarse “realistas”, en el sentido señalado de convenciones consagradas por la tradición literaria —sobre todo, del siglo XIX—: “La noche de los dones”, “El soborno”, “Avelino Arredondo” y, tal vez, “El Congreso”. Pero es bastante significativo el final de “Avelino Arredondo”: “Así habrán ocurrido los hechos, aunque de un modo más complejo; así puedo soñar que ocurrieron”¹².

9 OC, p. 1022.

10 LA, p. 42.

11 Ricardo González Vigil, “Borges: los éxtasis de arena”, en *Khípu*, Herausgeber Asociación para el intercambio cultural alemán-latinoamericano, Münster 1978; año I, núm. 2, p. 19. Esta entrevista fue publicada anteriormente, en forma parcial, por *El Comercio* de Lima: “Borges Tema y Variaciones”, en Suplemento Dominical de *El Comercio*, 17 octubre de 1976, p. 20, y “Borges y El tejido total del universo”, en *El Comercio*, 27 junio 1978, p. 8.

12 LA, p. 159.

El balance resulta, pues, notoriamente favorable al cultivo de la “fantasía”, especialmente bajo la forma borgiana —o borgesiana— predilecta: otorgarle sabor de realidad a la ficción: “Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico”¹³. Con lo cual se confiere, igualmente, sabor de ficción a la realidad. ¿Cómo distinguirlas?

III

Quien dice Borges, dice la superación de los prejuicios de la originalidad y la modernidad. Brillante, penetrantemente, Octavio Paz puede ilustrar dichos prejuicios:

Escribo prejuicio porque convengo en que lo es. Ahora que es un prejuicio inseparable de nuestro ser mismo [...] Querer ser moderno parece locura: estamos condenados a serlo, ya que el futuro y el pasado nos están vedados. Pero la modernidad no consiste en resignarse a vivir este ahora fantasma que llamamos siglo XX. La modernidad es una decisión [...] La modernidad afirma que el instante es único porque no se parece a los otros [...] nada es nuevo sobre la tierra, excepto el hombre que cambia cada día. Aquello que distingue al instante de los otros instantes en su carga de futuro desconocido. No repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad¹⁴.

El joven Borges, el de los manifiestos y lecturas vanguardistas, suscribió tesis parecidas. Precisamente, el cuento “El Otro” enfrenta al Borges de 1918 (en el río Ródano, Ginebra, Suiza) con el de 1969 (en el río Charles, Cambridge, Estados Unidos), escenificando la superación del ideario adolescente y juvenil:

Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas o notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado [...] Le expuse esta opinión, que expondría en un libro años después¹⁵.

En “El Congreso” leemos, paralelamente:

Noto que estoy envejeciendo: un síntoma inequívoco es el hecho de

13 LA, p. 169; cf. pp. 9, 25, 81 y 111.

14 Octavio Paz, *Poesía en movimiento* (México, Siglo XXI Editores, 1969; 2a. ed.), pp. 5-6.

15 LA, p. 17.

que no me interesan o sorprenden las novedades, acaso porque advierto que nada esencialmente nuevo hay en ellas y que no pasan de ser tímidas variaciones¹⁶.

Más importante todavía es la siguiente consideración, que concuerda, en definitiva, con Paz, para terminar cancelándolo:

Hacia 1905, Herman Bahr decidió: *El único deber, ser moderno*. Veintitantos años después yo me impuse esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos¹⁷.

Ya va a ser medio siglo, por eso, que Borges declara incesantemente que las metáforas comunes son las únicas verdaderas, que las que podemos todavía inventar no valen la pena, que “la imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno”¹⁸, etc. La historia universal se reduciría al itinerario de unas cuantas metáforas; las novedades habitarían en las voces antiguas, cada autor crearía sus precursores, “de ahí que el verdadero intelectual rehuya los debates contemporáneos; la realidad es siempre anacrónica”¹⁹.

Estas observaciones se fundan en que, para Borges, no se puede abolir el pasado, porque el intento de abolirlo ya ocurrió varias veces en el pasado²⁰. Guillermo Sucre ha comprendido cabalmente la postura de Borges:

En una época, como la nuestra, en que todos quieren ser originales, la mejor forma de serlo es dejándolo de ser —observa Borges, maliciosamente, en su ensayo [...] Su obra, en efecto, se presenta como una continua recurrencia, el redescubrimiento de lo ya descubierto: una suerte de palimpsesto en el que se superponen, como capas del tiempo, las más diversas escrituras. De ahí algunos de sus métodos: el deliberado anacronismo, las simetrías, las alusiones, las citas, las glosas. Y lo que es algo más que un método: la afirmación de su *pobreza* [...] Esta pobreza no me abate —dice, entre la resignación y el orgullo—, ya que me da una ilusión de continuidad. Pero Borges no sólo se repite a sí mismo; aun repite a otros. ¿No podría calificarse esa repetición como *una plenitud de pobreza*. Borges sabe que, en el fondo, repetir(se) es transfor-

16 LA, p. 35.

17 OC, p. 55.

18 OC, p. 586.

19 OC, p. 725.

20 OC, p. 670 y 680.

mar (se): que no hay literalidad posible, aun cuando, y quizás sobre todo, cuando se la practica lúcidamente²¹.

La última frase de Sucre destaca atinadamente que, para Borges, nada puede repetirse sin verse modificado por el nuevo contexto histórico. El ejemplo máximo: Pierre Menard reescribiendo el *Quijote*, plasmando así una obra diferente, ambigua, arcaizante, afectada²². Poseemos unas cuantas metáforas, pero “esas contadas invenciones pueden ser todo para todos”²³ y explican el nacimiento de la novedad auténtica: la entonación distinta, privativa del tiempo actual: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”²⁴.

En consecuencia los trece cuentos de *El Libro de Arena* son nada más —nada menos— que diversas entonaciones de la literatura (Wells, Chesterton, Stevenson, Kipling, Kafka, Lovecraft, Poe, Swift; pero, sobre todo, el Borges de los libros anteriores) y del idioma. En este excelente racimo de narraciones, no escasean las obras maestras. Arriesguemos la siguiente lista: “El otro”, “Ulrica”, “*There are more things*”, “El espejo y la máscara”, “*Undr*”, “Avelino Arredondo” y “El Libro de Arena”.

Ponderar esas obras maestras despertará en el lector un cotejo ineludible con las mejores piezas de otrora, de *Historia universal de la infamia, Ficciones, El Aleph* y *El Hacedor*. Queremos alertarle contra dos factores peligrosos: en primer lugar, que una página releída —y, además, consagrada unánimemente, fatigada por el tiempo— suele opacar a la que recién leemos. En 1932, prefaciando *El cementerio marino* de Valéry, Borges acotó: “No hay un buen texto que no se afirme incondicional y seguro si lo practicamos un número suficiente de veces”²⁵. Releamos, pues *El Libro de Arena* con la intensidad, la fruición y la prolijidad con que hemos frecuentado sus libros precedentes.

El segundo factor apunta a que Borges, a causa de su ceguera, ha modificado su manera de componer: ahora moldea mentalmente y dicta. Lógicamente, la tensión argumental y estilística tiende a limitarse a textos más breves y directos; por otro lado, la entonación se torna más oral, conversada y flexible, como ha observado Emir Rodríguez Monegal²⁶. De allí que los relatos

21 Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia* (Caracas, Monte Avila Editores, 1975), pp. 167-168.

22 Cf. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en *Ficciones*.

23 OC, p. 775.

24 OC, p. 638.

25 J.L. Borges, *Prólogos*, pp. 163-164.

26 Emir Rodríguez Monegal, reseña a *El Libro de Arena*, en *Plural*, México, núm. 49.

más extensos y pormenorizados (como “El Congreso” y “Utopía de un hombre que está cansado”) no resistan la comparación con las narraciones de similar extensión de los años 40. En éstas las dimensiones aparentes del cuento comprendían síntesis de novelas (e incluso de bibliografías) posibles, ostentaban toda la complejidad y densidad de un relato de grandes extensiones. Densidad favorecida enormemente por las laboriosas y frecuentes referencias culturales. Todo lo cual no puede asegurar, en la misma medida, el nuevo método de composición. Sin embargo, debemos dejar bien claro que la textura y calidad de los siete relatos de *El Libro de Arena* que hemos encumbrado corresponden perfectamente a las de los siguientes cuentos de los años 40: “La forma de la espada”, “Tema del traidor y el héroe”, “El fin”, “La secta del Fénix” y “El Sur” (*Ficciones*); “El muerto”, “Emma Zunz”, “La casa de Asterión”. “La espera” y “El hombre en el umbral” (*El Aleph*).

IV

Registremos, ahora, algunas de las convergencias principales que encontramos entre los textos de *El Libro de Arena* y las páginas restantes de Borges:

– “*EL Otro*”: El tema del devenir y su simbolización en el río, como en “Arte poética” (*El Hacedor*): “Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable”. Este ser diferente e idéntico da título al poemario *El otro, el mismo* y es capital en el prólogo de 1969 a *Fervor de Buenos Aires*. A lo largo del diálogo entre el joven y el viejo, Borges, se barajan numerosos temas; destaquemos el de la “Flor de Coleridge” (*Otras Inquisiciones*) y el de la conjunción entre sueño y vigilia.

– “*Ulrica*”: Además del recurrente enlace entre sueño y vigilia, permanente en las obras de Borges, y de aquel “como la arena se iba el tiempo” (“El reloj de arena”, *El Hacedor*), plantea un tema insólito en la prosa de Borges, parcialmente preparado por la poesía, aunque en ella asuma la lamentación (“Le regret d’Héraclite”, *El Hacedor*) y la soledad angustiosa (“El amenazado”, *El oro de los tigres*): la ansiada realización del amor.

– “*El Congreso*”: A la inversa de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Ficciones*) se abandona la empresa al descubrir que el mundo es ya esa empresa. Semejanza, entonces, con la idea de León Bloy —de stirpe cristiana— de que el universo es el Libro —el famoso tópico del Libro de la Naturaleza— (Borges la cita varias veces en *Otras Inquisiciones* y *Prólogos*); de manera más remota, también con la del desierto como el mejor laberinto (“Los dos reyes y los dos laberintos”, *El Aleph*). Además, figuran los temas de la lengua universal (“El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras Inquisiciones*), de los gauchos y del

coraje (profusamente presentes en la producción borgiana). Y, otra vez, el insólito de la relación erótica, igualmente con una discípula —como Ulrica— de Ibsen, que, al llamarse Beatriz, nos remonta no sólo a Dante sino a “El Aleph” (interpretable, por otro lado, como una especie de “congreso” que representa detalladamente el universo, que se confunde literalmente con él).

—“*There are more things*”: Incidencia del laberinto y el minotauro, “tópicos borgianos”, conforme a la feliz expresión de Alazraki²⁷. Ejercicio y parodia de un acercamiento y un alejamiento a la imaginación de H.P. Lovecraft, al cual Borges puede reprocharle²⁸ un estilo interjetivo y tremebundo (cf. posdata de 1974 al prólogo a Ray Bradbury: *Prólogos*). Este cuento ilustra memorablemente los “deleitables terrores” que siempre fascinaron a Borges, Wells, Poe, Lovecraft y Bradbury.

—“*La secta de los 30*”: Ilustración varia de especulaciones heréticas, particularmente de las que veneran por igual a Jesús y Judas (“Tres versiones de Judas” y “Deutsches Requiem”, *El Aleph*).

—“*La noche de los dones*”: Contraparte de signo positivo de “El poema de los dones” (*El Hacedor*). Tópico borgiano de que una existencia consta en realidad de un instante (cf. “Tadeo Isidoro Cruz” y “Emma Zunz”, *El Aleph*). Como en “El hombre en el umbral” (*El Aleph*) ocurre sorpresivamente lo que está narrando el protagonista.

—“*El espejo y la máscara*” junto con “*Undr*”: Los escaldos germánicos, las kennningar y la poesía celta (*Antiguas literaturas germánicas; Historia de la Eternidad* y “El sueño de Coleridge” de *Otras inquisiciones*). Un signo que logra decir el universo, como en “La escritura del dios”, “El Aleph” y “El Zahir” (*El Aleph*); o, también: “El menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, el universo necesita del menor de los hechos” (“La poesía gauchesca”, *Discusión*). Por otra parte, en *El espejo y la máscara* se suceden tres poemas que corresponden a tres artes poéticas divergentes, las cuales se han manifestado en diversos momentos de la literatura universal y, como ha ocurrido con algunos creadores de trayectoria compleja, en la producción del propio Borges (su entusiasmo por el arte de los escaldos, su fervor ultraista por la experimentación verbal y su secreta aspiración a la palabra que encierra la clave del universo —si la hay—).

—“*Utopía de un hombre que está cansado*”: Instala, en cierto modo, el Tlön que *Ficciones* presagiaba para nuestro mundo. Como en

27 Cf. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de J. L. Borges* (Madrid, Gredos, 1968).

28 R. González Vigil, *op. cit.*, p. 21.

“Tlón, Uqbar, Orbis Tertius” hay una nutrida intervención de tópicos borgianos.

—“*El soborno*”: Pálida versión del excelente “Guayaquil” (*El Informe de Brodie*), acaso porque Borges no respeta su concepción del cuento, según la cual las situaciones son más importantes que los caracteres. Notemos, además, que el ambiente es el de especialistas en antiguas literaturas germánicas (estudios que practica Borges hace más de veinte años) y la mención de otro tipo de congreso —reunión de investigadores.

—“*Avelino Arredondo*”: Más que la atmósfera de “La espera” (*El Aleph*: aquí no es la víctima la que aguarda, sino el criminal), destaca la determinación férrea y suicida que caracteriza tanto a los héroes de la novela-labirinto de Ts’ui Pen como al protagonista de “El jardín de los senderos que se bifurcan” (*Ficciones*). Tampoco faltan los conocidos temas del coraje y el ajuste de cuentas, tan caros para un lector de la épica universal y comentarista de la literatura gauchesca de la talla de Borges.

—“*El disco*”: Vuelve la fascinación terrible de “El Zahir” (*El Aleph*), pero esta vez como codicia irresuelta y ubicada en un ambiente legendario, próximo a los relatos germánicos que Borges admira.

—“*El Libro de Arena*”: Este “Holy Writ”, especie de versión diabólica del Libro (una Biblia que literalmente compita con el universo), desarrolla, con pequeñas modificaciones, la idea registrada en una nota a pie de página en “La Biblioteca de Babel” (*Ficciones*). A su vez, adquiere la terrible fascinación —idea obsesiva que se torna insoportable— de “El Zahir” o ejemplifica estas frases de “Deutsches Requiem”: “no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra [. . .] podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra olvidarlos” (*El Aleph*). Finalmente, conforme sostiene los postulados estéticos de Borges, basta la irrealidad de este libro imposible para “infamar” y “corromper” la realidad²⁹; su naturaleza infinita desbarata la realidad, como señala “Avatares de la tortuga” (*Discusión*).

V

Contribuyamos, finalmente, a ventilar algunas de las relaciones que Borges ha tendido entre las piezas de *El Libro de Arena*.

“El otro” y “Ulrica” proponen el encuentro del pasado y el presente, favorecido por el río o el sueño —cursos especialmente dinamizadores del tiempo—. “El Congreso” y “Utopía de . . .” frecuentan el proyecto utópico,

29 Cf. “Avatares de la tortuga”, ya citado.

aunque con signo disímil. “El Congreso” y “El soborno” asumen frases de enlace: “Era inteligente, pero propendía a tomar en serio las cosas, incluso los congresos y el universo, que bien puede ser una broma cósmica”³⁰. “El soborno” y “Avelino Arredondo” permiten una lectura de temperamentos marcadamente éticos. “There are more things” y “La secta de los 30” recrean, explícitamente, dos especies de la abominación: el monstruo y la herejía³¹. “La noche de los dones” y “Avelino Arredondo” agotan la existencia de un hombre en un solo acontecimiento, ya fundador, ya apocalíptico. “El espejo y la máscara” y “Undr” trazan las metamorfosis de un escaldo desde las kenningar hasta la maravilla. En fin, “El disco” y “El Libro de Arena” conllevan dos actitudes polares ante dos “objetos adversos e inconcebibles”³²: la codicia insatisfecha, en el primero; el infierno de la posesión, en el segundo.

Sin ánimo de agotar el inventario, indiquemos los dos motivos mayores del conjunto: la Maravilla y el Infinito. A los cuales podríamos denominarlos, adoptando dos hermosos títulos de Borges, el “libro de arena” y la “rosa profunda”. Dos manifestaciones de la Maravilla que persigue el hecho estético, según Borges. Ambas arriban al infinito (el universo es la infinita totalidad), es decir al concepto corruptor de los otros³³. Desatan la obscenidad de lo sobrehumano, la dicha de la revelación y el terror deleitable de lo desconocido. Exceptuando “El soborno” y “Avelino Arredondo”, en cada cuento anidan el milagro y la experiencia total³⁴. Esta plenitud logra su símbolo en la palabra *undr* (= maravilla), que equivale al Aleph, al Zahir o la Rueda de las páginas de *El Aleph*. Se trata del acceso a la “rosa profunda” (rememoremos: “Un comentador del Gulshan i Rag dice que quien ha visto al Zahir pronto verá la Rosa [. . .] el Zahir es la sombra de la Rosa y la rasgadura del Velo”³⁵). El carácter infinito de esta experiencia tiene su símbolo en la *arena* innumerable y laberíntica de “El inmortal”, “La escritura del dios”, “El Aleph” y “El reloj de arena”.

Predominan textos que enaltecen al universo (o a uno de sus elementos) como la maravilla buscada y recién empezada a ver y entender: “A todos la vida les da todo pero los más lo ignoran”³⁶. Puesto que Tlön no es otra cosa que la Tierra misma; lo cotidiano no es otra cosa que lo maravilloso, como en las novelas de Joseph Conrad, tan elogiadas por Borges (“Magias parciales del *Quijote*”, *Otras Inquisiciones*). Reflexionemos en torno a esta afirmación del

30 LA p. 144.

31 Cf. LA, pp. 71 y 86.

32 LA, p. 181.

33 OC, p. 254.

34 Cf. LA pp. 9, 28, 61-63, 70 y 76, 84, 96, 106-107, 118-119, 125 y 133, 165-166 y 169-176.

35 OC p. 594. Véase: R. González Vigil, “Borges y la rosa profunda”, en *Suceso*, suplemento del diario *Correo*, Lima, 9 noviembre 1975.

36 LA, p. 119; cf. p. 76.

prólogo a *El oro de las tigres*: “Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es”³⁷.

Se notará, por último, que *el Libro de Arena* implica que su autor sea un Hacedor de Arena, es decir un Poeta de la Maravilla y el Infinito. Es interesante mencionar, al respecto, las alusiones autobiográficas que existen en “El otro” y “El Congreso”, y comprobar que pueden ser asimiladas a las experiencias de los escaldos en “Undr”, “El soborno” y, especialmente, “El espejo y la máscara”. Ilustrando los tres poemas que se suceden en este relato, diríamos que el escaldo es primero Homero o Virgilio (el espejo), luego Joyce (la máscara), finalmente San Juan de la Cruz o Browning o Blake (la daga). Igualmente, agregaríamos, es primero el lastre retórico de la literatura española, luego la juventud ultraista, finalmente el Borges de la madurez hacia 1940: el hacedor de arena que perpetuamente nos fascina y obsesiona.

37 OC, p. 1081.