



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Licenciatura en Letras Hispánicas  
Seminario de Investigación

**DOS ESCRITURAS, DOS LABERINTOS:  
EL BESTIARIO POÉTICO DE BORGES**

Tesis que presenta

**Roberto Víctor Luna Elizarrarás**

(matrícula 84327700)

 *S. de Julio de 1998*

Asesor: Sergio René Lira Coronado

Lectora: Rocío del Alba Antúnez Olivera

Lector: Roberto Gómez Beltrán

Iztapalapa, D. F., octubre de 1996

## INTRODUCCIÓN

Los animales en la poesía de Jorge Luis Borges<sup>1</sup> ocupan un lugar importante. No me refiero a los animales fantásticos, a los que dedicó, junto con Margarita Guerrero, el *Manual de zoología fantástica*. Ahí aclara que los animales imaginados por el hombre no son más que “una combinación de elementos de seres reales”.<sup>2</sup>

La característica fundamental de los animales “reales” en los poemas de Borges consiste en que son una manifestación de lo esencial, porque en ellos se confunde el individuo con la especie y, más aún, con el arquetipo platónico. Tratar de entender qué es lo “esencial” en los poemas que tratan de ellos, representa el siguiente problema: la caracterización de los animales permite una cantidad no pequeña, no perfectamente delimitable, de posibilidades simbólicas. Entre otras cosas, las fieras de los poemas pueden representar un conocimiento trascendente, la imposibilidad de ese conocimiento, el impulso sexual, o bien, puede mostrar las limitaciones de la creación artística.

Un primer acercamiento a esta multiplicidad de significados requiere proponer una clasificación de los rasgos que conforman a los animales de los poemas de Borges y, en un nivel más elevado de su significación, de lo que simbolizan.

Entre los rasgos con que son caracterizados los animales, conviven los que se desprenden del hecho de que todo individuo es, en sí mismo, el arquetipo, con

---

<sup>1</sup> He usado la edición en dos tomos de sus *Obras completas*, publicados por Emecé: tomo I (1923 - 1972), 17a. ed.; tomo II (1975 - 1985), Buenos Aires, 1989. De aquí en adelante, me refiero a estos dos volúmenes como OC, I y OC, II, respectivamente.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (Breviarios, 125), 4a. reimpr. a la 1a. ed. de 1957, p.8.

aquéllos que tienen que ver con la naturaleza física de las fieras: su fuerza y la presencia del instinto. Lo que es de destacar es cómo, a partir de un conjunto restringido de características, se construye un amplio espectro de posibilidades simbólicas. El objetivo central de este trabajo es clasificar, en ese nivel simbólico, los poemas que tratan de los animales.

La principal división orientadora de esta clasificación consistirá en distinguir los poemas en que el animal simboliza un objeto exterior al sujeto, diferente de lo humano o interior al hombre pero que no se identifique con él; por otro lado, habrá que destacar los poemas en los que el animal es un reflejo del sujeto, en cuanto que percibe, conoce e interpreta las señales provenientes del interior y del exterior de su cuerpo. Para este propósito, resulta muy conveniente observar que la noción del “yo” en psicoanálisis (diferenciado del “ello” y del “superyó” como partes del aparato psíquico) tiene importantes rasgos en común con la noción de sujeto en la filosofía idealista de Hume, Berkeley y Schopenhauer, fundamentada en la máxima “*esse est percipi*”, tan importante en la obra de Borges y en los poemas en que los animales funcionan como sujeto. Además, los rasgos instintivos de los animales equiparan, en el nivel de lo simbolizado, las pulsiones corporales del hombre y las fuerzas del universo (creadoras y destructoras). Esto hace conveniente hablar del “ello” como una fuerza exterior al sujeto, identificado con el “yo”.

Es de gran importancia el problema de la representación artística de los animales, abordado en “El otro tigre” y en otros poemas.<sup>3</sup> Este problema no sólo

---

<sup>3</sup> Para una mayor facilidad en la referencia a los poemas estudiados, al final del texto he incluido una lista completa de ellos y de su ubicación en las *Obras completas* de Borges (p. 96, de este trabajo).

permite que uno se introduzca en algunos de los planteamientos fundamentales de la obra de Borges relativos a la referencialidad del lenguaje, sino que permiten replantear el significado global de los animales en los poemas.

Como mencioné más arriba, para aproximarse a lo que los animales simbolizan cuando se identifican con el sujeto humano es importante hacer una mención, por mínima que sea, a la presencia del idealismo en la obra de Borges. En estos poemas cabe hacer una distinción fundamental: un grupo de ellos apunta hacia la idea de que el universo, la materia y el hombre son ilusorios, irreales, no muy distintos a las imágenes de un espejo, a lo que ocurre en los sueños o a los seres de ficción. En un segundo grupo de poemas, se reconoce la condición material del hombre, fatalmente determinada por el tiempo, el espacio y la causalidad. Dos poemas me parecen representativos de esa tendencia: "Al coyote" y "La pantera". En ellos, el animal ya no se vincula únicamente con lo que puede ser esencial en el universo o en la vida humana. Principalmente, se vinculan con una visión del universo determinada por la percepción del tiempo. Es de notar que el resultado del análisis de estos poemas es el complemento de lo que simbolizan los animales relacionados con la representación artística.

En todos los poemas estudiados en este trabajo se encuentra presente la constante porosidad e intertextualidad que es común en la obra de Borges, por lo que es necesario ponerlos en diálogo con sus ensayos y narraciones. Lo anterior ocurre bajo la apariencia de una sencillez que oculta la "modesta y secreta complejidad" de los textos. Al respecto, comenta Guillermo Sucre que el Borges de la madurez

“escribe sus poemas más profundos pero deliberadamente más simples”.<sup>4</sup> Por otro lado, Arturo Echavarría hace notar lo siguiente:

Borges establece en sus poemas de madurez una complicadísima red de alusiones “externas” e “internas” y por medio de ellas convierte palabras simples –en muchos casos, meros sustantivos– en complejas metáforas.<sup>5</sup>

Este trabajo está dividido en cuatro partes. En el primer capítulo abordaré la caracterización de los animales a partir de su esencialidad, tomando esta última como punto básico de su significado. En el segundo, estableceré los criterios con los cuales clasificaré los poemas. Esta clasificación será en dos niveles: el de los rasgos distintivos y el del significado simbólico. En el tercer capítulo tocaré los casos en los que el animal simboliza un objeto exterior al sujeto y, en el último, me dedicaré a aquéllos en los que el animal simboliza al sujeto, a la luz de las referencias que hace Borges a la filosofía de Berkeley, Hume y Schopenhauer.

---

<sup>4</sup> Guillermo Sucre. *Borges, el poeta*, UNAM, México, 1967, p.43.

<sup>5</sup> Arturo Echavarría. *Lengua y literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, 1983 (Letras e ideas, Minor, 15), p.128, n.6.

## I. LOS ANIMALES COMO MANIFESTACIÓN DE LO ESENCIAL

En el prólogo al *Manual de zoología fantástica*, los autores (Borges y Margarita Guerrero) se preguntan sobre el origen de la poderosa fascinación que ejercen en el niño los animales del zoológico:

En ese jardín, en ese terrible jardín, el chico ve animales vivientes que nunca ha visto; ve jaguares, buitres, bisontes y, lo que es más extraño, jirafas. Ve por primera vez la desatinada variedad del reino animal, y ese espectáculo, que podría alarmarlo u horrorizarlo, le gusta. Le gusta tanto que ir al jardín zoológico es una diversión infantil, o puede parecerlo. ¿Cómo explicar este hecho común y a la vez misterioso?<sup>6</sup>

A continuación, proponen algunas respuestas que parecen seguir el sentido común. Al final, con cierta ironía y mostrándose sorprendidos por sus respuestas, enfocan el problema desde una perspectiva filosófica:

Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad.<sup>7</sup>

A pesar del asombro aquí manifestado, en la obra de ficción y en la poesía de Borges, los animales constituyen, predominantemente, manifestaciones sensibles de los arquetipos platónicos o de la Voluntad, según Schopenhauer. Esto es posible porque en el mundo poético de Borges, los animales son inmortales: no hay conflicto entre el individuo y la especie; cada uno es representativo de toda ella. Además, si no hay distancia entre el individuo animal y su especie, entonces, tampoco debe haberla entre el individuo y el arquetipo platónico. Es decir, cada

---

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *Op.cit.*, p.7.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.7-8.

gato, cada perro o cada tigre participan de lo que hay de esencial y eterno en el universo, y cada uno de ellos es su propio arquetipo. Borges aborda este problema en el ensayo que dedica a la "Oda a un ruiseñor", de John Keats. En la penúltima estrofa de este poema, se exalta la inmortalidad del ave y de su canto:

*Thou wast no born for death, immortal Bird!  
No hungry generations tread thee down;  
The voice I hear this passing night was heard  
In ancient days by emperor and clown:  
Perhaps the self-same song that found a path  
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,  
She stood in tears amid the alien corn;  
The same that oft-times hath  
Charmed magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.<sup>8</sup>*

Borges resume su contenido como sigue:

El hombre circunstancial y mortal se dirige al pájaro, "que no huellan las hambrientas generaciones" y cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth, la moabita.<sup>9</sup>

A continuación, en su ensayo, señala algunas interpretaciones que críticos ingleses y norteamericanos le dedicaron a esta estrofa. En todas ellas se postula una oposición entre "el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico". Borges encuentra "la exacta clave de la estrofa" en el capítulo 41 de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, en el que la multiplicación de los animales, tomando al individuo como realidad, implica que "el milagro de sacar

---

<sup>8</sup> John Keats. "Ode to a Nightingale", en M.H. Abrams, E. Talbot Donaldson, *et.al.* (eds.). *The Norton Anthology of English Literature*, Sixth Edition, Volume 2, Norton & Company, Inc., New York, 1993, p.792.

<sup>9</sup> "El ruiseñor de Keats", en *Otras Inquisiciones*, en OC, I, p.717.

algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta”. Esto lleva a Schopenhauer a hacer la siguiente afirmación:

Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro.<sup>10</sup>

A la luz de este pasaje, Borges concluye: “Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth”.<sup>11</sup> Más adelante, magnifica la intuición del poeta inglés, quien, con unas cuantas lecturas a cuestas, adivinó, “en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra *arquetipo*, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer”.<sup>12</sup> Borges califica el poema de Keats de platónico y, continúa, para quien es platónico “las clases, los órdenes y los géneros son realidades” y, lo que es más, el universo es un cosmos, un orden, del cual es mapa el lenguaje.<sup>13</sup>

Si en los cuentos y los poemas de Borges, la presencia de los animales incluye esta contigüidad entre el individuo y la especie, y ésta implica una concepción platónica del mundo, no es de extrañar que algunas fieras sean la clave o el símbolo de un conocimiento trascendente que explique el orden del universo o el sentido de la vida humana. Esto es patente en el cuento “La escritura del Dios”,<sup>14</sup> donde la clave para que el sacerdote maya pueda acceder a la divinidad está en las manchas del jaguar, más eternas que las montañas y que el

---

<sup>10</sup> Citado por Borges en *Ibid.*, p.718.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> *Loc. Cit.* (Subrayado en el original).

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> En *El Aleph*, OC, I, pp.596-599.



curso de las estrellas. En esas manchas se encuentra la palabra divina que contiene a todo el universo.

En la poesía, podemos señalar pocos textos en los que el animal aparece como símbolo de un orden universal o de un sentido de la vida humana. El soneto "A un gato" tiene la forma de una invocación a un ser superior: predomina el uso de la segunda persona dirigida al gato; sus atributos y las características del contacto que tiene con el hombre parecen reproducir los de una deidad. Primero, el gato es un regalo que recibe el hombre:

Eres, bajo la luna, esa pantera  
Que nos es dado divisar de lejos.

El hombre busca al felino "Por obra indescifrable de un decreto / Divino". El hecho de que el humano pueda acariciarlo también es presentado como una concesión superior:

Tu lomo condesciende a la morosa  
Caricia de mi mano. Has admitido,  
Desde esa eternidad que ya es olvido,  
El amor de la mano recelosa.

"Condescender" o "admitir" connotan una actitud pasiva o indiferente, propia de los gatos adultos, la cual es elevada aquí a la imperturbabilidad de un pequeño dios. El gato es inalcanzable para el hombre que lo busca, pues permanece "Más remoto que el Ganges y el Poniente". La fórmula doble que nombra y pondera sus atributos ("Tuya es la soledad, tuyo el secreto"), remite a las reiteraciones propias de la invocación religiosa:

Tuyos son los cielos, tuya también la tierra;  
El mundo y su plenitud, Tú lo fundaste.  
El norte y el sur, Tú los creaste;  
El Tabor y el Hermón cantarán en Tu nombre.  
Tuyo es el brazo potente[...] <sup>15</sup>

En otros poemas, los animales son ubicados fuera del tiempo,<sup>16</sup> en la eternidad del instante. En el que nos ocupa, esta característica también es mencionada como parte del poder del gato: desde esa eternidad admite el tributo del hombre; más que encontrarse “fuera del tiempo”, es dueño y señor de su propio ámbito temporal.

Un comentario más amplio sobre el animal como objeto o símbolo de lo trascendente, lo va a merecer el poema “El oro de los tigres”. En él, inciden la vejez y la ceguera como circunstancias que purifican al hombre y lo preparan para la revelación definitiva del propio rostro o del propio destino, que puede ocurrir al momento de morir. Además, a esta depuración que el tiempo otorga, se le agrega otra: el amor.

En poemas anteriores, Borges abordó el momento de la muerte como aquél en el que uno puede mirar cara a cara el universo y su destino. En el conocido “Poema conjetural”, el protagonista lírico monologa cuando es inminente su muerte en batalla:

A esta ruinoso tarde me llevaba  
el laberinto múltiple de pasos

---

<sup>15</sup> *Salmos*, 89 : 11 - 13, en *La Santa Biblia*, trad. al español por Casiodoro de Reina, revisión de 1960, ed. y notas de C. I. Scofield, trads. del inglés por Emilio Antonio Núñez, 12a. ed., Publicaciones Españolas, Dalton, 1977, p.611.

<sup>16</sup> Hablaré de este aspecto en la caracterización de los animales, dentro del siguiente inciso y en el capítulo II.

que mis días tejieron desde un día  
de la niñez. Al fin he descubierto  
la recóndita clave de mis años,  
la suerte de Francisco de Laprida,  
la letra que faltaba, la perfecta  
forma que supo Dios desde el principio.  
En el espejo de esta noche alcanzo  
mi insospechado rostro eterno[...]<sup>17</sup>

En “Elogio de la sombra”, el poeta se refiere a su propia vejez y a la paulatina pérdida de la capacidad visual, que le dejó un mundo de “formas luminosas y vagas / que no son aún la tiniebla”:

Del Sur, del Este, del Oeste, del Norte,  
convergen los caminos que me han traído  
a mi secreto centro.

A continuación, enumera las “tantas cosas” que conformaron esos caminos y concluye:

Ahora puedo olvidarlas. Llego a mi centro,  
a mi álgebra y mi clave,  
a mi espejo.  
Pronto sabré quién soy.<sup>18</sup>

En este poema hay dos tendencias que se complementan. En primer lugar, “Borges canta a la ceguera, el Demócrito que le ha arrancado los ojos que con las ‘demasiadas cosas’ le distraían de las pocas y esenciales que una vez y otra han regresado en su vida”.<sup>19</sup> En segundo lugar, al igual que en el “Poema conjetural”,

---

<sup>17</sup> En *El otro, el mismo*, OC, I, pp.867-868.

<sup>18</sup> En *Elogio de la sombra*, OC, I, pp.1017-1018.

<sup>19</sup> José Muñoz Millanes. “Borges y la ‘palabra’ del universo”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, p. 618.

en este poema, la muerte del individuo es postulada como su "reconocimiento definitivo".<sup>20</sup>

Ana María Barrenechea, en su conocido estudio sobre la irrealidad en la obra de Borges, contempla esta segunda tendencia en lo que llama "el lenguaje del sentido secreto del universo".<sup>21</sup> En su libro destaca una serie de expresiones que, en diversos cuentos y poemas de Borges, apuntan hacia el conocimiento del destino individual del hombre, su justificación y significado en el universo, así como el conocimiento absoluto que puede tener Dios de ese destino y del universo entero. Este conocimiento toma las formas del verdadero rostro o nombre que le es revelado a los personajes en el momento culminante de su existencia que, en la mayor parte de las ocasiones, es el último.

El punto de partida de "El oro de los tigres" es una circunstancia concreta de la ceguera personal de Borges, a la cual se refiere en otro poema: "Ahora sólo perduran las formas amarillas / Y sólo puedo ver para ver pesadillas".<sup>22</sup>

Con los años fueron dejándome  
Los otros hermosos colores  
Y ahora sólo me quedan  
La vaga luz, la inextricable sombra  
Y el oro del principio.

---

<sup>20</sup> José Olivio Jiménez. "Borges en la serena plenitud de su poesía: notas sobre *El oro de los tigres* (1972)", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), marzo de 1980, num.357, p.563.

<sup>21</sup> Ana María Barrenechea. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, 1a. ed. aum., Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984 (Lengua y Literatura), pp.49-55.

<sup>22</sup> "El ciego", en *El oro de los tigres*, OC, I, p. 1098.

En este poema, el amarillo se convierte en el rasgo que unifica una serie de significados que se enriquecen mutuamente: el ocaso (la vejez), el tigre (el del zoológico y el de la poesía), la luz que sobrevive a la ceguera y, como término concluyente, el cabello de la amada. El tigre y el oro, unidos metafóricamente, y cuyo punto de semejanza es el color amarillo, sirven para exaltar los otros elementos aludidos: la vejez y la ceguera como purificadores, y el amor.

Afirma José Olivio Jiménez refiriéndose a este poema que, de manera parecida a lo que ocurre en "La escritura del dios", Borges escogió la palabra "tigre" como la "expresión cifrada del universo".<sup>23</sup> Más adelante, agrega que el "oro" intensifica la idea de continuidad y absoluto de la palabra "tigre". Entre ambas expresan "la plenitud del universo concentrada, así, en dos vocablos que la poética borgiana ha ido cargando de tal sugestión".<sup>24</sup>

Hay que notar, sin embargo, que para este crítico la exultación panteísta expresada en el poema resulta abatida por la mención de la amada, ya que la inquietud amorosa suele aparecer en los poemas de Borges para pulverizar "el impulso de fusión panteísta con el universo" y dar cuenta de su fracaso.<sup>25</sup> A mi parecer, en este caso, la inclusión del objeto amoroso se agrega a la posibilidad de encontrar un significado a la existencia, ya sea como una revelación del propio destino o como una revelación de tipo panteísta, sin que ambas posibilidades sean excluyentes. De hecho, Barrenechea considera que el amor de pareja, incluso en

---

<sup>23</sup> José Olivio Jiménez, art. cit., p. 588.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 586 y 590. Aunque existen diferencias profundas entre la revelación del destino individual y la fusión panteísta (y detallarlas rebasa los límites de este trabajo) ambas posibilidades implican la existencia de un orden superior, por lo que A. Barrenechea (*Op. Cit.*, p.52) las incluye por igual en el "lenguaje del sentido secreto".

los primeros poemas de Borges, implica una aspiración a la presciencia divina, ya que amar es ver a alguien como Dios lo ve:<sup>26</sup>

y te veré por vez primera, quizá,  
como Dios ha de verte,  
desbaratada la ficción del Tiempo,  
sin el amor, sin mí.<sup>27</sup>

Aunque para E. Caracciolo Trejo, “el amor en Borges es siempre lo signado por el tiempo y no la posibilidad de una integración con el ser absoluto y permanente”,<sup>28</sup> acepta que en poemas posteriores, particularmente los pertenecientes a *El oro de los tigres*, está “implícita la idea de que el amor puede salvarnos, dar una finalidad permanente a nuestros días”.<sup>29</sup>

Por último, hay que destacar la relación existente entre los términos “oro” y “tigre”. El título del poema, “El oro de los tigres”, indica una relación de pertenencia. Así, cuando se da el desplazamiento en el discurso, de estarse refiriendo al tigre a referirse al oro (“Después vendrían otros tigres / [...] / Después vendrían otrosoros”), nos encontramos más cerca de la metonimia que de la metáfora. Esto se refuerza más adelante, cuando se menciona, entre las pertenencias del poeta que sobreviven a la ceguera, a “el oro del principio”, refiriéndose, claramente, a lo que permanece de la percepción del tigre. Es decir, la percepción que el ser humano tiene del mundo que lo rodea es quintaesenciada por el tiempo, y el tigre, más bien

---

<sup>26</sup> Ana María Barrenechea. *Op. Cit.*, p.51.

<sup>27</sup> “Amorosa anticipación”, en *Luna de enfrente*, OC, I, p.59.

<sup>28</sup> E. Caracciolo Trejo. “Poesía amorosa de Borges”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, núms. 100-101, p. 562.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 572.

el color del tigre, representa en este poema lo más puro y valioso de la vida humana.

En “El advenimiento”, un tipificado hombre de las cavernas es el protagonista de la revelación del lenguaje, producida por el encuentro con una manada de bisontes. Las bestias representan aquí una fuerza superior al hombre que lo empuja hacia el lenguaje y a proclamar la divinidad de los animales. Sin embargo, la significación de los bisontes es distinta de la que hemos propuesto para el gato y los tigres en los poemas anteriores.<sup>30</sup> Antes de comentar ese texto, es necesario abordar un problema más amplio: la diversidad de tratamientos y de posibles significados que conforman el bestiario poético de Borges.

---

<sup>30</sup> En el siguiente capítulo matizaremos nuestra lectura de “El oro de los tigres”.

## II. PROLEGÓMENOS PARA UNA CLASIFICACIÓN

### A. La significación de los animales en los poemas

Para explicar el funcionamiento semiológico del mito, Roland Barthes sigue la definición de signo propuesta por Saussure, haciendo la aclaración de que esta unidad de significación no consta de dos, sino de tres términos diferentes:

Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituyen el total asociativo de los dos primeros términos.<sup>31</sup>

El mito, según este autor, “es un sistema semiológico segundo”, porque lo que constituye el signo de un primer sistema (la asociación de un significante y un significado) es utilizado como mero significante del segundo.<sup>32</sup> Es decir, en el mito, conviven dos sistemas semiológicos, de los cuales el primero (la lengua) es el término parcial del sistema amplificado que edifica.<sup>33</sup>

Según Jaime Alazraki, en la obra de Borges existe la conciencia de que el universo es “un misterio sólo desentrañable desde la mentalidad divina”; de que “hay una realidad de las cosas y una realidad de las palabras”.<sup>34</sup> Por eso es que en sus textos, los signos rompen “con las cosas que representan, para imponer su propia realidad”.<sup>35</sup> Así, el “acto literario” en Borges es una manera de cuestionar los

---

<sup>31</sup> Roland Barthes. *Mitologías*, trad., del francés por Héctor Schmucler, 9a. ed., Siglo XXI, México, 1991 (Teoría), p. 203.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 205

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 205-206

<sup>34</sup> Jaime Alazraki. *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid, 1977 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 112), p. 151.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 152



límites y los alcances del lenguaje; para hacerlo, la literatura crea un nuevo sistema semiótico a partir de los signos lingüísticos, por lo que su funcionamiento se asemeja al del mito definido por Barthes:

La palabra nace como un significante que se debe a un significado, y la literatura convierte la palabra en significante de un nuevo significado, un significado que el poeta inventa y que convive en dramática y paradójica tensión con su significado primero.<sup>36</sup>

Se puede afirmar que la presencia de los animales en los poemas de Borges se ajusta a esta concepción de la literatura como superposición de sistemas de signos. En cada poema, el animal en cuestión es presentado en una situación específica (un gato que se mira en el espejo, una manada de bisontes que sorprende a un hombre prehistórico, el leopardo que sirvió de modelo a Dante) condicionada por la relación que guarda con el sujeto lírico o con un personaje humano (la lucha, la caricia, el contacto visual en el zoológico, la evocación literaria). Por encima de los trazos que dibujan al animal y las situaciones que lo enmarcan, se levanta un segundo significado de la bestia y, globalmente, de todo el poema. Estos significados hay que determinarlos tras una lectura atenta.

En general, la anécdota y las circunstancias particulares que rodean al animal, cambian de un poema a otro. Pero, en la caracterización que se hace de ellos es posible encontrar regularidades: casi todos sus atributos están relacionados con la contigüidad entre el individuo, la especie y el arquetipo. Otro elemento interviene en la configuración de las fieras: su materialidad, manifestada en la fuerza y el instinto.

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 153

De acuerdo con lo anterior, para clasificar los poemas que tratan de los animales, procederé en dos partes, correspondientes a los dos niveles de significación que he señalado: en un primer nivel, presentaré y clasificaré los rasgos o atributos que es posible distinguir en los animales, tratando de resaltar aquéllos implicados por la conjunción de su esencialidad y su materialidad; sobre los cuales se construye el segundo proceso de significación, el cual trataré de parcelar inmediatamente después.

Emir Rodríguez Monegal y Ramona Lagos, ambos desde una perspectiva próxima al psicoanálisis,<sup>37</sup> han señalado el papel del animal como representación del instinto en la obra de Borges. Para proponer una clasificación lo más completa posible de lo que los animales significan en el segundo nivel, he tratado de reformular algunas de las afirmaciones de Ramona Lagos, sobre el enfrentamiento entre instinto y represión involucrado por la presencia de los animales en los poemas. No he hecho otra cosa que tomar con cierto detalle la caracterización que hace Freud del aparato psíquico, particularmente la diferencia entre el yo y el ello.

Mencionar el modelo de un metalenguaje en el que se codifican como significantes los signos ya existentes en un lenguaje primario resulta conveniente, debido a que permite pensar en dos niveles de significación relativamente autónomos, haciendo abstracción de que en cada poema existe un proceso propio de construcción del significado.<sup>38</sup> Es decir, nos permite dejar de lado el problema

---

<sup>37</sup> Emir Rodríguez Monegal. *Borges. Una biografía literaria*, trad. del inglés por Homero Alsina Thevenet, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (Tierra Firme), 1a. reimpr. a la 1a. ed. de 1987, p. 42. Ramona Lagos. "The Return of the Repressed: Objects in Borges", *Literature*, en Carlos Cortínez (ed.), *Borges, the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 142-147.

<sup>38</sup> Barthes anota esta independencia relativa después de haber definido al mito como sistema semiológico segundo: "Al reflexionar sobre un metalenguaje, el semiólogo ya no tiene que

harto más difícil de indagar o proponer una poética a una muestra más o menos aislada del *corpus* lírico de Borges. Sin embargo, es necesario tener en mente que existe un constante proceso de metaforización en estos poemas. De hecho, la diferencia entre niveles de significación a la que he aludido, puede ser reformulada como la existencia de dos planos o dominios que resultan enlazados por una metáfora. Max Black comenta sobre el concepto básico de esta figura retórica:

Una metáfora memorable tiene fuerza para poner en relación cognoscitiva y emocional dos dominios separados, al emplear un lenguaje directamente apropiado a uno de ellos como lente para contemplar el otro.<sup>39</sup>

En los poemas que nos ocupan, los dominios puestos en contacto serían, por un lado, el animal con sus atributos y las circunstancias que lo rodean; por el otro, el hombre y su relación con el universo. Esto último habrá que demostrarlo, pero la postulación del animal como objeto esencial constituye un adelanto.

En lo que sigue, tomaré la notación propuesta por Carlos Bousoño, para señalar algunas formas que puede adoptar la metáfora, al enlazar los dominios significativos que involucra. De acuerdo con esta notación, en los poemas sobre los animales, el orden metafórico que predomina es el "símbolo". Es decir, un plano u objeto imaginario B enunciado por el poeta (en este caso los animales) suscita un sentimiento que implica un conglomerado significativo, a1, a2, a3,..., el cual remite a un plano real A (aquí, el hombre y su relación con el universo).<sup>40</sup> Así,

---

preguntarse sobre la composición del lenguaje objeto, ya no necesita tener en cuenta el detalle del esquema lingüístico [...]" (*Op. Cit.*, p. 206).

<sup>39</sup> Citado por Manuel Benavides. "Borges y la filosofía", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), junio de 1987, núm. 444, p. 118.

<sup>40</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, t.I, 5a. ed. Aum, Gredos, Madrid, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 7), pp. 201-203. Los otros dos órdenes postulados por este autor son la "imagen visionaria" y la "visión". En la primera están presentes en el texto el plano

hablaré del “animal como símbolo”, cuando me refiera al segundo nivel de significación de los poemas; en el primer nivel, en general, me referiré a los “rasgos de los animales”. De cualquier manera, cuando mencione “el significado del animal en el poema”, será indicando el segundo nivel de significación.

## **B. Rasgos básicos de los animales en los poemas de Borges**

No en todos los poemas de Borges se especifica la contigüidad entre el individuo, la especie y el arquetipo en los animales. Sin embargo, en casi todos, las características con que son presentados son derivaciones de ese rasgo fundamental. Además de su esencialidad, los animales circulan por los poemas cargados de sus atributos físicos. Borges se ocupa principalmente de tigres y otros cazadores, entonces, es de esperarse que la voracidad, la fuerza y la destructividad ocupen un lugar fundamental. Dentro del depredador, también nos encontramos con el impulso reproductivo y, en su piel, con su belleza. No hay que olvidar que Borges dedica su atención poética a los animales porque éstos fascinan al hombre, y esta fascinación también es mencionada en los poemas.

A continuación, menciono los cinco rasgos que considero más importantes y representativos en los animales de la lírica de Borges. Trato de ilustrar con ejemplos los diferentes matices que conforman cada rasgo y que se manifiestan a lo largo de sus poemas.

---

real A y el plano B, el cual sirve para destacar ciertas cualidades (a1, a2, a3) de un modo apenas sugerido (pp. 140-151). En la visión no hay un plano B, pero sí “una cualidad o función irreal b que se atribuye graciosamente a A” (p. 203).

## 1. Contigüidad del individuo con la especie y el arquetipo

Únicamente en cuatro poemas se menciona explícitamente la unidad del individuo, la especie y el arquetipo. En "El tigre", esta unidad abarca no sólo a los tigres del mundo; también se extiende a los de la literatura:

Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y que serán y asimismo el tigre arquetipo, ya que el individuo, en su caso, es toda la especie.

El protagonista de "Simón Carbajal" es el tigrero de una estancia, el encargado de matar al tigre que "depredaba las majadas". La unidad del arquetipo con el tigre individual otorga un carácter paradójico a la labor del protagonista:

El duelo era fatal y era infinito.  
Siempre estaba matando al mismo tigre  
Inmortal [...]

En "Al ruiseñor", como en algunos otros poemas, la identidad del individuo y el arquetipo se manifiesta únicamente porque el poeta se dirige a un destinatario único y claramente genérico:

¿En qué noche secreta de Inglaterra  
O del constante Rhin incalculable,  
Perdida entre la noche de mis noches,  
A mi ignorante oído habrá llegado  
Tu voz cargada de mitologías,  
Ruisseñor de Virgilio y de los persas?

En "La pantera", las miles de panteras del mundo se fusionan con el arquetipo:

Son miles las que pasan y son miles  
Las que vuelven, pero es una y eterna  
La pantera fatal [...]

## **2. El animal que permanece fuera del tiempo**

La existencia de múltiples individuos en una especie cualquiera, se da no sólo en el espacio, simultáneamente. Ante todo, la multiplicidad es vista como el resultado de la reproducción, y ésta ocurre en el tiempo. Por lo anterior, una primera consecuencia de la esencialidad de los animales es que se encuentran fuera del tiempo. En algunos de los ejemplos anteriores ya se entiende: "es una y eterna" la pantera arquetipo, o Simón Carbajal pelea con el "mismo tigre inmortal".

En "El bisonte", se manifiesta directamente la relación entre la unidad del individuo y su arquetipo con la permanencia del animal fuera del tiempo. En este poema, el devenir no es propio de la bestia, pero sí de las sociedades humanas:

Luego pienso que ignora el tiempo humano,  
Cuyo espejo espectral es la memoria.  
El tiempo no lo toca ni la historia  
De su decurso, tan variable y vano.  
Intemporal, innumerable, cero,  
Es el postrer bisonte y el primero.

Algo parecido sucede en “Al coyote”, donde la preeminencia del arquetipo se manifiesta en el destinatario único que recorre “los muchos desiertos” y que no es alcanzado por “esa furtiva / Substancia, el tiempo”.

Como mencionamos más arriba, en el poema “A un gato”, el felino admite la caricia del hombre “desde esa eternidad que ya es olvido”. En este poema, el gato no sólo se encuentra fuera del tiempo, sino que es dueño de su propio ámbito temporal:

En otro tiempo estás. Eres el dueño  
De un ámbito cerrado como un sueño.

Podemos pensar, como posible antecedente a este poema, en un pasaje de “El sur”. Aquél en el que Juan Dalhman se dirige a un café, donde “había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa”, poco antes de partir en tren a encontrarse con su destino:

Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante.<sup>41</sup>

De considerar que los animales se encuentran fuera del tiempo a encerrarlos en la eternidad del instante, ocurre un desplazamiento temporal que trae consigo una serie de implicaciones importantes en su caracterización. Implicaciones que tomaremos en cuenta después de hacer un alto en la “presencia física” de los animales.

---

<sup>41</sup> *Ficciones*, en *OC*, I, pp. 526-527.

### 3. Sensualidad del animal

Además de los rasgos que se desprenden de la esencialidad de los animales, sus características físicas son evocadas frecuentemente en los poemas. En primer lugar, se exalta su fuerza y su capacidad destructiva. Así, el narrador de "*Dreamtigers*" especifica que el tigre adorado por él en la infancia es

el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante.

Las características del cazador son resaltadas en "El otro tigre":

Y salvará las bárbaras distancias  
Y husmeará en el trenzado laberinto  
De los olores el olor del alba  
Y el olor deleitable del venado.

Se trata de "el tigre fatal, la aciaga joya" que es "el que diezma la tribu de los búfalos".

En "Al coyote", la voracidad del cazador adquiere tonos sombríos, pues su aullido es "de gris chacal o de insaciada hiena".

A la voracidad, fuerza y destructividad como rasgo de la sensualidad de las fieras, se agregan menciones sobre su capacidad reproductiva. Una vez más, en "El otro tigre", el tigre que "más allá de las mitologías / pisa la tierra",

Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala  
Su rutina de amor, de ocio y de muerte.

El último lobo de Inglaterra, perseguido por las órdenes de un rey sajón, es evocado en el poema "Un lobo". Ahí se hace mención de la pareja y la



reproducción, como una manera de intensificar el dramatismo de la situación del lobo:

[...] Esta noche,  
el lobo es una sombra que está sola  
y que busca a la hembra y siente frío.  
[...]  
Lobo sajón, has engendrado en vano.  
No basta ser cruel. Eres el último.

La exaltación de la sensualidad y belleza del tigre en la que se combinan su hermosura, su fuerza y su vitalidad, parecen constituir el tema central de la breve prosa "El tigre":

Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos [...]. Pensamos que era sanguinario y hermoso. Norah, una niña, dijo: Está hecho para el amor.

#### **4. La terrible inocencia de los animales**

Las más de las veces, la sensualidad del animal, su caracterización como potencia destructora o generadora, es presentada en estrecha relación con la idea de que vive fuera del tiempo, lo cual, mencionamos más arriba, es una consecuencia de su esencialidad.

Hemos citado cómo el protagonista de "El sur" le atribuye al gato el permanecer en la actualidad, en "la eternidad del instante". Esto implica otra característica de los animales, una de las mencionadas con más frecuencia en los poemas: la incapacidad que tienen de recordar o anticipar los sucesos, así como la

inmediatez con que experimentan los estímulos y sensaciones. En el ensayo titulado “La penúltima versión de la realidad”, Borges manifiesta, citando a Mauthner, esta idea:

Parece que los animales no tienen sino oscuros presentimientos de la sucesión temporal y de la duración.

Más arriba, había parafraseado a Rudolf Steiner:

A un caballo le ocupamos el único minuto que tiene —minuto sin salida, minuto del grandor de una hormiga y que no se alarga en recuerdos o en esperanzas— y lo encerramos entre las varas de un carro y bajo el régimen criollo o Santa Federación del carrero.<sup>42</sup>

A la conjunción de esta ignorancia del animal, en la que carece de memoria y de capacidad para concebir el futuro, con la importante presencia de su materialidad corporal, la he llamado la “terrible inocencia de los animales”.

En la brevedad de la estrofa japonesa, más precisamente en una de las “Tankas” (la número 4), podemos encontrar un claro ejemplo de cómo Borges contrapone en sus poemas la inocencia y la destructividad de la fiera:

Bajo la luna  
El tigre de oro y sombra  
Mira sus garras.  
No sabe que en el alba  
Han destrozado un hombre.

De igual manera, la caracterización del tigre evocado en “El otro tigre” corresponde a esta dualidad, además, se menciona explícitamente su permanencia en el instante:

Fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,

---

<sup>42</sup> *Discusión, OC, I, p.199.*

Él irá por su selva y su mañana  
Y marcará su rastro en la limosa  
Margen de un río cuyo nombre ignora  
(En su mundo no hay nombres ni pasado  
Ni porvenir, sólo un instante cierto.)

En este fragmento, podemos notar dos aspectos que refuerzan nuestra exposición. En primer lugar, el verso inicial consiste en el encadenamiento de dos pares de términos que guardan entre sí una relación oximorónica: fuerte-inocente; ensangrentado-nuevo. Podemos encontrar una intensificación en el significado de los términos en cada par: el rasgo semántico o sema<sup>43</sup> de “destruictividad”, se incrementa de “fuerte” a “ensangrentado”, y el de “pureza” de “inocente” a “nuevo”.<sup>44</sup> En segundo lugar, Borges emplea frecuentemente la metáfora del río de Heráclito. En este caso, el tigre que camina por “la limosa / margen de un río cuyo nombre ignora”, puede interpretarse como una imagen visual de la idea de que el animal existe fuera del tiempo.<sup>45</sup>

En “Infierno, I, 32”, la inocencia del leopardo le impide reconocer la presencia del instinto que se ahoga y lo ahoga tras los barrotes:

No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad y el caliente  
placer de despedazar y el viento con olor a venado, pero algo en él se  
ahogaba y se rebelaba.

---

<sup>43</sup> Es la unidad mínima de significación. Puede ser visto como el rasgo distintivo de un semema, que no es otra cosa que un conjunto de semas que, generalmente, se realizan en una palabra (Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985, p.435).

<sup>44</sup> Cf. Zunilda Gertel. “La magen metafísica en la poesía de Borges”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, pp.433-448. Ahí, la autora fundamenta su explicación del funcionamiento retórico de la poesía de Borges, en el uso de lo que llama el “oxímoron metonimizado”. A mi parecer, un estudio sobre la enumeración en la poesía de Borges, tan frecuente en sus poemas, debería tomar en cuenta este término.

<sup>45</sup> En “Un lobo”, también se expresa el esfuerzo de evocar un animal lejano o perdido. Ahí, la bestia “va dejando sus rastros en la margen / de este río sin nombre”. Propongo la misma interpretación para estos versos.

Esta situación se repite en “La pantera”, donde, además, el “monótono camino” del animal por su jaula “es (pero no lo sabe) su destino”:

No sabe que hay praderas y montañas  
De ciervos cuyas trémulas entrañas  
Deleitarían su apetito ciego.

Una reflexión parecida se encuentra en “El oro de los tigres”. Ahí, el tigre del zoológico va y viene

[...]por el predestinado camino  
Detrás de los barrotes de hierro,  
Sin sospechar que eran su cárcel.

## 5. Fascinación del hombre por el animal

Un último rasgo que debemos mencionar y que se desprende de la esencialidad de los animales, pero que también responde a circunstancias profundamente emotivas, es la fascinación, expresada en los poemas, que el hombre siente por las fieras. En “*Dreamtigers*” se alude al gusto infantil por el tigre de los zoológicos (el cual ya mencionamos cuando citamos el prólogo al *Manual de zoología fantástica*), que más tarde perdurará en los sueños:

En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre [...] Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños.

La continua e inútil búsqueda de “El otro tigre”, se intenta por un impulso inefable:

[...] algo  
Me impone esta aventura indefinida,

Insensata y antigua, y persevero  
En buscar por el tiempo de la tarde  
El otro tigre, el que no está en el verso.

Este impulso es atribuido a la voluntad divina en "A un gato":

Por obra indescifrable de un decreto  
Divino, te buscamos vanamente.

Un hombre prehistórico es llevado a nombrar a los bisontes (y a descubrir el lenguaje) motivado por el asombro de ver pasar una manada:

Son los bisontes, dije. La palabra  
No había pasado nunca por mis labios,  
Pero sentí que tal era su nombre.  
Era como si nunca hubiera visto,  
Como si hubiera estado ciego y muerto  
Antes de los bisontes de la aurora.

Borges dedica algunos poemas a la presencia de ciertos animales en la tradición artística y cultural. En "Leones", afirma de estos mamíferos:

Es el menos felino, pero siempre  
Ha encendido los sueños de los hombres.

A continuación, menciona algunas de sus incidencias en diferentes culturas:

Leones de la puerta de Micenas,  
Leones que Cartago crucifica.  
[...]  
Con sus ojos de sombra lo vio Milton  
Emergiendo del barro el quinto día,  
Desligadas las patas delanteras  
Y en alto la cabeza extraordinaria.

### C. El animal como símbolo: taxonomía poética

En una nota publicada en la revista *Vuelta* con motivo de la muerte de Jorge Luis Borges, Octavio Paz se refiere a la doble inclinación temática que parece permeare toda su obra:

Sufrió también la atracción hacia la América violenta y oscura. La sintió en su manifestación menos heroica y más baja: la riña callejera, el cuchillo del *malevo* matón y resentido. Extraña dualidad: Berkeley y Juan Ibarra, Jacinto Chiclano y Duns Escoto. La ley de la pesantez espiritual también rige la obra de Borges: el macho latinoamericano frente al poeta metafísico Macedonio Fernández.<sup>46</sup>

He afirmado que en los textos de Borges, los animales poseen un carácter esencial y que, en algunos de ellos, simbolizan el conocimiento trascendente que pudiera proporcionar un sentido a la vida humana. Sin embargo, después de repasar los rasgos que se les atribuyen en los poemas, puede inferirse que la materialidad del animal (su carne, su sangre, sus instintos) también intervienen en la construcción de nuevos significados. Es decir, la “extraña dualidad” señalada por Octavio Paz parece incidir en ellos.

Joan White señala que en esta doble atracción, hacia los arquetipos y hacia el animal físico, se manifiesta en la búsqueda, inevitable y fallida, del tigre real en “El otro tigre”:

*There is a tinge of Platonic idealism in the mystical force of this quest for reality, as often in Borges' poems the reader suspects counter-affinities: up to the archetypes, down to the senses. In “The Other Tiger” what is skillfully blended is a double attraction, to the physical animal for its enviable freedom and beauty, and to its Symbolic representation of some spiritual energy in the universe.<sup>47</sup>*

---

<sup>46</sup> Octavio Paz. “El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges”, *Vuelta* (México), vol.10, núm.117, agosto de 1986, p. 28. (Subrayado en el original).

<sup>47</sup> Joan White. “Allegory in *Dreamtigers*, and the Theory of Reality”, en Carlos Cortinez (ed.). *Op.cit.*, p. 277. El subrayado es mio.

Es decir, el animal representa “una energía espiritual en el universo”, próxima a los arquetipos platónicos y, a la vez, una exaltación de los sentidos, debido a sus características físicas.

Algunas consideraciones de Ramona Lagos sobre lo que ella llama “*the repressed objects*” en la poesía de Borges<sup>48</sup>, agregan un punto a la clasificación de lo que significan los animales en los poemas. Según esta autora, la escritura de Borges transita de la plenitud de sus primeros libros al dolor y la incertidumbre de su obra posterior. Explica que esa transformación puede ser vista en la presencia de objetos y materiales tales como laberintos, jaulas, felinos, monedas, parques, espejos, fango o arena, entre otros, en los que es fácil ver “*the obvious metaphysical power which they contain*”. Pero, agrega:

*We can also perceive, in the cyphered and paradoxical discourse, the presence of instinct and elementary fear repressed by a powerfully intellectual literary thought.*<sup>49</sup>

Es decir, los objetos mencionados expresan “*a methaphysical dimention*” y, al mismo tiempo, constituyen “*the signs of painful side of life*”.<sup>50</sup> Más adelante, introduce un segundo matiz en este segundo significado:

*Nevertheless, and in spite of the insistence of the poems, and of the short stories, in expressing the horror of life, there is also a subtle development of a parallel line of feelings whose meaning is to expose the return of vital exaltation always carefully repressed in the Borgesian discourse. This is the presence of instinct, which also assumes an enigmatic coded form.*<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ramona Lagos. Art. cit.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>50</sup> *Loc. cit.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 145. El subrayado es mío.

Hasta aquí, podemos identificar tres líneas sobre las cuales puede estar construido el significado de los animales. La primera correspondería al nivel metafísico que asume Ramona Lagos y señala Joan White. La esencialidad de los animales, de la que hablé más arriba, corresponde a este nivel. En segundo lugar, estaría la dimensión corporal del animal, sea como la admiración de su belleza (White) o como "*the return of vital exaltation*".

La tercera línea está más cerca de la "América violenta y oscura" señalada por Paz, y es la abierta por Ramona Lagos cuando habla del lado doloroso de la existencia, manifestado por "*the presence of instinct and elementary fear*". La autora se detiene a caracterizar el significado de los animales de acuerdo con las dos últimas líneas descritas. Primero, destaca que el animal es un símbolo del instinto:

*Everything seems to lead to the idea that Borges' tiger is a symbolic cypher of man [...] the tiger, the panther and the leopard become cyphers of a more elementary dimension of the living carnal being: the cypher of the body, of the instinct repressed and displaced by the sublimating discourse which attempts to manifest this only under the form of aesthetic experience.<sup>52</sup>*

El animal puede estar enfrentado o no a mecanismos represores; esta disyunción es la que abre la posibilidad de bifurcar su significado: exaltación vital y sufrimiento. La autora ejemplifica esta caracterización en "El otro tigre", donde se pone de manifiesto esta doble dimensión simbólica:

*One dimension is the tellurian and the atavistic, which are repressed and carry the implication of torture and suffering; the other one is the principle of life and imagination (the "vocative tiger" of the poems or the free tiger in the poet's dreams) which breaks through the repression either to*

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 146.



*denounce the prison or to wander lively in the jungle imagined by the lyric subject.*<sup>53</sup>

Es claro que Ramona Lagos adopta una perspectiva cercana al psicoanálisis, cuando caracteriza a los animales como un símbolo del instinto, encubierto o sublimado por un discurso poético intelectualizante. De hecho, la doble dirección que toma esta simbolización que, en palabras de la autora, es una manifestación de "*the dialectic of the desire to live, against, the desire to cease*",<sup>54</sup> remite a los impulsos básicos que actúan, según la teoría psicoanalítica, en el hombre: el Eros y la pulsión de muerte.

Es necesario hacer algunas precisiones. La autora considera que el animal, símbolo de lo corporal y lo instintivo, es un reflejo particular del ser humano. Es bien sabido que Freud distinguió tres componentes fundamentales del aparato psíquico: el yo, el ello y el superyó. En el ensayo que dedica a su definición, establece que el yo está fundamentado, principalmente, en la percepción y el ello en la pulsión: "El yo es el representante de la razón y la prudencia, por oposición al ello, que contiene las pasiones".<sup>55</sup> Para llegar a este discernimiento, Freud cuestiona otra distinción fundamental en el desarrollo del psicoanálisis: la que hay entre consciente e inconsciente; en particular, explora el modo en el que tomamos conocimiento de las cosas. Afirma primero:

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 147. En general, no coincido con la lectura que hace Ramona Lagos de "El otro tigre". La menciono porque en su comentario a este poema condensa su propuesta sobre el funcionamiento poético de los animales en la obra de Borges. v. *infra*, en el apartado "El animal y la representación artística".

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>55</sup> Sigmund Freud. *El yo y el ello*, en *Obras completas*, t. XIX, ed. de James Strachey, trad. del alemán por José L. Etcheverry, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, 4a. reimpr. a la 2a. ed. de 1984, pp. 1-66.

Todo nuestro saber está ligado a la conciencia. Aún de lo inconciente sólo podemos tomar noticia haciéndolo conciente.<sup>56</sup>

Señala que son concientes las percepciones exteriores (sensoriales), así como las interiores (sensaciones y sentimientos).<sup>57</sup> A continuación, Freud postula cómo los procesos de pensamiento (representaciones) y las percepciones internas (sensaciones), aún aquéllos y aquéllas que provienen de los estratos más profundos de la psique, devienen concientes en la medida en que se manifiestan como percepciones externas. De ahí, Freud llega a la importante afirmación de que “todo saber proviene de la percepción externa”.<sup>58</sup>

A esta noción de un yo anclado en la percepción, Freud opone la idea de un “otro psíquico” regido por las pulsiones y el instinto, es decir, el ello. A esta oposición, subyace la idea de un yo sometido a fuerzas irracionales:

Lo que llamamos nuestro “yo” se comporta en la vida de forma esencialmente pasiva [...] somos “vividos” por poderes ignotos, ingobernables.<sup>59</sup>

La digresión anterior nos permite reformular lo dicho por Ramona Lagos: el animal, como símbolo de los impulsos corporales o del instinto reprimido, puede ser visto como un objeto “exterior” al sujeto humano, si consideramos a éste como el receptáculo de percepciones en el que consiste, haciendo una simplificación, el “yo” postulado por Freud.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>57</sup> *Loc. cit.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 25. Es de notar que, precisamente, la indiferenciabilidad entre percepciones internas y externas es lo que Borges lleva a sus extremos cuando cita el ejemplo de Chuang Tzú, que no sabía si era un hombre que soñó ser una mariposa o una mariposa que soñaba que era hombre (“Nueva refutación del tiempo”, en *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 769).

<sup>59</sup> Sigmund Freud. *Op. cit.*, p. 25.

Lo anterior nos permitirá entender algunas variaciones en el significado de los animales en los poemas y proponer una clasificación más precisa. En primer lugar, Borges expresa el “lado doloroso de la vida”, principalmente mediante la dialéctica entre instinto y represión:

*When an animal is incarcerated, as they appear in many poems, the agony manifest between a purely biological energy and the state of imprisonment clearly illustrates the homology between the beast, tragically cornered by iron bars and human destiny.*<sup>60</sup>

Sin embargo, en algunos poemas (que comentaremos más adelante) los rasgos que conforman el aspecto instintivo del animal se desbordan hacia la caracterización de un universo regido por fuerzas irracionales, por los poderes ignotos e ingobernables a los que aludía Freud al definir el ello, como justamente acabamos de mencionar.

Las pulsiones básicas se proyectan extracorporalmente en el funcionamiento de un mundo en el que, según Ana María Barrenechea,

El vivir es, pues, un conjunto caótico y arbitrario en el que predominan las notas del desorden y el azar, la pesadilla, la irracionalidad y la locura, la soledad y el desamparo del hombre.<sup>61</sup>

Que la irracionalidad del animal sirva para iluminar la irracionalidad del mundo no es de extrañar, puesto que, como la misma autora comenta, en la obra de Borges subyace

El amargo convencimiento de que el universo y el destino del hombre dentro del universo son inexplicables, y de que cualquier utensilio humano —pensamiento, lenguaje, construcciones filosóficas— es inadecuado para aprehenderlos.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Ramona Lagos. Art. cit., p.147.

<sup>61</sup> Ana María Barrenechea. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 61.

Colocar al instinto como un objeto estrechamente vinculado al sujeto pero exterior a él, permite considerar a los poemas en que el animal representa las fuerzas irracionales del universo como una variación de aquéllos orientados hacia la exaltación positiva o negativa de las pulsiones corporales. De cualquier manera, esto podría resultar gratuito si no fuera necesario tomar en cuenta otro caso, menos evidente que los anteriores pero de gran importancia: me refiero a aquellos poemas en los que el animal es un reflejo del hombre, en tanto sujeto que percibe el universo y se siente agobiado y perdido en su infinitud.

Hasta aquí, he considerado tres casos en los que el animal se comporta como objeto: el animal como objeto trascendental, a consecuencia de la vinculación del individuo con el arquetipo; el animal como representación de los apetitos corporales, y la fiera como símbolo de la irracionalidad del universo. En cualquiera de ellos, la significación del animal apunta hacia referentes que, por sí mismos, exceden los alcances del lenguaje humano (lo trascendente, lo irracional). Tomar en cuenta esta condición, nos permite entrever por qué Borges utilizó a los animales para poner en evidencia los límites y alcances de la creación poética. Así, en algunos de sus poemas, se pone énfasis, precisamente, en el esfuerzo que hace el poeta por capturar a la fiera en palabras; en otros, se destaca la presencia de alguna especie en la tradición artística.

En resumen, he señalado cinco posibles líneas de significación en los poemas que tratan de los animales. Las cuatro primeras conciernen a la bestia como objeto exterior al sujeto y la última como símbolo del sujeto que percibe el

universo. De acuerdo con esto, los animales de los poemas pueden ser manifestación o símbolo de los siguientes paradigmas:

- 1) Los arquetipos y lo esencial.
- 2) Los apetitos corporales.
- 3) La irracionalidad del universo.
- 4) El objeto de la representación artística.
- 5) El sujeto que percibe el universo.

El primer punto de la clasificación sirvió de partida para el presente trabajo y ya no me detendré en él. En el siguiente capítulo ilustraré brevemente los otros casos en los que el animal aparece como objeto y dedicaré el resto del trabajo a describir el caso en el que el animal simboliza al sujeto. La presencia de la filosofía de Berkeley, Hume y Schopenhauer justificará plenamente el haber restringido la noción de sujeto, como esencia de lo humano, a la idea de un yo fundamentado en la percepción.

### III. EL ANIMAL COMO OBJETO

#### A. Los apetitos corporales

¿Cómo diferenciar entre el instinto presentado como rasgo del animal y el animal como símbolo del instinto? Lo que hay que comprobar es que la fiera y sus apetitos iluminan metafóricamente un determinado dominio; en este caso, el sujeto humano sometido a sus propias pulsiones. Aquí se hace necesario abordar individualmente cada poema donde esto sucede.

En el comentario que hice de "El oro de los tigres", pasé por alto las alusiones mitológicas del poema:

Después vendrían otros oros,  
El metal amoroso que era Zeus,  
El anillo que cada nueve noches  
Engendra nueve anillos y éstos, nueve,  
Y no hay un fin.

Emir Rodríguez Monegal privilegia estas alusiones en la interpretación que hace del poema, además de que asume la identificación entre el tigre y la mujer amada sugerida en los versos finales:

Al pasar de la primera imagen del tigre en el zoológico de Palermo al oro de la mujer a la que desea, Borges establece el lazo entre la bestia salvaje y el apetito sexual que engendra y perpetúa la vida. La alusión a un pasaje de *Edda menor* (que aparece aclarada en una nota al poema) hace muy clara la imagen del tigre como progenitor. La insistencia en las nueve noches que engendran a los nueve anillos contiene una alusión a los nueve meses de la gestación y subraya la misma obsesión con la paternidad que había mostrado en "La secta del Fénix". Otra pista

aparece en una referencia a una de las metamorfosis de Zeus. El tigre se convierte así en el símbolo de una paternidad aterradora.<sup>63</sup>

Aunque Rodríguez Monegal vincula este poema con otros textos de Borges donde subyace una visión negativa de la sexualidad, a mi parecer, en este poema, el tigre como símbolo del instinto va de la mano con el tigre como símbolo de lo esencial, de lo que puede otorgar sentido a la vida, sin que se excluyan ni se confundan del todo ambos significados.

Esta caracterización positiva del tigre como símbolo del instinto, de las potencias vitales, es posible encontrarla en la prosa "El tigre". Ahí se hace una caracterización de la fiera enjaulada en la que predominan su esencialidad (unidad del individuo y el arquetipo) y su "terrible inocencia" ("era sanguinario y hermoso"). En la voz de la niña se coloca la definición última del animal, la que va a predominar y a absorber los otros significados: "Está hecho para el amor". La voz de la niña produce el efecto de que los temas relacionados con la inocencia y la pureza predominen en la caracterización del animal que para Rodríguez Monegal es "símbolo de una paternidad aterradora".<sup>64</sup>

Este sentimiento de plenitud vital concentrado en el tigre es mencionado por José Olivio Jiménez:

El tigre, expresión de la vida elemental tanto como del valor liberado a su límite extremo de violencia primitiva, ha representado para Borges una manifestación máxima de ese mundo natural y fuerte que ha anhelado siempre desde su debilidad humana.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Emir Rodríguez Monegal. *Op. cit.*, p. 42. Es sabido que Zeus llegó a Dánae, encerrada en una torre por su padre, en forma de lluvia de oro y la hizo concebir a Perseo (Cf. Ángel María Garibay K. *Mitología griega. Dioses y héroes*, 4a. ed., Porrúa, México, 1973 (Sepan Cuantos, 31), p. 203).

<sup>64</sup> *Loc. cit.*

<sup>65</sup> José Olivio Jiménez. *Art. cit.*, p. 586.

La dialéctica entre instinto y represión, o entre plenitud vital y debilidad humana está presente con singular intensidad en “El otro tigre”. En este poema, Borges elige al tigre como símbolo de lo que no puede ser alcanzado o tocado por la poesía. Ya mencioné que en él, la caracterización de la fiera está centrada en su vitalidad corporal, donde coinciden goce y destrucción. En particular, se pone énfasis en el olfato, que le depara “el olor del alba / y el olor deleitable del venado”. La capacidad olfativa pone en contacto el estímulo, que despierta el apetito, con la posibilidad de saciarlo. La satisfacción oral conjuga lo erótico con lo destructivo, especialmente si se considera que algunos rasgos del venado (tímido, esbelto y de grandes ojos) han sido considerados como tradicionalmente femeninos.

La caracterización del tigre está redondeada por el ámbito en que se encuentra: la selva, el río y el alba, en las antípodas de Buenos Aires, la biblioteca y la penumbra que rodean al poeta. De hecho, el entorno del tigre cobra intensidad a partir de esta oposición: la selva es un espacio abierto, inculto; la biblioteca es cerrada y pertenece al área urbana. La trayectoria del tigre “en la limosa / margen de un río” sin nombre también niega el ámbito humano: el felino está en un lugar de límites poco precisos y sobre un sustrato primordial (el limo es el lodo húmedo que favorece la fertilidad del suelo). Los anaqueles de la biblioteca imponen sus ángulos y una clasificación precisa. La terrible inocencia del animal propicia que éste se encuentre siempre en el alba, al comienzo. El hombre, en su conciencia de finitud, subsiste al atardecer.

Aquí surge la necesidad de adelantar algo de lo que mencionaré cuando trate el problema de la evocación poética de los animales: ante todo, la biblioteca



es el lugar del lenguaje; lo que se interpone entre el hombre y la plenitud vital simbolizada por el animal no son los mecanismos represores sino las palabras.

## B. La irracionalidad del universo

Ya en “El oro de los tigres”, el tigre como símbolo de las pulsiones vitales desborda los límites de lo corporal y apunta hacia las fuerzas que rigen el universo. A mi parecer, esto queda sugerido en la mención de Zeus como lluvia de oro. El padre Garibay explica que el Zeus helénico de las constantes correrías sexuales es una humanización de la concepción más básica, más universal, del Zeus indoeuropeo; en la que es visto como el “Cielo Padre”, principio de vida, autor de la luz —manifestada en el sol— de la lluvia fecundadora y del rayo, fuente de vida y destrucción este último, pues era el origen del fuego.<sup>66</sup>

El poema donde más claramente se proyectan los impulsos corporales hacia las fuerzas del universo es “El advenimiento”. En él, un hipotético hombre de Altamira observa el paso de una estampida de bisontes; el advenimiento del título se refiere a la revelación del lenguaje provocada por el paso de la manada.

No es difícil relacionar la caverna donde pasa la noche el protagonista, “entre la tribu”, con la alegoría platónica descrita en la parte VII de la *República*. En ella, se ubica el mundo de las apariencias, hecho de proyecciones de los arquetipos eternos, que permanecen fuera. Cuando se asoma por la grieta que da al exterior, el hombre vislumbra los “arquetipos y esplendores” mencionados por

---

<sup>66</sup> Ángel María Garibay K. *Op. cit.*, p. 5.

Borges en su poema "Everness". Quizá ésta sea la razón de que el protagonista se refiera a sí mismo reconociendo su propio carácter arquetípico: "Soy el que fui en el alba, entre la tribu" y, al final del poema, "Fueron muchas mis formas y mis muertes". En esta última parte resaltaría, en palabras de José Olivio Jiménez, "la inquebrantable unidad subyacente en la realidad universal del hombre".<sup>67</sup> Además, el papel de la bestia como revelación trascendente coincide con el carácter esencial que poseen los animales presentes en la obra de Borges.

Sin embargo, los significados que predominan en el poema tienen que ver más con la materialidad de la manada. Los bisontes aparecen como "unos desconocidos y violentos animales" que son "exaltados jubilosamente como la encarnación avasalladora de ese mundo natural y pujante hacia el que el autor ha profesado su ya sabida atracción".<sup>68</sup> En la descripción que se hace de ellos resalta su poder destructivo, mencionado originalmente como maldad, y su indiferenciabilidad con respecto al paisaje que los rodea:

Fue entonces que los vi. Brasa rojiza,  
Cruelos los cuernos, montañoso el lomo  
Y lóbrega la crin como los ojos  
Que acechaban malvados. Eran miles.

El hecho de que se les mencione como una "brasa rojiza", los hace poseedores, como el Zeus indoeuropeo, de los poderes creadores y destructores del fuego. Además, les otorga un carácter solar que los hace fusionarse con el amanecer: son "los bisontes de la aurora. / Surgían de la aurora. Eran la aurora".

---

<sup>67</sup> José Olivio Jiménez. Art. cit., p.580.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.579

La visión de un universo gobernado por fuerzas o divinidades irracionales que subyace a la obra de Borges,<sup>69</sup> se expresa clara e intensamente en los siguientes versos del poema, en la veneración del protagonista por los bisontes que pasan:

No quise que los otros profanaran  
Aquel pesado río de bruteza  
Divina, de ignorancia, de soberbia,  
Indiferente como las estrellas.  
Pisotearon un perro del camino;  
Lo mismo hubieran hecho con un hombre.

En otros dos poemas es claro el papel del animal como símbolo de las fuerzas del universo que actúan sobre lo humano. En “Simón Carbajal”, la lucha del tigrero es representativa de la condición humana:

El duelo era fatal y era infinito.  
Siempre estaba matando al mismo tigre  
Inmortal. No te asombre demasiado  
Su destino. Es el tuyo y es el mío,  
Salvo que nuestro tigre tiene formas  
Que cambian sin parar. Se llama el odio,  
El amor, el azar, cada momento.

En “El bisonte”, la caracterización de la bestia conserva los rasgos presentados en “El advenimiento”: “Montañoso, abrumado, indescifrable, / Rojo como la brasa que se apaga”. Este “antiguo toro de durmiente ira” no puede ser espejo de lo humano (los hombres de Altamira, los indios norteamericanos) porque

---

<sup>69</sup> v. Ana María Barrenechea. *Op. cit.*, pp.39-41.

permanece fuera del tiempo (“Es el postrer bisonte y el primero”), imperturbable como la naturaleza.

Una mención especial merece la prosa “*Dreamtigers*”, donde la ingobernabilidad de los sueños es presentada como un reflejo de la irracionalidad del mundo. Ahí parece cumplirse aquella idea usada por Freud para definir el ello y que ya habíamos citado antes:

Lo que llamamos nuestro “yo” se comporta en la vida de manera esencialmente pasiva [...] somos “vividios” por poderes ignotos, ingobernables.<sup>70</sup>

El yo como asiento de la voluntad se desmorona y queda sometido a esas fuerzas sumergidas. En el caso particular de “*Dreamtigers*”, esto se manifiesta en el uso de los pronombres y de las formas gramaticales. Al principio del texto, cuando se habla de la fascinación infantil, usa cuatro veces consecutivas el pronombre personal para referirse a sus acciones (“yo ejercí”, “yo solía demorarme”, “yo apreciaba”). En la última, ya hay un dejo de fracaso y paradoja, cuando el narrador menciona la permanencia de los tigres en la memoria:

Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.

¿Por qué el recuerdo del tigre es más perdurable que el del rostro de una mujer? Hay que notar el tono elegíaco, de pérdida: aquí ya se anticipa el restringido control del yo sobre los procesos mentales.

En la segunda parte del texto sigue predominando la primera persona, pero ya no se utiliza el pronombre personal. Los sujetos principales son ahora los

---

<sup>70</sup> Sigmund Freud. *Op. cit.*, p. 25.

sueños y los tigres, que “En esa napa sumergida o caótica siguen prevaleciendo”. De hecho, si en la primera parte se insistía en el uso del pronombre personal (“yo”), en la segunda parte se reitera la palabra “sueño(s)”. Sin embargo, todavía se manifiesta una confianza en la preeminencia volitiva del yo, en especial cuando se enuncia la posibilidad de crear un tigre onírico:

Éste es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.

La incompetencia de crear al tigre, que si aparece, es “tirando a perro o a pájaro” le otorga autonomía a los sueños, una autonomía afín a la del mundo exterior.

Es decir, pensando en la estructura especular que propone Jaime Alazaraki como recurrente en la narrativa de Borges,<sup>71</sup> si al tigre real sólo lo “pueden afrontar los hombres de guerra, sobre un castillo encima de un elefante”, en el reducto de la propia imaginación son igualmente indóciles. El tigre es el punto de contacto entre el universo y los sueños, que pone de relieve la irracionalidad e indomeñabilidad de ambos.

### **C. El animal y la representación artística**

En diversos puntos de su obra, Borges ha plasmado la idea de que existe un número reducido de metáforas perdurables en la historia de la literatura:

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas

---

<sup>71</sup> Jaime Alazaraki. *Op. cit.*, ver particularmente el primer capítulo, “Introducción”, pp. 13-25.

y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados.<sup>72</sup>

Esta misma idea aparece en "La esfera de Pascal": "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas".<sup>73</sup>

Cuando Borges y Margarita Guerrero presentan a los animales fantásticos como una elaboración de la mente humana, no dejan de sugerir su naturaleza de símbolos. Según los autores, el dragón resultaría ser una metáfora necesaria, frente a otras construcciones del zoológico de los signos:

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades. Es, por decirlo así, un monstruo necesario, no un monstruo efímero y casual como la quimera o el catoblepas.<sup>74</sup>

Aunque Borges, en sus poemas, se ocupa de animales pertenecientes al "jardín zoológico de la realidad" (tigres, panteras, ruiseñores, coyotes, leones, etcétera), expresa la certidumbre de que el animal nombrado tiene que ver más con la imaginación del hombre y con su lenguaje que con la fiera viviente. De diversas maneras, se pone en entredicho la referencialidad del lenguaje y los poderes de la escritura, al hacer sentir el abismo que media entre el animal real (de carne y hueso) y el animal representado (hecho de palabras). Lo anterior cobra importancia si se toma en cuenta que algunos autores han señalado que el propio acto de escribir es uno de los temas y de las preocupaciones centrales en la obra de Borges. En particular, afirma Guillermo Sucre:

---

<sup>72</sup> Borges. "La metáfora", en *Historia de la eternidad*, OC, I, p. 384.

<sup>73</sup> Borges. "La esfera de Pascal", en *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 638.

<sup>74</sup> Borges y Margarita Guerrero. *Op. cit.*, pp. 8-9.

Toda la obra de Borges se define por esa tentativa de la literatura que se piensa, se hace o se deshace, se reconstruye y se justifica a partir de sí misma.<sup>75</sup>

Debido a lo anterior, el sentido de algunos de sus textos se descubre únicamente al relacionar su contenido con los problemas que representa la escritura. Éste parece ser el caso de "*Dreamtigers*", ya que, como lo señala Aníbal González, la palabra "sueño" se refiere constantemente a la literatura como un proceso en el que lectura y escritura son las dos caras de una misma actividad.<sup>76</sup> Es decir, el intento de soñar voluntariamente un tigre puede ser visto como una anticipación del intento de evocarlo poéticamente. En este sentido, "*Dreamtigers*" anuncia el contenido de "El otro tigre".

Señalé más arriba que en "*Dreamtigers*", la permanencia del tigre en los sueños (en el sentido estricto), permite enlazar la irracionalidad del universo con el funcionamiento del mundo onírico. Ahora bien, en "El otro tigre", está presente la oposición entre un mundo ordenado, regulado por el lenguaje, y el ámbito instintivo, de límites poco precisos, en el que se encuentra el tigre. La incompatibilidad entre el tigre de los símbolos y el que está en el mundo parece responder a la incompatibilidad de ambos espacios. Desde esta perspectiva, no resulta claro cómo se relaciona la irracionalidad de los sueños, en el sentido de actividad onírica, con el sueño como símbolo de la escritura y su referencialidad.

---

<sup>75</sup> Guillermo Sucre. *Op. cit.*, p. 57. Por su parte, Gerardo Mario Goloboff argumenta que el motor fundamental de la obra de Borges es el poder escapar de la multiplicidad y variedad del mundo, refugiándose en la unidad del lenguaje, por lo que el tema principal de su obra es la escritura en sí misma (*Leer Borges*, Editorial Huemul, Buenos Aires, 1978 (Temas del Hombre, 18)). Además, Arturo Echavarría (*Op. cit.*) asume la importancia de este tema y se limita a señalar la influencia de Mauthner.

<sup>76</sup> Aníbal González. " 'Vida' y 'sueño' en 'Ariosto y los árabes', de Jorge Luis Borges", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), enero-junio de 1980, nums. 110-111, p. 92.

Para dilucidar esta aparente discordancia, procuraré ver más en detalle qué sucede en “El otro tigre” y en otro poema en el que se vincula estrechamente el lenguaje humano con la presencia de los animales: “El advenimiento”.

Se puede decir que en “El otro tigre” hay dos poemas. En la primera estrofa se exaltan los poderes de la evocación poética. De la escueta afirmación contenida en el primer verso (“Pienso en un tigre”) se pasa a una contigüidad casi física entre el poeta y el animal:

Entre las rayas del bambú descifro  
Sus rayas y presiento la osatura  
Bajo la piel espléndida que vibra.

La proximidad sugerida culmina con la alocución directa, que salva más “bárbaras distancias” que las que el tigre recorre en su marcha:

Desde esta casa de un remoto puerto  
De América del Sur, te sigo y sueño,  
Oh tigre de las márgenes del Ganges.

El hecho de que el poeta mencione la percepción directa del tigre como una lectura (“Entre las rayas del bambú descifro”) anuncia el contenido del resto del poema. La segunda estrofa es, principalmente, un cuestionamiento crítico de la primera: si en un principio se utiliza un lenguaje para designar o evocar un objeto, a continuación nos encontramos con un metalenguaje que comenta el funcionamiento del primero. Desde este metalenguaje se expresa claramente la conciencia de que el acto de evocar al tigre sólo puede desembocar en un tigre de palabras, ajeno al de carne y hueso:

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono



Que el tigre vocativo de mi verso  
Es un tigre de símbolos y sombras,  
Una serie de tropos literarios  
Y de memorias de la enciclopedia.

En más de un sentido, el poeta se encuentra en la biblioteca, puesto que usa los materiales que lo rodean para construir su tigre: el lenguaje y la información transmitida con palabras, tomada de otros libros.

La estructura del poema, que consta de dos partes, de las cuales, la segunda obliga al lector a reconstruir lo dicho en la primera, así como la idea de que un texto remite, más que a un referente extralingüístico, a construcciones previas en el lenguaje, permiten postular en él la presencia de la estructura de espejo propuesta por Jaime Alazraki para explicar el funcionamiento de los relatos de Borges. Dice Alazraki:

Si para Borges una obra literaria emerge de la lectura de otra, es comprensible que esta visión de la literatura se realice en una construcción que recuerda el *modus operandi* del espejo. La textura del relato deviene, así, un espejo en cuya superficie la materia prima (*fábula*) se refleja para proyectar una imagen invertida o simplemente revertida del objeto primero [...] Esta estructura de espejo se repite, con consecuencias varias, en todos, o casi todos los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*.<sup>77</sup>

En "El otro tigre", la estructura de espejo no se limita, a mi parecer, a la relación entre la primera estrofa y el resto del poema. La argumentación que constituye la segunda estrofa oscila continuamente entre el cuestionamiento sobre la naturaleza puramente discursiva del tigre evocado y el acto de nominación en sí mismo. Para entender este juego de reflejos (al que podríamos nombrar con el

---

<sup>77</sup> Jaime Alazraki. *Op. cit*, pp. 22-23.

subtítulo de la supuesta novela reseñada en “El acercamiento a Almotásim”: “A *game with shifting mirrors*”<sup>78</sup>) trataré de describir su organización sintáctica.

La primera parte de la estrofa consta de una oración principal (“Cunde la tarde en mi alma y reflexiono”) a la cual se subordina otra, cuyo sujeto es “el tigre vocativo de mi verso”. La primera oposición entre el tigre de símbolos y el tigre viviente se da en el largo predicado de la oración subordinada:

Es un tigre de símbolos y sombras

[...]

Y no el tigre fatal [...]

Que [...]

Va cumpliendo [...]

Su rutina de amor, de ocio y de muerte.

La segunda parte de la estrofa está conformada por dos oraciones adversativas. La segunda oposición se da entre el sujeto y el predicado de la primera oración:

Al tigre de los símbolos he opuesto

El verdadero [...]

(el resto de esta oración es la enumeración de frases y oraciones subordinadas que describen cómo es ese tigre “verdadero”).

La tercera oposición ocurre entre el predicado de la oración anterior en el que se nombra al tigre “real” y el contenido global de la siguiente oración:

[...] pero ya el hecho de nombrarlo,

Y de conjeturar su circunstancia

Lo hace ficción del arte [...]

---

<sup>78</sup> *Historia de la eternidad*, OC, I, p. 414.

Y la cuarta oposición se da en las frases que conforman el predicado de esta oración:

Lo hace ficción del arte y no criatura  
Viviente de las que andan por la tierra.

Como se aprecia, la nota común a esta serie de oposiciones es la contigüidad y alternancia sintáctica de frases u oraciones que contienen los significados “tigre de símbolos” y “tigre viviente”. Es decir, mediante el uso continuo del oxímoron.

Hasta aquí, “buscar al tigre” implica construir un tigre de símbolos, lo cual excluye un acercamiento verdadero al tigre viviente. Como “algo” (la fascinación del hombre por el animal) impone al poeta la “aventura insensata y antigua” de buscar al tigre, el proceso de construir un tigre de palabras para después percatarse de que no es el tigre viviente resulta potencialmente infinito y, además, inútil.

En la tercera estrofa, para encontrar un sentido a la repetida e incansable construcción de tigres “hechos de tropos literarios / Y de memorias de la enciclopedia”, se opta por la búsqueda de “un tercer tigre” que cumple con las mismas características de los anteriores:

[...] Éste  
Será como los otros una forma  
De mi sueño, un sistema de palabras  
Humanas y no el tigre vertebrado  
Que, más allá de las mitologías,  
Pisa la tierra [...]

La postulación del "otro tigre" parte de la renuncia final a invocar al tigre viviente: si éste es la negación del tigre de palabras, la única manera de referirse a él es, precisamente, aludiendo a su condición de no ser el tigre de palabras. Esto conduce a una tremenda paradoja:

Mediante la construcción de tigres a partir del lenguaje, se pretende llegar a "El otro tigre, el que no está en el verso". Es decir, el "otro tigre" estará hecho de palabras, pero estará fuera de las mismas y, a su vez, tampoco será un tigre viviente. Este tigre virtual, que ni es del lenguaje ni es del mundo, aparece como el límite inalcanzable e inamovible de una aproximación infinita, a la manera de Aquiles y la tortuga, desde las palabras del poeta hacia la configuración de un tigre, el Tigre. Es decir, la postulación de "El otro tigre", que servirá de modelo a las construcciones del poeta, sugiere que se trata del arquetipo platónico, el cual, a su vez, da forma al tigre de carne y hueso. Entre el poeta y el "otro tigre" se da una relación parecida a la existente, según Borges afirma con cierto humor, entre el ebanista y la "Mesa Inteligible que está en los cielos", la cual es el "arquetipo cuadrúpedo que persiguen, condenados a ensueño y a frustración, todos los ebanistas del mundo".<sup>79</sup>

Sutilmente, Borges ha sustituido el incansable intento de atrapar en el lenguaje al tigre de carne y hueso, por la no menos ardua labor de aprisionar en palabras a su arquetipo platónico. Es de notarse la oblicuidad con que se alude a los arquetipos en este poema, en comparación con otros textos de Borges donde el orbe platónico de las ideas es mencionado de manera directa. Para entender esta

---

<sup>79</sup> "Historia de la eternidad", en *Ibid.*, p. 357.

peculiaridad y cómo incide en el sentido del poema, podemos poner en relación, por una parte, la conjunción de una estructura especular y de los arquetipos platónicos en “El otro tigre” y, por la otra, el significado global de los espejos en la obra de Borges, propuesto por Jaime Alazraki:

Ese orbe ilusorio que urden los espejos es a su vez imagen profunda de nuestro propio orbe real. Como el mundo de los espejos, también el mundo real es ilusorio.

Más adelante concluye:

la vida no es menos inasible e ilusoria que los reflejos que habitan en el cristal de los espejos.<sup>80</sup>

La vida es ilusoria porque “es el sueño de alguien que nos sueña”<sup>81</sup> o, como afirma

Ana María Barrenechea:

La eternidad de los arquetipos platónicos desempeña especialmente la función desrealizadora de convertir este mundo en una copia o espejo de un orden superior.<sup>82</sup>

En el contexto de la obra de Borges, la idea de que la Creación es reflejo de un orden superior conduce a la concepción del universo como escritura divina. En este sentido, Borges dedica su ensayo “El espejo de los enigmas” a los comentarios de León Bloy a un pasaje de San Pablo (I Corintios, XIII, 12):

Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces *veremos* cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido.<sup>83</sup>

Según León Bloy, “cada hombre está en la tierra para simbolizar algo”<sup>84</sup> y, al morir, compartirá la mirada divina, para la cual ese algo es inteligible:

---

<sup>80</sup> Jaime Alazraki. *Op. cit.*, p. 136.

<sup>81</sup> *Loc. cit.*

<sup>82</sup> Ana María Barrenechea. *Op. cit.*, p. 90.

<sup>83</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 720, subrayado en el original.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 721.

Los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible figura. La Inteligencia Divina intuye esa figura inmediatamente, como la de los hombres un triángulo.<sup>85</sup>

Esto lleva a León Bloy a afirmar:

No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre verdadero*, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida.<sup>86</sup>

En otro ensayo, Borges comenta este pasaje:

Según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.<sup>87</sup>

He citado extensamente los pasajes en que se muestra la relación entre los espejos, los arquetipos y el universo como escritura divina, porque permitirá replantear el problema abordado en "El otro tigre" (la referencialidad del lenguaje) y, más en general, uno de los significados más importantes de los animales en la poesía de Borges.

Mencioné más arriba que cuando el poeta "descifra" entre las rayas del bambú la presencia del tigre, anticipa la mención de su naturaleza de signo en el lenguaje humano. En "A un gato", la búsqueda del felino se emprende "por obra indescifrable de un decreto / Divino". Más directamente, el animal descrito en "El bisonte" es "Montañoso, abrumado, indescifrable".

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 722, n. 1.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 722, subrayado en el original.

<sup>87</sup> "Del culto a los libros", en *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 716.

Por todo lo anterior, se puede decir que en “El otro tigre”, la urgencia por convertir al animal en un signo producido por el lenguaje humano es debida a que el tigre viviente, con su contigüidad con el arquetipo y condensando en sí las fuerzas creadoras y destructoras del cuerpo y el universo, es asumido como signo de la escritura divina. En este sentido, la imposibilidad de nombrar verdaderamente al tigre es debida a que

La sintaxis humana no concuerda con la del universo. Incompatible con la realidad, nuestro cosmos es una ficción inverificable.<sup>88</sup>

Afirma Borges, citando a Coleridge que para los platónicos (y “todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos”), que el lenguaje es “el mapa del universo”.<sup>89</sup> En “El otro tigre”, está presente lo que José Muñoz Millanes considera una concepción medular en la poética de Borges: la tarea del poeta es aproximarse “mediante la repetición sucesiva de infinitos actos de nominación”, al “propio universo en cuanto símbolo motivado en sí mismo”.<sup>90</sup> Tal parece ser el sentido del juego infinito de espejos sugerido en “El otro tigre”.

En “El advenimiento”, el desborde de fuerzas naturales involucradas en una estampida de bisontes, propicia el acto inaugural de dar nombre a las cosas:

Son los bisontes, dije. La palabra  
No había pasado nunca por mis labios,  
Pero sentí que tal era su nombre.  
Era como si nunca hubiera visto,  
Como si hubiera estado ciego y muerto

---

<sup>88</sup> Saúl Yurkievich. “Nueva refutación del cosmos”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), enero-marzo de 1975, num. 90, p.10.

<sup>89</sup> “El ruiseñor de Keats”, en *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 718.

<sup>90</sup> José Muñoz Millanes, Art. cit., pp. 622-623.

Antes de los bisontes de la aurora.

Anota Muñoz Millanes que según la tradición neoplatónica, percibir y conocer son equivalentes, “porque no se ve nada sin que esté constituido como objeto de conocimiento”.<sup>91</sup> Pero conocer implica nombrar, entrar en el lenguaje. Si, por un lado, el lenguaje es insuficiente para dar cuenta del universo, por el otro, el lenguaje constituye al hombre. Guillermo Sucre hace notar esto cuando describe el papel del poeta, tal como se desprende de la obra de Borges:

El mundo existe para ser nombrado y el poeta debe nombrarlo según un orden significativo y coherente.<sup>92</sup>

Más adelante, agrega:

El hombre entra en el lenguaje, en un sistema de signos o de símbolos, en una trama rigurosa, o se ve reducido a la inexistencia, a una autonomía caótica donde el hombre se aniquila.<sup>93</sup>

José Olivio Jiménez parece reunir estos dos comentarios de Guillermo Sucre en uno solo cuando se refiere al “El advenimiento”:

Ese instante y ese acto de dar nombre a las cosas —y no es otra la misión del poeta— alumbran de sentido la existencia de aquel hombre, cobrando así éste la conciencia de su estar en el mundo.<sup>94</sup>

Si se asume que los animales representan un signo del lenguaje divino, podemos afirmar que en el poema “El advenimiento” subyace una concepción mítica del origen del lenguaje.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 615.

<sup>92</sup> Guillermo Sucre. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>94</sup> José Olivio Jiménez. *Art. cit.*, p. 579.



Según Mircea Eliade, en las sociedades arcaicas, los actos humanos son significativos por “la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico”. Es decir:

el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, *otro que no era un hombre*.<sup>95</sup>

En particular, los actos del hombre pueden reproducir un modelo celeste. Tomar posesión de un territorio inhabitado, inculto, ocupado por monstruos, significa transformarlo en copia del modelo celestial, es un acto de creación que encuentra su sentido por ser reproducción de la creación divina; implica “la transformación del caos en cosmos por el acto divino de la creación”.<sup>96</sup>

El hombre, al nombrar a los bisontes, inaugura el lenguaje y da forma a su mundo, haciéndolo emerger del caos. Desde la perspectiva mítica, no hace más que imitar al dios que creó el mundo mediante su palabra divina. Los bisontes que “surgían de la aurora. Eran la aurora”, alcanzan su pleno significado como la palabra inaugural del mundo pronunciada por el demiurgo. La palabra “bisonte” es, en este poema, su pobre traducción al lenguaje humano.

Al principio de esta sección, no parecía posible conciliar el sustrato irracional de la actividad onírica, con el sueño como símbolo de una escritura, esa “trama rigurosa” que pretende ordenar al mundo. La respuesta parece estar en la concepción mítica del origen del lenguaje, manifestada en “El advenimiento” y en una idea de que el animal viviente es el signo de una escritura divina: aunque los

---

<sup>95</sup> Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*, trad. del francés por Ricardo Anaya, Alianza / Emecé, Barcelona, 1989 (El libro de bolsillo, 379), 6a. reimpr. a la 1a. ed. de 1972, p. 15, subrayado en el original.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 19.

signos del lenguaje humano permanecen ajenos a los signos del lenguaje divino, éstos les dieron origen, por lo que las palabras humanas guardan la huella dejada por las fuerzas creadoras y destructoras que rigen irracionalmente el universo.

Borges parece reconocer lo anterior en el prólogo a *El otro, el mismo*, cuando niega que la poesía consista en la "sujeción de un sistema abstracto de símbolos, el lenguaje, a fines musicales". Por el contrario, define a la poesía desde las fuerzas oscuras que operan desde el interior del lenguaje:

La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad.<sup>97</sup>

En los poemas que Borges dedica al animal en la tradición artística ("Leones" y "Al ruiseñor"), no hay un cambio fundamental en la oposición entre un animal que es signo del lenguaje humano y el animal viviente, signo de la escritura divina. En "Leones", se destaca, una vez más, la falta de afinidad entre ambos signos: el hermoso y terrible león de los sueños humanos no tiene que ver con el animal que, para Borges, "se parece a un perro". Contrariamente a lo que sucedía en "El otro tigre", aquí, el signo de la escritura humana cobra fuerza en relación con el animal real. En cierto sentido, podemos afirmar que la raíz mítica del lenguaje se hace presente para dar vida a sus propias figuras. Esta situación es más evidente en "Al ruiseñor", donde el ave real ha sido desplazada y anulada por el animal de los poemas y por la voz misma de los poetas:

Quizá nunca te oí, pero a mi vida

---

<sup>97</sup> *El otro, el mismo*, OC, I, p. 858.

Se une tu vida, inseparablemente.

[...]

Y cantas en la noche de Julieta

Y en la intrincada página latina

Y desde los pinares de aquel otro

Ruiseñor de Judea y de Alemania,

Heine el burlón, el encendido, el triste.

Keats te oyó para todos, para siempre.

Al principio de este trabajo, hablé del animal como manifestación sensible de lo esencial, debido a la contigüidad entre el individuo, la especie y el arquetipo platónico. Al definir ahora al animal como signo de la escritura divina, se enriquece, a mi parecer, la posibilidad de encontrar un principio que describa el funcionamiento del significado de las fieras en los poemas de Borges. Fundamentalmente, al haberse desplazado la posibilidad de un orden superior desde los arquetipos hacia una concepción mítica, permite integrar la idea de un orden platónico (inteligible), con la noción de un universo gobernado por fuerzas irracionales que conjugan la creación y la destrucción de forma terrible. Borges, en su poesía, retoma la sugestión de que lo irracional y caótico del mundo prefigura un orden divino que podríamos llamar "suprarracional".

Más arriba propuse una doble lectura a "El oro de los tigres": en la primera, se destacaba la simbolización de un orden trascendente que proporciona un sentido a la vida humana. En la otra, el tigre simbolizaba los poderes creadores del cuerpo. Ahora, ambas interpretaciones son partes de una sola.

## IV. EL ANIMAL COMO SÍMBOLO DEL SUJETO

### A. Percepción y conocimiento en Borges. Breve aproximación

#### 1. El idealismo de Berkeley, Hume y Schopenhauer

Para precisar la idea de que el animal era símbolo de lo humano, recurrí, más arriba, a la definición de Freud de un yo fundamentado en la percepción. Esto permitió considerar en un mismo nivel (como objeto exterior al sujeto) los significados del animal relativos a las pulsiones instintivas y aquéllos relacionados con las fuerzas del universo. Por otro lado, hablar del sujeto, definido a partir de la percepción, permite poner en relación el significado de los poemas con la importante presencia en la obra de Borges, del idealismo de Berkeley, Hume y Schopenhauer. Además, como se verá más adelante en los poemas en que el animal es símbolo de lo humano, el énfasis está puesto, precisamente, en la forma en que el animal percibe lo que le rodea. De ahí que en ellos cobre cierta importancia la terrible inocencia de los animales o su ser fuera del tiempo.

Afirma James E. Holloway:

El aspecto más comentado de la obra de Borges quizás haya sido el que se refiere a su naturaleza metafísica. La noción de que la vida es un sueño, axiomática en el mundo ficticio de Borges, y sus corolarios del tiempo cíclico y la vida arquetípica, ya son observaciones por demás obvias en la crítica borgiana. La base de estas nociones es, por supuesto, el idealismo filosófico, y, más precisamente, la aserción de Berkeley sobre la naturaleza de la realidad objetiva: su *esse es percipi*.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> James E. Holloway, Jr. "'Everness': Una clave para el mundo borgiano", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, núms. 100-101, p. 627.

Aquí me contentaré con mencionar algunas nociones fundamentales de la filosofía idealista, tal como las expone el propio Borges en dos de sus ensayos fundamentales a este respecto: “La encrucijada de Berkeley”<sup>99</sup> y “Nueva refutación del tiempo”.<sup>100</sup> De este último ensayo tomaré, además, algunos de sus argumentos principales para la negación de la temporalidad que serán relevantes en la lectura de los poemas.

Como menciona Holloway, el sistema filosófico de Berkeley se sustenta en lo que Borges llama, en el primer ensayo, una “perogrullada genial”:

*Esse rerum est percipi*: la perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son advertidas.<sup>101</sup>

En “Nueva refutación del tiempo”, Borges cita un extenso pasaje de Berkeley en el que se desarrolla esta idea. De manera parecida a lo propuesto por Freud, ahí se le otorga la misma naturaleza a las percepciones internas que a las externas:

Todos admitirán que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No menos claro es para mí que las diversas sensaciones, o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen (*id est*, cualquiera sea el objeto que formen), no pueden existir más que en una mente que las perciba [...] Hablar de la existencia absoluta de cosas inanimadas, sin relación al hecho de si las perciben o no, es para mí insensato. Su *esse es percipi*; no es posible que existan fuera de las mente que las perciben.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Borges. *Inquisiciones*, Seix Barral, México, 1994, 1a. reimpr. a la 1a. ed. de 1993 (Biblioteca Breve), pp. 117-127.

<sup>100</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, pp. 759-771

<sup>101</sup> *Inquisiciones*, p. 118.

<sup>102</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, pp. 759 y 766-767.

La definición de Berkeley va en sentido contrario al proceso de abstracción habitual, que parte de los objetos concretos y abstrae de ellos cualidades (extensión, color, olor). Para el filósofo inglés, estas últimas, consideradas como ideas, son los objetos concretos del conocimiento, su conjunción para formar cosas (la luna, una manzana) es incidental. Pero, siempre, las ideas existen únicamente en cuanto son percibidas.<sup>103</sup> Ahora bien, el mundo tiene una existencia continua y coherente porque “hay un ser que lo percibe de forma absoluta: Dios”.<sup>104</sup>

Hume da un paso más radical hacia la construcción de un mundo afantasmado e ilusorio, pues supera “el realismo ingenuo” de la vieja metafísica que distingue entre “el-yo que conoce y el mundo conocido” como “dos realidades separadas y enfrentadas”.<sup>105</sup> En su lugar, Hume lleva los razonamientos de Berkeley hacia la negación de la identidad personal, haciendo de cada hombre “una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez”.<sup>106</sup> Borges resume lo propuesto por Berkeley y Hume, de la manera siguiente:

Aquél había negado la materia, éste negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, éste no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo.<sup>107</sup>

Sin materia (ni espacio) y sin identidad personal, Borges postula la negación del tiempo. Para ello, toma algunos elementos de la filosofía de Schopenhauer. En

---

<sup>103</sup> Manuel Benavides. “Borges y la metafísica”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), julio-septiembre de 1992, nums. 505-507, p. 256.

<sup>104</sup> *Loc. cit.* Borges llama al Dios de Berkeley “un inmortal y ubicuo espectador el vivir” (*Inquisiciones*, p. 122).

<sup>105</sup> Manuel Benavides. “Borges y la metafísica”, pp. 252-253.

<sup>106</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, pp. 760

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 767-768.

este sentido, Holloway señala que “sólo si se tiene presente la influencia de Schopenhauer se puede desenmarañar la complejidad del mundo ficcionario de Borges”. Y agrega que en la raíz de su sistema filosófico, se encuentra el idealismo de Berkeley.<sup>108</sup>

Para Schopenhauer, nadie puede salir de sí mismo; todo aquello de que se tiene conocimiento cierto, se encuentra dentro de la conciencia. En particular, el sujeto de la representación, que es “aquello que lo conoce todo, pero que no es conocido por nadie”, no hace más que contemplarse a sí mismo.<sup>109</sup> Explica Holloway:

Schopenhauer concibe el mundo como sujeto (el percibidor) y objeto (lo percibido). Llama al sujeto la voluntad universal e indivisible, y llama al objeto –manifestación objetiva del sujeto– el “espejo” de la voluntad. Así, el mundo es una eterna voluntad cósmica que se contempla [...] Para Schopenhauer, el objeto, el mundo percibido (cuya substancia, claro, es solo percepciones), es un mundo platónico de arquetipos tan eternos como el sujeto.<sup>110</sup>

En este sistema, los percibidores individuales son manifestaciones de la voluntad, del sujeto de la representación, y sus percepciones están constituidas por manifestaciones fragmentarias y sucesivas del espejo de la voluntad. De ahí que “el tiempo parezca existir para la conciencia individual, pero no para la conciencia eterna”.<sup>111</sup> Esto desemboca en la distinción de dos modos de conocimiento:

el conocimiento mediante las formas del tiempo, el espacio y la causalidad (es decir, las formas que vienen dadas por lo que Schopenhauer llama el “principio de razón suficiente”), y el conocimiento mediante las ideas eternas. El conocimiento mediante las formas sujetas al principio de razón suficiente corresponde al individuo.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> James E. Holloway, Jr., Art. Cit., p.628.

<sup>109</sup> Manuel Benavides. “Borges y la metafísica” p. 257.

<sup>110</sup> James E. Holloway, Jr., Art. cit., p. 628.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p.631.

<sup>112</sup> José Muñoz Millanes, Art. cit., p. 616.

Esta distinción entre dos formas de conocimiento tiene su origen en una ilusión, ya que, para Schopenhauer, “todos los percibidores individuales son iguales el uno al otro”, pues cada uno de ellos es la voluntad indivisible. En realidad, “el yo de los individuos es lo que impide que se den cuenta de su unidad”.<sup>113</sup> Así, para conocer mediante las ideas eternas, el sujeto debe independizarse de las formas del alma (sujetas al principio de razón suficiente). Esto es,

dejar de ser un individuo para adecuarse a la naturaleza absoluta del objeto, confundiéndose en él, haciéndose “sujeto puro de conocimiento” libre de determinaciones temporales, espaciales y causales: pura objetividad perceptora.<sup>114</sup>

En este amplio marco de ideas, es posible distinguir dos tendencias principales (no excluyentes, no del todo iguales) en la refutación del tiempo que intenta Borges. La primera, más cercana a Hume que a Schopenhauer, tiene que ver con la autonomía de los momentos individuales, que no mantienen entre sí orden alguno. Para Hume, “somos una colección o conjunto de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez”.<sup>115</sup> Agrega Borges:

Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> James E. Holloway, Jr., Ar. cit., p.628.

<sup>114</sup> José Muñoz Millanes, Art.cit., p.620.

<sup>115</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 768.

<sup>116</sup> *Loc. cit.*



En la primera parte del ensayo, Borges comenta: “niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también”.<sup>117</sup> Es decir, “negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series”.<sup>118</sup> La autonomía de las percepciones, su cualidad de ser instantáneas (“el *specious present* de los psicólogos dura entre unos segundos y una fracción de segundo”<sup>119</sup>) conducen a la disgregación absoluta del ser y del mundo, la cual ejemplifica Borges con el sueño de Chuang Tzu:

Éste, hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.<sup>120</sup>

La segunda tendencia en la negación del tiempo de Borges, lleva adelante la posibilidad de que el sujeto pueda acceder al conocimiento mediante las formas eternas. Esta posibilidad queda expresada en el relato “Sentirse en muerte”, incluido en el ensayo que nos ocupa y en “Historia de la eternidad”.<sup>121</sup> En este relato, el narrador identifica su momento presente con algún otro momento ocurrido treinta años atrás:

*Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo [...] No creí; no, haber remontado

---

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p.762.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p.769. Es de notar que la raíz de la negación de la simultaneidad podría encontrarse en la teoría de la relatividad de Einstein. En “Historia de la eternidad”, Borges comentaba que la mayor dificultad que ofrecía el tiempo, era “la de sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas”, la cual “ha sido hartamente voceada por la reciente alarma relativista”. Agrega en un paréntesis: “Yo la recobro así deformándola: Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aún dos hombres distintos?” (*Historia de la eternidad*, OC, I, p.354). La última oración la repite en el ensayo que nos ocupa (p.762).

<sup>119</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, pp. 762.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, p. 768.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, pp. 764-766; *Historia de la eternidad*, OC, I, pp. 365-367.

las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*.<sup>122</sup>

Según Holloway, en el artículo que he venido citando, en ese relato se sugiere que

una transición al punto de vista de la conciencia eterna es posible. En su epifanía Borges experimentó la muerte de su yo cuando superó lo que Schopenhauer llama el *principium individuationis* y se fusionó con la conciencia eterna para percibir directamente los eternos momentos arquetípicos. Su visión fue, en un sentido metafísico, una experiencia póstuma.<sup>123</sup>

## 2. Sobre el significado del idealismo en Borges

Los aspectos del idealismo que conducen a la negación del espacio, la individualidad y el tiempo, y que tienen como fundamento la noción de Berkeley “*esse est percipi*”, intervienen de manera importante en el significado de los poemas en los que el animal simboliza al sujeto. Algunas características de los animales, como estar fuera del tiempo y, más ampliamente, su “terrible inocencia” aparecen en estos poemas ya no para reforzar la pureza de las bestias, sino para sugerir lo que sería la percepción humana en los límites de la conciencia temporal, de la memoria y de la posibilidad de anticipar hechos futuros. En última instancia, son una indagación sobre la percepción del mundo al margen de la razón y la palabra.

En este sentido, los poemas no son una mera ilustración de los postulados del idealismo ni, muchos menos, otra elaboración teórica. Señala Emil Volek que

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 765, subrayado en el original.

<sup>123</sup> James E. Holloway, Jr., Art. cit., p.634.

“sería ilusorio buscar en el ajedrecismo metafísico borgeano un sistema que aspire a la Seriedad, a la Verdad o, al menos, a la coherencia interna”.<sup>124</sup> Por su lado, Emilio Carrilla comenta sobre la presencia de materiales provenientes de la filosofía y la religión en la obra de Borges:

Los materiales responden, fundamentalmente, a la meta del artista, y no al sentido unitario –ordenador, sostenido, por un lado; excluyente, por otro– que es dable esperar del filósofo o del creyente.<sup>125</sup>

Este uso poético del idealismo, resulta evidente en la conclusión que da al ensayo tan extensamente citado en el apartado anterior:

*And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho [...] El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.<sup>126</sup>

Es decir, en este ensayo conviven la ilusoriedad del mundo con el reconocimiento de su carácter real, fundado en la materia y sus procesos, que ocurren en el tiempo. El origen de esta ambivalencia lo podemos encontrar en el escepticismo de Borges. Afirma Bernal Herrera Montero en este sentido:

Para Borges, el conocimiento es una construcción sobrepuesta a la realidad, probablemente en relación más directa con el sujeto que con ella; pero que por ello mismo no define a la realidad, la cual siempre conserva su existencia autónoma y objetiva.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Emil Volek. “Aquiles y la tortuga: arte, imaginación y la realidad según Borges”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, p. 307.

<sup>125</sup> Emilio Carrilla. “Poesía, filosofía y religión en Borges. El ‘Poema de los dones’”, *Thesaurus* (Bogotá), XXXVII: 1982, núm. 3, p.521.

<sup>126</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 771. Jaime Alazraki hace notar que esta ambivalencia es característica de toda su obra ensayística, debido a su desconfianza por la lógica aristotélica. El uso del oxímoron como estructura “es un intento por superar las estrecheces racionales del lenguaje” (v. “Estructura oximorónica en los ensayos de Borges”, incluido en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas-Estilo*, 3a. ed. aum., Gredos, Madrid (Biblioteca Románica. Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 112), pp. 323-333).

<sup>127</sup> Bernal Herrera Montero. “Borges y el conocimiento”, *Revista de Filología de la Universidad de Costarrica* (San José), XIII: 1987, núm. 1. p.78.

Para Ana María Barrenechea, muchas de las obras de Borges son casi el reinado de lo irreal, y muy pocas (menciona el poema "Insomnio") "son únicamente la expresión del destino sin escapatoria, irreversible y de hierro".<sup>128</sup> Estas dos concepciones están presentes en los poemas que a continuación comentaré. En algunos de ellos, el mundo y el hombre siguen siendo tan vanos como las imágenes del espejo ("Beppo"), o pueden ser el resultado de una cadena, posiblemente infinita, de sueños ("La cierva blanca", "El caballo"), o un signo de la escritura divina ("Infierno, I, 32"). Pero, en tres poemas ("La pantera", "Al coyote" y "Un lobo"), se hace presente, con más claridad, "la condición del hombre perdido en un universo caótico y angustiado por el fluir temporal".<sup>129</sup>

A los primeros, les dedicaré un comentario breve, casi únicamente para constatar la presencia de los postulados del idealismo. "La pantera" y "Al coyote" presentan un interés particular, pues sus significados y la relación entre ellos, parecen condensar, de forma particularmente intensa, una visión sobre el hombre que se desenvuelve en un mundo material y cambiante, en el que se debate entre la percepción inmediata y un lenguaje que pretende ordenarlo todo. "Un lobo" puede leerse como una especie de corolario a lo dicho en esos poemas.

---

<sup>128</sup> Ana María Barrenechea. *Op.cit.*, p.16.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.15.

## B. La ilusoriedad del ser y del mundo

En la prosa "Infierno, I, 32", es claro que el animal está presentado como un reflejo del sujeto humano: Dios le revela, en sueños, al leopardo que sirvió de modelo a Dante, el significado de su existencia, que es dar "una palabra al poema" que "tiene su preciso lugar en la trama del universo". La revelación sólo se traduce, al despertar el leopardo, en "una oscura resignación, una valerosa ignorancia, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de una fiera". Más adelante, Dios le revela a Dante, también en un sueño, "el secreto propósito de su vida". No se menciona explícitamente el mensaje divino, pero la respuesta de Dante es análoga a la del leopardo "porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres".

En la estructura claramente especular de esta prosa, también se encuentra la idea del universo como escritura divina: el leopardo le da una palabra al poema escrito por un hombre y Dios se dirige al animal en palabras humanas. Queda sugerido que el hombre y su poema son letras del universo visto como libro. Además, que Dios se dirige a Dante en su inconcebible lenguaje.

A partir de esta serie de paralelismos, la monotonía de las percepciones del leopardo reflejan las del ser humano:

veía unas tablas de madera, unos barrotes verticales de hierro, hombres y mujeres cambiantes, un paredón y tal vez una canaleta de piedra con hojas secas.

Su terrible inocencia ("No sabía, no podía saber, que anhelaba amor y crueldad") enfrentada a la condición de encierro, aquí sí refleja la pugna entre

instinto y represión señalada por Ramona Lagos<sup>130</sup> que tiene que resolver y condiciona las acciones del yo.

Es de notar que la *Comedia* de Dante es presentada aquí como “el poema”; es decir, como la creación literaria por excelencia que sirve de contrapunto a la escritura divina. De acuerdo con lo que mencioné en el apartado relativo al animal y la creación artística (el animal es un signo de la escritura divina), no es de extrañar que aquí se resalte precisamente el hecho de que el poeta florentino haya plasmado un leopardo en su obra. Sin embargo, aquí, el animal como objeto y como signo queda en segundo plano, con respecto a la bestia que percibe y que trata de comprender su destino.

Al final del ensayo “La encrucijada de Berkeley”, Borges vincula la autonomía de las percepciones con el espejo como símbolo de la ilusoriedad del mundo:

En lo atañente a negar la existencia autónoma de las cosas visibles y palpables, fácil es avenirse a ello pensando: La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él.<sup>131</sup>

En “Beppo”, está presente el “sentido último” que tienen los espejos en la obra de Borges, según Jaime Alazraki: sugerir la ilusoriedad del mundo y postular la existencia de un orden superior dado por los arquetipos.<sup>132</sup> El tema central de este poema es la incapacidad que tiene el gato de reconocer su propia imagen en el espejo:

---

<sup>130</sup> V. *Supra*, pp. 31-34.

<sup>131</sup> *Inquisiciones*, p. 34.

<sup>132</sup> Jaime Alazraki. *Versiones. Inversiones. Reversiones*, pp. 136-137.

Y no puede saber que esa blancura  
y esos ojos de oro que no ha visto  
nunca en la casa son su propia imagen.  
¿Quién le dirá que el otro que lo observa  
es apenas un sueño del espejo?

A continuación, el poeta otorga la misma naturaleza ilusoria al gato “de cristal” y al “de caliente sangre”: ambos son copias de un arquetipo eterno. (A mi parecer, éste es el sentido de la conocida frase que da lugar al descubrimiento de Tlön: “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”<sup>133</sup>). Esta situación se hace extensiva al ser humano cuando se pregunta por el Adán o la divinidad de la cual los hombres “somos un espejo roto”.

Este último verso adquiere un sentido especial a la luz de la filosofía de Schopenhauer: las percepciones del individuo son un espejo roto, fragmentario, si las comparamos con el sujeto y el espejo de la voluntad. Además, la metáfora que pone en relación al hombre y al espejo roto, también nos sugiere algo más dolorido y frágil de la condición humana.

Hay que notar que la falta de reconocimiento del gato ante el espejo manifiesta una situación más concreta de la experiencia humana. Según Schopenhauer,

si el hombre, en cuanto sujeto cognoscente, está fuera del mundo de la representación y de su causalidad, como cuerpo está dentro de ese mundo y sometido a su acción causal.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> *Ficciones*, OC, I, p.431.

<sup>134</sup> Manuel Benavides. “Borges y la metafísica”, p. 258.

Al mirarse a sí mismo en el espejo, el hombre se enfrenta a su doble naturaleza de sujeto que percibe y de objeto en el mundo, lo cual, de una u otra manera, significa un extrañamiento. Éste puede ser máximo si hacemos caso a los críticos que encuentran en la persona y en la obra de Borges una posible alteración de lo que Lacan llama “el estadio del espejo”; que constituye una etapa en la adquisición del lenguaje, en la cual el niño llega a diferenciar las imágenes del espejo de las del mundo, y a reconocer la de su propio cuerpo como entidad separada del cuerpo de la madre. En esta etapa, el niño pasa de hablar de sí en tercera persona a hacerlo desde la primera.<sup>135</sup> Siguiendo esta línea de interpretación, el espejo roto del final del poema, podría referirse al doloroso proceso de autoidentificación, que se lleva a cabo

a través de la penosa experiencia de una fragmentación sin fin, donde el reconocimiento y la reconstitución serán siempre una promesa casi intocable.<sup>136</sup>

En “La cierva blanca” esta presente, una vez más, la relación entre sueño y literatura; así como la elusividad de lo soñado que manifiesta la irracionalidad de la materia onírica. Sin embargo, aquí, estos rasgos sirven para resaltar la naturaleza ilusoria del sujeto humano:

Yo también soy un sueño fugitivo que dura  
Unos días más que el sueño del prado y la blancura.

Aquí, la identidad entre la cierva y el hombre no está en el acto de percibir, sino en la cualidad de ser percibidos, más bien, soñados, por un ser equivalente al Dios de Berkeley.

---

<sup>135</sup> Gerardo Mario Goloboff. *Op.cit.*, pp.149-152.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.160.



En la prosa "El caballo", no hay, propiamente dicha, una identificación entre el hombre y el animal. Sin embargo, parece ponerse de manifiesto la autonomía e independencia de la percepción con respecto al sujeto que percibe o al objeto percibido, de acuerdo con la lectura que hace Borges de Hume.

La situación de la que se parte para hacer la descripción no es mencionada: una ilustración, un paisaje, un sueño o una simple evocación. Aunque hay un comentario en primera persona ("Recuerdo la curiosa línea de Chaucer: *a very horsely horse*"), el tono es impersonal: "No hay con qué compararlo y no está cerca, pero se sabe que es muy alto".

El paso del tiempo parece no afectar al caballo, que se encuentra en un eterno presente: "Aquí y ahora está el caballo". La percepción parece provenir del arquetipo (*a very horsely horse*) pero se actualiza en distintos percibidores, tan separados entre sí como Borges y Alejandro de Macedonia.

### **C. Las dos fieras y los dos laberintos**

#### **1. "La pantera" y el destino como cárcel**

En los poemas que acabo de comentar, la alusión a la inmaterialidad del mundo parece quedar reforzada por la elección de animales de color blanco: la cierva, el caballo y el gato. En los que a continuación me detendré, predominan los tonos oscuros: el lobo es "furtivo y gris en la penumbra última"; el coyote tiene un aullido "de gris chacal y de insaciada hiena". Esta oposición cromática parece corresponder a la presencia o ausencia de énfasis en los impulsos vitales. El gato

Beppo es “blanco y célibe”, mientras que el gris del coyote se menciona en relación a la voracidad de los carroñeros.

La excepción parece ser el leopardo de “Infierno, I, 32”. Sin embargo, ahí sí se menciona que “anhelaba amor y crueldad”. De cualquier manera, la negrura de sus manchas se generaliza a la totalidad de la piel de la pantera, que es una “negra joya, aciaga y prisionera”.

Hay que notar que las panteras negras no constituyen una especie por sí misma: se trata de leopardos que presentan una mutación particular; de hecho, en “una camada de leopardos pueden presentarse individuos negros junto con individuos de color normal”.<sup>137</sup> Si en “Infierno, I, 32” se mencionaba la restricción de los impulsos vitales, era para postular un orden superior que justificara el sufrimiento implicado. En “La pantera”, en cambio, la insatisfacción producida por el encierro carece de sentido, mientras que la inmovilidad y el hastío cobran proporciones universales.

Dada la brevedad del poema (es un soneto), lo transcribo completo:

### **LA PANTERA**

Tras los fuertes barrotes la pantera  
Repetirá el monótono camino  
Que es (pero no lo sabe) su destino  
De negra joya, aciaga y prisionera.  
Son miles las que pasan y son miles  
Las que vuelven, pero es una y eterna  
La pantera fatal que en su caverna

---

<sup>137</sup> *Nueva enciclopedia del mundo animal. Mamíferos 4*, Promexa, México, 1985, pp. 65-70.

Traza la recta que un eterno Aquiles  
Traza en el sueño que ha soñado el griego.  
No sabe que hay praderas y montañas  
De ciervos cuyas trémulas entrañas  
Deleitarían su apetito ciego.  
En vano es vario el orbe. La jornada  
Que cumple cada cual ya fue fijada.

El tema central de este soneto es el destino individual humano visto como un encierro. La imagen sobre la cual se construyen los significados es la de una pantera que camina, ida y vuelta, por los estrechos límites de su jaula.

Rítmicamente, este soneto está conformado por tres cuartetos y un pareado final, como hace notar Zunilda Gertel:

El soneto borgiano, forma poética frecuente en su poesía de madurez, sigue la técnica y concentración del soneto inglés. En la mayor parte de sus sonetos, Borges no separa estróficamente los tres cuartetos y el dístico; prefiere encadenar los catorce versos en una sola tirada.<sup>138</sup>

En este poema, se pueden distinguir cuatro partes que no corresponden con la división rítmica: la primera parte es el primer cuarteto; la segunda es el segundo cuarteto más el primer verso del tercero; la tercera está en los versos restantes del tercer cuarteto y, la última, en el dístico final.

En la primera parte del poema queda sugerida la situación espacial del poeta y la pantera: se trata de la cotidiana y citadina visita al zoológico. Este marco de referencia resulta importante en el significado global del poema, puesto que

---

<sup>138</sup> Zunilda Gertel. Art.cit., p.447, n.10. Hay que destacar que la distribución de la rima en los sonetos de Borges puede combinar las características del soneto italiano (abba) o del soneto inglés (abab). Aunque predomina la primera de estas dos formas, de manera parecida a lo que ocurre en el soneto isabelino, la rima cambia de un cuarteto a otro: abba d d c e f f e g g (Cf. Armour Craig, Frank M. Rice & Edward J. Gordon. *English Literature*, Ginn and Company, Boston, 1964, p. 144).

apunta a una situación existencial del poeta no muy diferente a la biblioteca desde la que se evoca "El otro tigre".

Inmediatamente que se nombra a la pantera, se identifica su caminar de ida y vuelta por el interior de la jaula con su destino. En un oxímoron, se contrasta el atributo de cazador de la pantera (aciaga) y su estado de aprisionamiento. La movilidad del depredador sólo puede manifestarse en el caminar incesante y monótono dentro de la jaula. La "terrible inocencia" se manifiesta en la incapacidad de la pantera para anticipar que su ir y venir dentro de la jaula es su destino. Esto merece una consideración cuidadosa.

Primero, hay que destacar que el destino no se identifica con el espacio en el que la pantera se encuentra confinada, sino con el camino que traza dentro de él. Aquí, se conjuga la inocencia temporal del animal (falta de memoria y de anticipación) y la instantaneidad de la percepción: cuando el animal se encuentra en un punto dado de su breve recorrido, no puede saber que estuvo ya ahí muchas veces ni que pasará por ahí muchas más. Por otro lado, el animal no puede darse cuenta de la restricción espacial a la que ve sometido su camino: para un ser sin memoria ni futuro, se cumple ampliamente la premisa de Berkeley y lo que no es percibido, simplemente deja de existir. Si, al dar la vuelta, se encuentra con la pared o con los barrotes que la cercan, se tratará de un acontecimiento incidental. Para un ser así, todo es incidental. Esto prepara el terreno a la mención de la paradoja de Aquiles y la tortuga.

En la segunda parte del poema, se universaliza el ir y venir de la pantera enjaulada: "Son miles las que pasan y son miles / Las que vuelven". Cabe

preguntarse, ¿se refiere a todas las panteras enjauladas o a todas las panteras del mundo? La duda desaparece por la mención de la pantera arquetipo. Debido a la utilización de oraciones adversativas, cobra preeminencia esta última (“pero es una y eterna”).<sup>139</sup> La jaula se ha transformado en una caverna arquetípica. Esto es una alusión paradójica a la caverna que describe Platón en la VII parte de su *República*. En ella, Platón ubica el mundo de las apariencias, donde se proyectan los arquetipos que permanecen fuera. Al colocar en la caverna al arquetipo de la pantera, se insiste en la inmediatez en la que viven las panteras del mundo: la pantera reducida a un espacio limitado es la más representativa de ellas.

Según Hume, la percepción se da en términos discretos. ¿Cuáles son los límites de cada percepción? Es decir, si el tiempo es susceptible de ser dividido infinitamente, ¿en qué punto se encuentra la duración mínima de una percepción? La paradoja de Zenón, así como los intentos que se han hecho de refutarla, descansan en la posibilidad de dividir infinitamente el tiempo y el espacio. La consecuencia es la negación del movimiento.<sup>140</sup> El ir y venir de la pantera se disuelve, tras esta partición infinita, en la quietud.

En la tercera parte del poema se menciona la ignorancia del arquetipo, o de la totalidad de las panteras, sobre la existencia de los espacios abiertos y de la carne palpitante, recién muerta. Puede parecer inusitado que las panteras que circulan libremente también ignoren la existencia de sus presas. Esto se debe a que la caracterización del deseo es opuesta a la de la percepción: si ésta es

---

<sup>139</sup> Cf. José Roca Pons. *Introducción a la gramática (con especial referencia a la lengua española)*, 3a. ed., actualizada y ampliada, Teide, Barcelona, 1974, p.303.

<sup>140</sup> Resumo aquí la exposición de Borges en “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, en *Discusión*, OC, I, pp.244-248

discreta e instantánea, el deseo se da de manera continua, sin cortes de ninguna clase. Es la constante que impulsa al individuo hacia adelante. En la visión del mundo que propone el poema, los momentos de satisfacción del deseo pasan a segundo plano: son discontinuidades que pueden ser ignoradas. El deseo insatisfecho y la percepción efímera son las constantes de la existencia.

En los versos finales, la condición de la pantera se hace extensiva al hombre. La jaula de la pantera es un reflejo distorsionado de las limitaciones humanas. ¿Qué es lo que este reflejo, el poema, aporta sobre lo humano? En otros lugares de la obra lírica de Borges, se resalta cómo las posibilidades de acción de cada individuo son limitadas, de manera que llega el momento en que se agotan:<sup>141</sup> se puede voltear hacia cualquier lado y encontrar algo conocido. La monotonía corroe las expectativas y los recuerdos, porque aquéllas son idénticas a éstos. La memoria se funde con la vivencia y sólo queda la cárcel del presente.

Según Henri Bergson, la conciencia es aquello en que la memoria consiste cuando se contrae a lo esencial.<sup>142</sup> En su "Historia de la eternidad", Borges se aproxima mucho a esta idea cuando afirma: "es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez".<sup>143</sup> En este poema, como he tratado de mostrar, la atención está puesta en la percepción, en el contacto de los sentidos con el mundo. Memoria y percepción parecen ser los dos componentes básicos de la mente humana. Aquí, la pantera es un reflejo de lo humano que permite dejar de lado la memoria. Sin embargo, hay que notar que si

---

<sup>141</sup> Por ejemplo, en "Límites" (*El otro, el mismo*, OC, I, pp.879-880) o "La cifra" (*La cifra*, OC, II, p.339).

<sup>142</sup> José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*, t.I, Alianza, Madrid, 1979, pp.318-324.

<sup>143</sup> *Historia de la eternidad*, OC, I, p. 364.

la pantera es el símbolo de un ser sin conciencia temporal, la mirada que el poema transmite, sí está cargada de conciencia sobre la temporalidad, de lo que podríamos llamar una dolorosa conciencia temporal. Citando una vez más a Bergson, la inteligencia aprehende la realidad, que es algo perpetuamente móvil, un fluir constante, por medio de esquemas estáticos, convirtiendo el movimiento en una sucesión de inmovilidades. El conocimiento del mundo exterior, en particular el que proporcionan las ciencias naturales, se da a partir de una espacialización en el tiempo.<sup>144</sup> Esto es particularmente cierto para el uso que se le da en el poema a la paradoja de Zenón, al congelar a la pantera arquetípica en la inmovilidad.

En la voz poética subyace una visión del mundo desencantada y racional; ésta es la que busca identificar a la pantera enjaulada con las panteras libres, negándoles a todas el goce de los espacios abiertos y la carne fresca. En última instancia, por medio de la negación se toma conciencia, precisamente, de aquella parte de lo humano que es un apetito ciego, una añoranza de praderas, montañas, carne y sangre; de aquella parte que se sabe inocente e incapaz de conocer los límites precisos de su destino.

## 2. “Al coyote” y la contemplación del universo

### AL COYOTE

Durante siglos, la infinita arena  
De los muchos desiertos ha sufrido  
Tus pasos numerosos y tu aullido

---

<sup>144</sup> José Ferrater Mora. *Op.cit.*, pp.318-324.

De gris chacal o de insaciada hiena.  
¿Durante siglos? Miento. Esa furtiva  
Substancia, el tiempo, no te alcanza, lobo;  
Tuyo es el puro ser, tuyo el arrobo,  
Nuestra, la torpe vida sucesiva.  
Fuiste un ladrido casi imaginario  
En el confín de arena de Arizona  
Donde todo es confín, donde se encona  
Tu perdido ladrido solitario.  
Símbolo de una noche que fue mía,  
Sea tu vago espejo esta elegía.

Si en "La pantera" se describe al ser como atrapado en el instante, en este poema se intuye una disolución de los límites temporales. De ahí que el tema central de "Al coyote" sea la oposición entre la sucesión en la que vive el hombre y la eternidad (ausencia de devenir) en que vive el animal.

El desarrollo del poema va de lo general a lo particular, de una experiencia considerada en abstracto, a su concreción en una vivencia específica del poeta, que escucha el característico aullido nocturno del coyote. De ser considerada en "los muchos desiertos", "durante siglos", el hablante lírico manifiesta su experiencia, mencionando un lugar concreto y una noche a la que llama suya.

Este soneto sigue la misma estructura rítmica que "La pantera": tres cuartetos y un pareado final; partes que pueden servir, en este caso y como una manera de organizar nuestro comentario, de unidades significativas.

En el primer cuarteto, destacan las expresiones de cantidad ("infinita arena", "muchos desiertos", "pasos numerosos") y de duración ("durante siglos"). Todos



ellos sugieren claramente la idea de una infinitud susceptible de ser parcelada: el tiempo dividido en siglos, el desierto en granos de arena y el movimiento del coyote en sus numerosos pasos. Todo el cuarteto está constituido por una sola oración en la que cada elemento sintáctico incide en los que lo anteceden, multiplicándolos. El núcleo del sujeto es la "arena": ella es la que "ha sufrido" los "pasos numerosos" y el aullido del animal.

Hay que notar que, a lo largo del sintagma, la frase "la infinita arena" se encuentra entre una frase adverbial de tiempo y una frase adjetiva que denota espacio. Si la conexión arena-desierto es inmediata, queda sugerida la conexión tiempo-arena por la alusión al reloj de arena. En el poema que Borges dedica a este artefacto, se menciona explícitamente esta fusión:

[...] el tiempo en los desiertos  
Otra substancia halló, suave y pesada,  
Que parece haber sido imaginada  
Para medir el tiempo de los muertos.<sup>145</sup>

La fusión espacio-arena-tiempo anticipa una fusión de límites que permeará todo el poema.

El destinatario del discurso es el coyote y su aullido. De entrada, se puede decir que el poeta se dirige al coyote arquetípico, como si él solo fuera el que castigara la arena de los diferentes desiertos. Sin embargo, la identidad del coyote como destinatario se difumina al comparar su aullido con el del chacal y la hiena.

---

<sup>145</sup> "El reloj de arena", *El hacedor*, OC, I, p.811.

¿Qué hay detrás de esta comparación? En primer lugar, estas dos especies poseen aullidos peculiares: el del chacal es calificado de terrorífico, mientras que a la risa de la hiena manchada se le ha llegado a atribuir el ser una imitación de la voz humana. En segundo lugar, implica una degradación y un tono lúgubre, puesto que, tradicionalmente, “tanto el nombre de la hiena como del chacal son términos empleados peyorativamente para designar a los saqueadores”.<sup>146</sup> El gris del chacal resalta la facilidad de ocultamiento en las sombras; lo insaciable de la hiena apunta hacia la oralidad, a la destrucción implícita en el acto de devorar: esta especie tiene mandíbulas tan fuertes que pueden destrozarse los huesos largos de animales grandes como el búfalo. Además, no deja de estar presente la corrupción de los cuerpos muertos que constituyen el alimento de ambos animales.<sup>147</sup>

En el segundo cuarteto se plantea la interrogante de si el uso de categorías temporales resulta adecuado para referirse al animal. Ahí mismo se responde que estas categorías corresponden a la perspectiva humana y que el tiempo no toca al coyote. Cabe detenerse en los dos primeros versos: “Esa furtiva / Substancia, el tiempo, no te alcanza, lobo”. El tiempo es algo furtivo porque, como afirma Schopenhauer, “es por esencia algo huidizo, inconstante y relativo”.<sup>148</sup> La imagen central de estos versos es la de que el tiempo, en una combinación de depredador

---

<sup>146</sup> *Enciclopedia de la vida animal*, Bruguera, Barcelona, 1974, v. 2, p. 802. Los datos que menciono sobre los hábitos del coyote, el chacal y la hiena los tomo de esta enciclopedia. Los artículos respectivos se encuentran en el v. 2, pp. 758-759, pp. 800-802 y v.3, pp. 1259-1262.

<sup>147</sup> El nombre científico de la hiena manchada es *Crocotta crocuta* (*Loc. cit.*). En el *Manual de zoología fantástica*, se le llama “Crocota” al lobo-perro descrito por Plinio, quien llama la atención sobre la fortaleza de sus mandíbulas: “No había nada que no pudiera partir con los dientes y acto continuo digerir”. De una variante, la “Leucrocota”, es fama que “remeda con dulzura la voz humana” (p. 56).

<sup>148</sup> Arthur Schopenhauer. *Selections of The World as Will and Idea* (New York: Charles Scribner's Sons, 1928, p. 97). Citado y traducido por José Muñoz Millanes, art. cit., p. 617.

furtivo y de corriente líquida, persigue infructuosamente al coyote, mientras ahoga al ser humano. El tiempo también es una substancia furtiva porque es inaccesible al entendimiento humano, según lo explican los esposos Cereijido:

Las dificultades en demostrar que ahí afuera hay un tiempo que transcurre son tan formidables que hasta ahora nadie ha logrado llevar a cabo tal demostración.<sup>149</sup>

Para el creador de la Teoría de la Relatividad, el tiempo es una categoría de pensamiento más que una propiedad del universo: "El tiempo y el espacio son esquemas con arreglo a los cuales pensamos, y no condiciones en las que vivimos".<sup>150</sup>

¿Cómo es el universo sin estas categorías que parecen imprescindibles para entenderlo, tanto que lo identificamos con ellas? Para hacer significativa esta idea puede resultar conveniente imaginar un contemplador del universo con el cual el ser humano se pueda identificar en cuanto a percepción (no un microbio, una piedra o un girasol), pero que pueda prescindir de las nociones de tiempo y espacio y, en última instancia, de razonamiento discursivo. Sea lo que sea este ente (lobo, coyote, chacal o hiena), resultará muy parecido al "percibidor abstracto del mundo" que menciona Borges en su relato "Sentirse en muerte", que ya he citado y comentado. A esta criatura, hecha de pura percepción, casi fusionada con el sujeto de la voluntad, es a la que se dirige el poeta cuando dice "Tuyo es el puro ser, tuyo el arrobo".

---

<sup>149</sup> Fanny Blank-Cereijido y Marcelino Cereijido. *La vida, el tiempo y la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (La ciencia desde México, 52), 1a. reimpr. a la 1a. ed. de 1987, p. 14.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 143.

En el tercer cuarteto hay un cambio de ámbito temporal. De una acción que tuvo su origen en un pasado lejano y que se prolonga hasta el presente, se pasa a una situación concreta en el pasado: "Fuiste un ladrido" en Arizona. Del aullido del coyote pensado en abstracto, se pasa a la experiencia concreta del poeta.

Dos elementos destacan en este cuarteto: el espacio donde se da el encuentro y el hecho de que se refiera al aullido del coyote como ladrido. El espacio está definido como "el confín de arena de Arizona / Donde todo es confín". Esta última palabra alude a la idea de frontera, límite y horizonte visible. Es claro que el énfasis está puesto en la inmensidad del desierto. Inmensidad sin límites, donde el horizonte es el mismo desde donde quiera que se le vea. El desierto puede tomarse como metáfora del universo infinito, homogéneo y sin centro, del que habla Borges en "La esfera de Pascal". En él, se menciona el entusiasmo renacentista por la refutación del modelo universal de Ptolomeo, en el que la tierra ocupa el centro. El ensayo llama la atención en que, no muchos años después, el entusiasmo se convirtió en desconcierto:

setenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Nadie está en algún día, en algún lugar; nadie sabe el tamaño de su cara.<sup>151</sup>

Ana María Barrenechea comenta que la visión del universo proyectada en este ensayo es "una forma de ámbito amplísimo y sin fronteras donde el hombre

---

<sup>151</sup> *Otras inquisiciones*, OC, I, p. 637.

vaga extraviado".<sup>152</sup> Lo anterior describe acertadamente la situación del coyote, que deambula y aúlla incesantemente por el desierto.

Por otro lado, se dice que el aullido del coyote es "parte integrante de la ambientación adecuada a toda escena nocturna de película del Oeste".<sup>153</sup> Ahora bien, en Estados Unidos, el *Far West* tiene un significado parecido al de la frontera argentina: la zona por conquistar, la de la barbarie. Arizona formaba parte de ese confín. La arena también es una especie de umbral entre lo sólido y lo fluido. Esta disolución de límites se extiende al plano fónico: "arena" se diluye en "Arizona".

Esta idea de frontera o confín como disolución de límites, se acerca a lo que Olea Franco denomina la "estética de las orillas" de Borges, la cual define un espacio (originalmente, los suburbios de Buenos Aires, donde se confunden la pampa y el trazado urbano) y una perspectiva cultural que prefiere lo marginal y lo desplazado con respecto a las culturas dominantes. Este autor comenta sobre la carga semántica de "las orillas":

Las orillas son pues el espacio de la imprecisión, de la ambigüedad, de la irrealidad; así, mediante el ideograma de "las orillas", Borges llega a construir finalmente en su literatura un lugar que pretende ser el no-lugar.<sup>154</sup>

En un espacio de este tipo se da el contacto entre el poeta y el coyote. En él, tienden a desaparecer las categorías espaciales y temporales, por lo que se

---

<sup>152</sup> Ana María Barrenechea. *Op. cit.*, p. 34.

<sup>153</sup> *Enciclopedia de la vida animal*, v. 2, pp. 758-759.

<sup>154</sup> Rafael Olea Franco. *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993 (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Estudios de Lingüística y Literatura, XXIV - Tierra Firme), p. 219. En el último capítulo (pp.217-267), el autor da el nombre de "estética de las orillas" a los hallazgos más importantes que muestra Borges en *Evaristo Carriego* y que marcarán la transición de sus trabajos hacia la madurez. Desde la perspectiva de "las orillas", Borges valora el aporte revolucionario de los pensadores que se encontraron en una situación marginal: los judíos con respecto a toda Europa o los irlandeses con respecto a la cultura británica.

presenta una situación afectiva parecida a la del relato "Sentirse en muerte". A las orillas de la racionalidad y del lenguaje, en un atisbo de epifanía, el poeta descubre el espacio infinito que lo rodea y la tremenda soledad de su ser en el mundo. La nebulosidad con que está caracterizado el coyote parece obedecer a este impulso de integración panteísta. Sin embargo, no se puede hablar de una disolución completa de la individualidad.

En el pareado final se da un tercer término a la progresión de tiempos verbales que se han utilizado para definir la acción y la caracterización del coyote. Aquí se menciona el presente de la enunciación: "[Eres] símbolo de una noche que fue mía". En el contexto del poema, la palabra "noche" se carga de posibilidades significativas. Arturo Echavarría propone que esta palabra, entre otras, se transforma en la clave de un léxico poético propio íntimamente relacionado con la creación poética en sí misma y con la lectura como cumplimiento del poema. En "Historia de la noche" parece corroborarse esta interpretación, pues el tema central es la construcción del significado del término "noche" en una compleja evolución literaria en la que intervienen los mitos griegos, Virgilio, Pascal y Fray Luis de León.<sup>155</sup> En "Al coyote", parece estar presente el significado primigenio que se le otorga a la palabra, al inicio de aquel poema:

En el principio era ceguera y sueño  
y espinas que laceran el pie desnudo  
y temor de los lobos.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Arturo Echavarría. *Op. cit.*, pp. 136-155.

<sup>156</sup> *Historia de la noche*, OC, II, p. 201.

Es decir, la noche puede referirse a un ámbito prelingüístico, que podría corresponder a los orígenes de la humanidad, como sucede en "El advenimiento". Otra lectura es posible, si pensamos que ese ámbito prelingüístico puede aludir a la temprana niñez o al inconciente.

Desde la perspectiva del desarrollo infantil, la adquisición del lenguaje está relacionada con la formación de un yo separado del cuerpo materno, por lo que está acompañada del conflicto edípico: la negación a cortar el vínculo original y absoluto con la madre.<sup>157</sup> Esto, nos puede sugerir una nueva caracterización del espacio presentado en el poema, relacionada con la del universo infinito: la experiencia vital del estado contemplativo sugerida, nos lleva a una visión del universo como un gran útero que, quizá, no se puede abandonar. En este sentido, hay que notar que la arena "ha sufrido" los pasos y el aullido del coyote. Más adelante, se insiste en que su ladrido "se encona", es decir, lastima, al desierto. La relación entre ambos es dolorosa: una sufre pasivamente y el otro se encuentra perdido y solitario. El mito de la tierra como madre benéfica, se revierte en la imagen de la arena seca y estéril, dotada de una vida sufriente.

La conjunción del deseo de una experiencia prelingüística con el uso de un juego de espejos, así como su mención al final del poema ("Sea tu vago espejo esta elegía") parece concordar con la explicación que ofrece Emir Rodríguez Monegal, basado en un artículo de Didier Anzieu, a la obsesión de Borges por los espejos y su terror por las máscaras: según el psicólogo Jacques Lacan, la

---

<sup>157</sup> Cf. Fanny Blanck-Cerejido y Marcelino Cerejido. *Op. cit.*, "La adquisición de la temporalidad en el hombre", pp. 66-74.

adquisición del lenguaje atenúa la ruptura del vínculo materno, en un proceso que culmina con la “fase del espejo”, durante la cual, el niño comienza a reconocer su propio cuerpo, de manera gozosa, en la imagen especular. En el caso de Borges, la doble ascendencia lingüística, ligada a dos figuras maternas (la abuela paterna y su propia madre) propiciaron que el escritor tuviera una visión incompleta de su propio cuerpo, que encontraba en los espejos la presencia de un ser extraño y amenazador.<sup>158</sup> Gerardo Mario Goloboff también hace una lectura de la obra de Borges partiendo de la fase del espejo de Lacan, y concluye que el problema más importante que aborda es el de la identidad malograda, quebradiza, huidiza, que se fijó en el lenguaje como posibilidad de reparación.<sup>159</sup>

Al margen de estas especulaciones, en este poema queda plasmada una carencia fundamental: el poder vislumbrar más allá de las categorías cognoscitivas sometidas al principio de razón suficiente conduce a una visión desamparada del hombre, perdido y solo, ahído, en la inmensidad del universo.

### **3. Los dos laberintos**

En este punto, y ya casi para concluir, se impone una comparación entre los dos poemas, “La pantera” y “Al coyote”. Claramente, ambos parten de situaciones opuestas que manifiestan estados de conciencia y afectivos contrarios: los estrechos límites de la jaula conducen a la conciencia de un tiempo infinitamente

---

<sup>158</sup> Emir Rodríguez Monegal. *Op. cit.*, pp. 24-29 y 33. El trabajo de Didier Anzieu se titula “Le corps et le code dans les contes de J. L. Borges”, en *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, París, julio-agosto de 1971, pp. 177-210.

<sup>159</sup> Gerardo Mario Goloboff. *Op. cit.*, pp. 158-162.



fragmentado; mientras que la inmensidad del desierto implica escalas temporales amplias (siglos) que se diluyen hasta desaparecer.

El grado de partición del tiempo se relaciona, por un lado, con la percepción del animal: instantánea y discreta, a la manera de Hume, en "La pantera", o continua y eterna en "Al coyote". Por otro lado, la racionalidad y el apego al lenguaje discursivo son más intensos cuanto más finamente se divide el tiempo. Así, frente a la jaula del zoológico, hay una actitud desencantada y lúcida que concibe a la existencia como un encierro; en el desierto, la noche y el lejano lamento del coyote propician la contemplación extasiada, pero en la que la vida es asumida como un solitario peregrinar sin sentido.

A mi parecer, es posible integrar esta serie de oposiciones en una sola idea: los ámbitos espacio-temporales presentados en los poemas constituyen dos formas del laberinto recurrentes en la obra de Borges y cuya distinta naturaleza es el tema principal del relato "Los dos reyes y los dos laberintos".<sup>160</sup> La jaula de la pantera, tal como la presenta el poeta, es la versión mínima del laberinto humano. En "La muerte y la brújula", Erik Lönnrot le hace ver a su victimario, Red Scharlach, que siguiendo la paradoja de Aquiles y la tortuga, hubiera podido construir una versión más elegante que el laberinto cuadrangular en el que lo hizo caer:

Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a la mitad del camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le Roy.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> *El Aleph*, OC, I, p. 607.

<sup>161</sup> *Ficciones*, OC, I, p. 507.

Comenta Saúl Yurkievich (parafraseando a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) que el laberinto humano está destinado a que los hombres lo descifren: “combinan lo caótico con lo regular, implican una proporción de caos que no anula la simetría”.<sup>162</sup>

En cambio, el laberinto natural no puede ser interpretado:

El intrincadísimo laberinto del rey de Babilonia no compite ni en complejidad ni en sutileza con el inextricable desierto. Para qué construir laberintos, si el universo ya lo es. No existe laberinto más pasmoso y más confuso, no existe laberinto más inescrutable que el de la realidad natural: la salida, según Borges, nos está inapelablemente oculta, irremediabilmente vedada.<sup>163</sup>

En el poema “Un lobo”, parece ya no haber una diferencia tan amplia entre el laberinto humano y el laberinto natural como la que había en “El otro tigre”. En este poema, el animal que transita apresurado a orillas de un ignorado río se encuentra tan agotado, insatisfecho y solo como el poeta que lo evoca. La muerte los cerca a ambos y la evocación poética es inútil: si en “Infierno I, 32”, la vida del leopardo adquiriría sentido por ser capturada en palabras humanas, y la del hombre en las divinas, aquí, el primer acto resulta vano y el segundo ya no es mencionado. Se trata de una muerte total, sin la revelación del propio rostro ni, mucho menos, de los arquetipos y esplendores eternos.

---

<sup>162</sup> Art. cit., p. 4.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 5. Jaime Alazraki hace notar una oposición de laberintos parecida cuando se refiere a Tlön como laberinto humano y cuando describe los laberintos concéntricos en los que habitaba el Minotauro “Tlön y Asterión: Metáforas epistemológicas”, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas - Estilo*, pp. 289 y 300).

## CONCLUSIONES

El punto de partida de esta reflexión sobre los animales representados en los poemas de Jorge Luis Borges fue su esencialidad, dada por la contigüidad del individuo concreto con toda la especie y, particularmente, con el arquetipo platónico. Una primera pregunta surgió en la búsqueda de regularidades en el significado de los textos: ¿qué es lo "esencial" manifestado por las bestias? Sin embargo, es necesario notar que la lectura de los poemas lleva a pensar que el sentido del zoológico de símbolos en la obra de Borges va más allá de la mera exploración o puesta en escena de un orden universal que pueda ser intuido y en el cual se articule la vida de cada ser humano.

Uno de los aspectos que complejiza sustancialmente las significaciones de los animales en los poemas es la constante tensión que se establece entre su materialidad, expresada como los poderes y necesidades del cuerpo, y el atributo de ser partícipes de lo esencial. Esto ocurre tanto en el nivel de los rasgos con que son caracterizados como en el de los significados que sutilmente se construyen en el entramado textual. El instinto de los animales está presente como espejo del propio instinto que se manifiesta en el ser humano y, además, como símbolo de las fuerzas irracionales e intrínsecamente incomprensibles que, para Borges, actúan en el universo.<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Uno de los ejemplos más explícitos de cómo las fieras representan la irracionalidad del universo es la narración "Tigres azules". En ella, los tigres del título son unas inextricables piedras que se resisten a ser contadas y que, en el sueño del protagonista, se aparecen como "Behemoth o Leviathan, los animales que significan en la Escritura que el Señor es irracional" (OC, II, p. 386).

Si bien, las características corporales de las fieras constituyen el primer nivel de significación, sobre el cual es posible encontrar la irracionalidad del universo como segundo significado, en la visión más profunda que transmiten los textos, las pulsiones que actúan en los organismos vivos, particularmente en el cuerpo humano, llevan en sí el ímpetu y las características de las fuerzas universales: son una expresión reconcentrada y parcial de ellas.

Esta permeabilidad entre lo que es interior y exterior al individuo en los significados derivados de los poemas hizo necesaria una distinción más precisa entre el sujeto que percibe y el objeto del cual toma conocimiento. Esta diferencia es posible encontrarla dentro de la propia persona: el ser humano, en cuanto sujeto cognoscente, es una inteligencia que busca articular y dar sentido a las percepciones que recibe de "algo" que considera exterior a ella; por otro lado, en cuanto objeto, el individuo posee un cuerpo que forma parte del mundo fenomenológico y se ve sometido a sus secretas leyes.<sup>165</sup> La falta de reconocimiento frente a la imagen especular que está presente en diversos textos de Borges (como "Beppo") responde, desde una perspectiva epistemológica, a esta dualidad manifiesta en el individuo.

La ausencia del goce físico y de la plenitud corporal vividos en primera persona refuerzan el relativo aislamiento entre el sujeto y su propio cuerpo como parte del objeto. En general, se puede decir que el instinto aparece metonimizado

---

<sup>165</sup> De los textos de Borges, en particular de "*Dreamtigers*", podemos inferir que los sueños forman parte del objeto, a pesar de estar constituidos por procesos exclusivamente mentales, aunque esto resulte paradójico desde el sentido común.

por la voracidad de los animales, por su capacidad de matar y destruir. Aunque es fuente de vida, el goce es visto, principalmente, como la aniquilación del otro. En este sentido, el instinto es presentado más por sus efectos que por las sensaciones que provoca, si se exceptúa la congoja que acompaña al deseo insatisfecho. Es decir, las pulsiones corporales, que concentran en sí las fuerzas creadoras y destructoras del universo, así como su arbitrariedad, son vistas como una amenaza y como fuente de sufrimiento.

Fue posible apreciar en "La pantera" que esta relación incómoda entre el individuo como inteligencia perceptora, su propio cuerpo y el mundo que los rodea es asumida como una constante de la vida humana. De hecho, el lenguaje y la cultura, en tanto factores constitutivos del ser humano, son los que se interponen entre un sujeto que se encuentra atrapado en la biblioteca y el tigre que vaga libremente por la selva cumpliendo un destino netamente corporal; es decir, son los barrotes que constriñen el apetito ciego de cada persona. Al igual que el leopardo enjaulado que sirvió de modelo a Dante, lo único que puede aliviar al individuo del estado de insatisfacción en que vive es la comprensión del "secreto sentido de su vida" y de "su preciso lugar en la trama del universo". Poder intuir en su totalidad las leyes que lo rigen es, a mi parecer, la secreta aspiración que está plasmada en los poemas que tratan de los animales, junto con la mezcla de aflicción y fascinación que la motivan. Sin embargo, dado el escepticismo de Borges, la posibilidad de postular un modelo determinista del universo (en el sentido que le dan los físicos) está vedada. Así, lo que es posible encontrar en su

bestiario poético es una serie de símbolos que se refieren al ser humano y su relación cognoscitiva con el universo.

En este sentido se puede entender que algunas fieras, particularmente el tigre, sean consideradas signos privilegiados de la escritura divina que el poeta se afana en traducir al lenguaje ordinario. Si bien, como lo señala José Muñoz Millanes, "escribir el universo implica marcarse una meta inalcanzable",<sup>166</sup> también es cierto que los conocimientos que pueden ser compartidos están estructurados en un lenguaje. El poder nombrar los objetos y situaciones cotidianas, enunciar una teoría científica o filosófica, así como escribir un poema o decir una plegaria son actos discursivos y cognoscitivos que le dan forma al mundo de los seres humanos.

De lo anterior es posible afirmar que la noción de metáfora epistemológica permite describir algunos aspectos del funcionamiento de los animales representados en la poesía de Borges:

El concepto *metáfora epistemológica* ha sido acuñado por Umberto Eco para definir la condición de las formas del arte de metáforas que reflejan el modo como la ciencia, o sin más, la cultura de la época, ven la realidad.<sup>167</sup>

El animal como símbolo de un objeto exterior al sujeto conduce a la idea de que es un signo de la escritura divina, al cual, el hombre tratará de convertir en signo de su propio lenguaje. A su vez, el animal como símbolo del sujeto nos muestra al hombre atrapado en las restricciones del laberinto humano y perdido

---

<sup>166</sup> José Muñoz Millanes. Art. cit., p. 620.

<sup>167</sup> Jaime Alazraki. "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas - Estilo*, p. 275. Subrayado en el original.

en la insondabilidad del laberinto divino, incapaz de darle sentido a su existencia. En ambos casos es notorio el funcionamiento de las fieras como metáfora epistemológica.

Tanto la palabra divina que debe ser decodificada, como el laberinto con un camino secreto que le da sentido, remiten a la idea de un signo que es posible interpretar de alguna manera. El laberinto y la palabra son las distintas entonaciones de una metáfora que apunta hacia la relación cognoscitiva de la mente humana con el universo, y hacia la posibilidad de encontrar un alivio al destino humano que, además de sufrido, es irreversible y de hierro. En palabras de Bernal Herrera Montero:

Gracias al conocimiento el hombre supera la sensación de desamparo producida por nuestra ubicación en un mundo que se nos presenta a primera vista como un laberinto inexplicable. Mediante la actividad cognoscitiva el hombre se convierte en una especie de demiurgo platónico, acabando por construir, aunque de manera siempre precaria y temporal, un mundo a su medida.<sup>168</sup>

La irracionalidad del universo toca el orbe de las representaciones humanas en la raíz mágica del lenguaje y, más íntimamente, en los sueños. De ahí que la literatura y la actividad onírica se confundan en la obra de Borges. Por intercesión de las fieras, Borges asume la escritura poética como un ceremonial mítico que reproduce el acto divino de la creación por la palabra; o bien, se asoma a una visión del universo (en cuanto percepción y conocimiento) liberada de los esquemas de pensamiento articulados por el principio de razón suficiente. Estas concepciones no sólo aparecen como un consuelo a su escepticismo: mediante

---

<sup>168</sup> Bernal Herrera Montero. Art. cit., p. 84.

ellas, está apelando a la intuición como poderoso instrumento cognoscitivo, que involucra la totalidad de la persona.<sup>169</sup> De esta manera, cuando en "El otro tigre" postula la búsqueda del tercer tigre, se refiere al arquetipo platónico como algo más que el elemento de un orden inteligible: nos está hablando de ese algo que es inasible, pero que nos da una aprehensión más clara del objeto, aún sin tocarlo. Ésta, a mi parecer, es la antigua magia que pretende devolvernos la poesía de Borges y, si estamos de acuerdo con él, es una de las pocas posesiones humanas que le proporcionan un sentido a nuestra existencia dentro del intrincado laberinto que es el universo.

---

<sup>169</sup> "En Borges la intuición se da como una experiencia, y nos permite entrar en contacto directo con la realidad [...] Además, es planteada usualmente como una experiencia totalizante, en la que entra en juego no sólo el aspecto intelectual sino todos los que configuran al sujeto." (Bernal Herrera Montero. Art. cit., p. 79).



## LISTA DE POEMAS ESTUDIADOS

- "Dreamtigers", en *El hacedor*, OC, I, p. 783.
- "Infierno, I, 32", en *El hacedor*, OC, I, p. 807.
- "El otro tigre", en *El hacedor*, OC, I, pp. 824-825.
- "Tankas [4]", en *El oro de los tigres*, OC, I, p. 1088.
- "La pantera", en *El oro de los tigres*, OC, I, p. 1112.
- "El, advenimiento", en *El oro de los tigres*, OC, I, p. 1120.
- "A un gato", en *El oro de los tigres*, OC, I, p. 1135.
- "Al coyote", en *El oro de los tigres*, OC, I, p. 1137.
- "El oro de los tigres", en *El oro de los tigres*, OC, I, p.1139.
- "El bisonte", en *La rosa profunda*, OC, II, p. 85.
- "Al ruiseñor", en *La rosa profunda*, OC, II, p. 88.
- "Simón Carbajal", en *La rosa profunda*, OC, II, p. 93.
- "La cierva blanca", en *La rosa profunda*, OC, II, p. 115.
- "El tigre", en *Historia de la noche*, OC, II, p. 173.
- "Leones", en *Historia de la noche*, OC, II, p. 174.
- "El caballo", en *Historia de la noche*, OC, II, p. 187.
- "Beppo", en *La cifra*, OC, II, p. 297.
- "Un lobo", en *Atlas*, OC, II, p. 409.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas - Estilo*, 3a. ed. aum., Gredos, Madrid, 1983 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 112).
- *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid, 1977 (Biblioteca Románica Hispánica, VII. Campo abierto, 36).
- Barthes, Roland. *Mitologías*, trad. del francés por Héctor Schmucler, 9a. ed., Siglo XXI, México, 1991 (Teoría).
- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, 1a. ed. aum., Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984 (Lengua y Literatura).
- Benavides, Manuel. "Borges y la filosofía", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), junio de 1987, num. 444, pp. 118-126.
- "Borges y la metafísica", en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), julio-septiembre de 1992, nums. 505-507, pp. 247-268.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- Blanck - Cereijido, Fanny y Marcelino Cereijido. *La vida, el tiempo y la muerte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (La ciencia desde México, 52), 1a. reimpr. a la 1a. ed. de 1987.

Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*, Seix Barral, México, 1994, 1a. reimpr. a la 1a. ed. de 1993 (Biblioteca Breve). (1a. ed., Proa, Buenos Aires, 1925).

——— *Obras completas*, tomo I (1923-1973), 17a. ed., tomo II (1975-1985), Emecé, Buenos Aires, 1989.

——— y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (Breviarios, 125), 4a. reimpr. a la 1a. ed. de 1957.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*, t. I, 5a. ed. aum., Gredos, Madrid, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 7).

Caracciolo Trejo, E. "Poesía amorosa de Borges", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, pp. 561-573.

Carrilla, Emilio. "Poesía, filosofía y religión en Borges. El 'Poema de los dones'", *Thesaurus* (Bogotá), XXXVII: 1982, num. 3, pp. 501-522.

Craig, Armour, Frank M. Rice y Edward J. Gordon. *English Literature*, Ginn and Company, Boston, 1964.

Echavarría, Arturo. *Lengua y Literatura de Borges*, Ariel, Barcelona, 1983 (Letras e ideas, Minor, 15).

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, trad. del francés por Ricardo Añaya, Alianza / Emecé, Barcelona, 1989 (El libro de bolsillo, 379), 6a. reimpr. a la 1a. ed. de 1972.

*Enciclopedia de la vida animal*, Bruguera, Barcelona, 1974.

- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*, tomo I, Alianza, Madrid, 1979.
- Freud, Sigmund. *El yo y el ello*, en *Obras completas*, tomo XIX, ed. de James Strachey, trad. del alemán por José L. Etcheverry, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, 4a. reimpr. a la 2a. ed. de 1984, pp. 1-66.
- Garibay K., Ángel María. *Mitología griega. Dioses y héroes*, 4a. ed., Porrúa, México, 1973 (Sepan Cuantos, 31).
- Gertel, Zunilda. "La imagen metafísica en la poesía de Borges", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, pp. 433-448.
- Goloboff, Mario. *Leer Borges*, Editorial Huemul, Buenos Aires, 1978 (Temas del Hombre, 18).
- González, Aníbal. "'Vida' y 'sueño' en 'Ariosto y los árabes' de Jorge Luis Borges", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), enero-junio de 1980, nums. 110-111, pp. 85-96.
- Herrera Montero, Bernal. "Borges y el conocimiento", *Revista de Filología de la Universidad de Costarrica* (San José), XIII: 1987, num. 1, pp. 71-87.
- Holloway, Jr., James E. "'Everness': Una clave para el mundo borgiano", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, pp. 627-636.

Keats, John. "Ode to a Nightingale", en Abrams, M: H., E. Talbot Donaldson, et al. (eds.). *The Norton Anthology of English Literature, Sixth Edition, Volume 2*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1993, pp. 790-792.

Lagos, Ramona. "The Return of the Repressed: Objects in Borges' Literature", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges, the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 142-147.

Muñoz Millanes, José. "Borges y la 'palabra' del universo", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, pp. 615-625.

*Nueva Enciclopedia del Mundo Animal*, Promexa, México, 1985.

Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993 (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Serie Estudios de Lingüística y Literatura, XXIV - Tierra Firme).

Olivia Jiménez, José. "Borges en la serena plenitud de su poesía: notas sobre *El oro de los tigres* (1972)", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), marzo de 1980, num. 357, pp. 562-590.

Paz, Octavio. "El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges", *Vuelta*, 10: agosto de 1986, num 117, p. 28.

Roca Pons, José. *Introducción a la gramática (con especial referencia a la lengua española)*, 3a. ed., actualizada y ampliada, Teide, Barcelona, 1974.

*Santa Biblia, La*, trad. al español por Casiodoro de Reina (1569), revisión de 1960, ed. y notas de C. I. Scofield, trads. del inglés por Emilio Antonio Núñez, 12a. ed., Publicaciones Españolas, Dalton, 1977.

Sucre, Guillermo. *Borges, el poeta*, UNAM, México, 1967.

Volek, Emil. "Aguiles y la tortuga: Arte, imaginación y la realidad según Borges", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), julio-diciembre de 1977, nums. 100-101, pp. 293-310.

White, Joan. "Allegory in *Dreamtigers*, and the Theory of Reality", en Carlos Cortínez (ed.), *Borges, the Poet*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986, pp. 271-279.

Yurkievich, Saúl. "Nueva refutación del cosmos", *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), enero-marzo de 1975, num. 90, pp. 3-14.

## ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
I. LOS ANIMALES COMO MANIFESTACIÓN DE LO ESENCIAL	5
II. PROLEGÓMENOS PARA UNA CLASIFICACIÓN	15
A. La significación de los animales en los poemas	15
B. Rasgos básicos de los animales en los poemas de Borges	19
1. Contigüidad del individuo con la especie y el arquetipo	20
2. El animal que permanece fuera del tiempo	21
3. Sensualidad del animal	23
4. La terrible inocencia de los animales	24
5. Fascinación del hombre por el animal	27
C. El animal como símbolo: taxonomía poética	29
III. EL ANIMAL COMO OBJETO	37
A. Los apetitos corporales	37
B. La irracionalidad del universo	40
C. El animal y la representación artística	44

IV. EL ANIMAL COMO SÍMBOLO DEL SUJETO	59
A. Percepción y conocimiento en Borges. Breve aproximación	59
1. El idealismo de Berkeley, Hume y Schopenhauer	59
2. Sobre el significado del idealismo en Borges	65
B. La ilusoriedad del ser y del mundo	68
C. Las dos fieras y los dos laberintos	72
1. "La pantera" y el destino como cárcel	72
2. "Al coyote" y la contemplación del universo	78
3. Los dos laberintos	87
CONCLUSIONES	90
LISTA DE POEMAS ESTUDIADOS	96
BIBLIOGRAFÍA	97
ÍNDICE GENERAL	102