

LA RECUPERACIÓN DE SÍMBOLOS DEL SIGLO DE ORO EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

MIGUEL ANTÓN MORENO
UNIR

RESUMEN: La obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) siempre suele relacionarse con la de autores ajenos a la literatura española como De Quincey, Stevenson, Whitman, Chesterton, Coleridge o Poe. Su anglofilia es bien conocida por todos. También su relación con el idioma de Goethe o con la cultura árabe y *Las mil y una noches*. Sin embargo, asumiendo su propia sentencia «Mi destino es la lengua castellana, el bronce de Francisco de Quevedo», rastreamos las huellas indelebles que dejó la literatura española del Barroco y de los Siglos de Oro en la obra del escritor argentino, y cómo los símbolos del siglo XVII son recuperados desde la literatura reconstructivista de Borges para continuar con una tradición y al mismo tiempo transformar su significado.

PALABRAS CLAVE: Siglos de Oro; Barroco; símbolos; biblioteca; sueños; mapas; espejos; laberintos; Cervantes; Quevedo; Calderón; ironía.

The recovery of symbols from Golden Age in the work of Jorge Luis Borges

ABSTRACT: Jorge Luis Borges (1899-1986) has always been linked to non-hispanic authors such as De Quincey, Stevenson, Whitman, Chesterton, Coleridge or Poe. His anglophilia is well known. Borges is also related with the language of Goethe or with the arabic culture and the *One Thousand and One Nights*. However, assuming his own sentence «my destiny is the spanish language, Francisco de Quevedo's bronze», we will investigate the decisive influence that the spanish literature of the Baroque and the Golden Age had in the work of the argentine writer, and how the symbols of the XVII century are recovered in the reconstructivist literature of Borges to continue with the tradition and at the same time transform its meaning.

KEY WORDS: Golden age; Baroque; Symbols; Library; Dreams; Maps; Mirrors; Labyrinths; Cervantes; Quevedo; Calderón; Irony.

La biblioteca que Borges heredó de su padre fue el acontecimiento capital de su vida, según él mismo aseguraba. Entre los muchos volúmenes que había en ella y que Borges leyó de niño, destaca por encima de cualquier otro el *Quijote* en inglés. Con esta curiosa paradoja comienza la precoz vida literaria del escritor argentino. La evidente contradicción idiomática que experimentó Borges al leer la obra más importante de la literatura española en el idioma de Shakespeare fue arrastrada durante el resto de su vida y de su obra (si es que acaso hay alguna diferencia entre las dos). La vida de Borges no se aleja mucho de su actividad literaria porque, al contrario que Cervantes, que sí experimentó todo tipo de vicisitudes, el argentino quiso habitar siempre entre los muros y las estanterías de las bibliotecas. Quizá por eso, en otro sentido, su vida y su obra difieran por completo, quedando enfrentadas; la biografía de Cervantes se infiltra por todo el *Quijote*, mientras que las vivencias de Borges no quedan plasmadas en sus relatos, o al menos no tan explícitamente.

En el último relato de su último libro de prosas, Borges dice a través del desdichado protagonista: «Shakespeare ha sido mi destino» (Borges, 2019a: 537). Si recordamos también su famoso verso «Mi destino es la lengua castellana»

(Borges, 2019d: 363), nos damos cuenta de que la contradicción primigenia se mantiene en tensión hasta el final, como un acorde disonante en una cadencia rota, convirtiéndola a través de la aguda ironía en un juego. Para su querido Schopenhauer, que según dijo de él «acaso descifró el universo» (*Ibid.*: 251) «el origen de lo cómico es siempre una subsunción paradójica y, por ende, inesperada de un objeto bajo un concepto que le es, por otra parte, heterogéneo» (Schopenhauer, 2013: 529)¹.

Borges juega al despiste como en un baile de máscaras para camuflar lo más evidente: es argentino y escribe en español. Que él mismo afirme al final de su obra que su destino es Shakespeare en vez de Cervantes es el desenlace de un chiste que empezó a contar en su supuesta primera composición. Es supuesta porque fue el mismo Borges, mintiendo como de costumbre, quien dijo en una conversación con Burgin que su primera composición fue *Pierre Menard, autor del Quijote*². Por algún motivo le interesaba hacer creer que su primer cuento fue un guiño a Cervantes, y así lo consiguió, ya que esto es algo que sostiene buena parte de la crítica (Harold Bloom³, Fernando Savater⁴, Juan Nuño...). *Pierre Menard, autor del Quijote* fue escrito en torno a 1938 después de sufrir un accidente que casi le quita la vida, y fue publicado en mayo de 1939 en la revista *Sur*; pero ya en 1935 Borges había publicado *Historia universal de la infamia*. También aseguraba el propio Borges en otra ocasión que su primera fábula, escrita con unos siete años y titulada *La víscera fatal*, estaba inspirada en un pasaje del *Quijote*. Así quedaba planteada la broma y la escisión que desarrolló durante toda su vida, y a la que fue añadiendo la subsunción paradójica de la que habla Schopenhauer a través de su pose de *gentleman* inglés para, finalmente, terminar el chiste y su obra con *La memoria de Shakespeare*. Como dice en este mismo relato, «dos memorias me tienen» (Borges, 2019a: 539).

De esta tradición española, principalmente de la mano de Cervantes pero también de Calderón, Góngora o Quevedo, es de donde se recuperan muchos de los elementos que más definen su literatura. Frente a la simplicidad del idioma inglés, Borges reconocía en el español una tendencia a adentrarse en el barroquismo y en la sofisticación innecesaria, que provoca interferencias entre el texto y el lector. Esa inclinación barroca del español constituye para Borges una

¹ El mismo Schopenhauer pone por caso las acciones del personaje de Cervantes: «ejemplos de este tipo son también la mayoría de las acciones de don Quijote, que subordina bajo conceptos tomados de los libros de caballería las realidades heterogéneas con que se encuentra, como, por ejemplo, cuando para defender a los oprimidos libera a los esclavos de las galeras» (*Ibid.*: 535).

² «Burgin: Was that how you felt about “Pierre Menard” —was that why you also excluded it from *A Personal Anthology*? Borges: You know, that was the first story I wrote» [Burgin: ¿Fue así como se sintió usted con «Pierre Menard» —por eso lo excluyó de la «Antología personal»? Borges: ¿Sabe? Ese fue el primer relato que escribí] (Burgin, 1998: 15).

³ «Borges comentó sobre el primer cuento que escribió, “Pierre Menard, autor del Quijote”, que da sensación de cansancio y de escepticismo» (Bloom, 2009: 235).

⁴ «Sea como fuese, Borges eligió iniciarse en el género fantástico y escribió *Pierre Menard, autor del Quijote*» (Savater, 2008: 17).

debilidad o una carencia, más por exceso que por defecto, y desvela una necesidad intrínseca de vanidad y pavoneo que acaba por convertirse en una súplica:

Los diarios habían puesto a su alcance páginas de Lugones y del madrileño Ortega y Gasset; el estilo de esos maestros confirmó su sospecha de que la lengua a la que estaba predestinada es menos apta para la expresión del pensamiento o de las pasiones que para la vanidad palabrera (*Ibid.*: 391).

Pero Borges participaba en cierta medida de ese barroquismo que denostaba, como no podía ser de otra manera al escribir en español. Quizá por esto, siendo un obstáculo para alcanzar la extrema humildad que pretendía aparentar, estrechó tanto los lazos con sus autores anglos de cabecera (Stevenson, De Quincey, Whitman, Chesterton, Coleridge, Poe, etc.). Sin embargo, en esa inevitable participación del estilo barroco⁵ es donde encontramos algunas de las claves de su obra. Guillermo Díaz-Plaja propone que una de las fórmulas literarias más destacables de la literatura barroca de los Siglos de Oro⁶ es «la apariencia engañosa» (Díaz-Plaja, 1969: 106). Desde luego esto es poco sorprendente; recordemos a modo de ejemplo paradigmático el narrador del *Quijote*, que se esconde tras un cronista árabe ficticio llamado Cide Hamete Benengeli que a su vez se esconde tras el morisco aljamiado, traductor de ese supuesto texto original que está en árabe, que a su vez se esconde tras la persona que compra el manuscrito. O recordemos también el retablo de Maese Pedro, en el que acontece una representación teatral de títeres dentro de la novela, y en la que los personajes de esa obra de teatro llegan a interactuar con los personajes del *Quijote* de Cervantes. Esta «apariencia engañosa», usando la fórmula de Díaz-Plaja, es la máxima expresión de la literatura metaficcional del siglo XVII. Un juego conceptual que poco tiene de ocioso en el caso de Cervantes, pues es el catalizador de toda una crítica potentísima que no deja títere con cabeza. En el caso de Borges sí que podemos hablar más de un prestidigitador, porque todos los elementos metaficcionales que inundan su obra se fundamentan en la idea que el escritor tiene de la literatura: «Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido» (Borges, 2019a: 350). Y también en su idea de la filosofía: «la metafísica es una rama de la literatura fantástica» (*Ibid.*: 98). La filosofía y la literatura son para Borges juegos conceptuales y malabares estéticos que le permiten plantear idealismos, paradojas y aporías, pero siempre desde la burla y con el divertimento irónico propio de los autores del Barroco español. Borges es, ante todo, un escéptico y un cínico. Para explicar la literatura del

⁵ Borges define el estilo barroco del siguiente modo: «Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística» (Borges, 1998: 9).

⁶ Aquí nos referiremos al Siglo de Oro como «los Siglos de Oro», en plural, por ser un periodo que abarca más de un siglo.

argentino, la última sentencia del *Tractatus* de Wittgenstein podría cambiarse a: de lo que no se puede hablar más vale jugar. El *everything goes* de Paul Feyerabend podría darse a la vez que un *nothing goes*, porque en Borges vendrían a ser uno y lo mismo. Ese fuerte relativismo conceptual en el fondo esconde una absoluta desconfianza en el nuevo siglo. Por eso es una crítica velada que debido a su aspecto de divertimento ni siquiera lo parece.

Borges vive a caballo entre dos épocas: el final de la Modernidad y el comienzo de la Posmodernidad que llega hasta nuestros días. A este respecto dice Foster Wallace:

La verdad, en pocas palabras, es que Borges es probablemente el gran puente entre modernismo y posmodernismo que hay en la literatura mundial. Es modernista en el sentido de que su narrativa revela a una mente humana de primera fila despojada de todo fundamento de certidumbre religiosa o ideológica, una mente que de esa manera se vuelve completamente sobre sí misma” (Foster Wallace, 2013: 274).

Borges conserva la sobriedad de buena parte de la literatura decimonónica, en la que se funden los cánones neoclásicos con las idealizaciones románticas del pasado. Aquí cumple a la perfección con la preceptiva de su admirado Chesterton, cuando este afirma que «la gente nunca puede rebelarse si no es conservadora, al menos lo bastante como para haber conservado alguna razón para rebelarse» (Chesterton, 2008: 131), porque al mismo tiempo abre camino hacia la fantasía conceptual y la retórica geométrica. Todo ello mezclado con la impronta gauchesca y la articulación simbólica a través de los laberintos, los mapas, los espejos, los cuchillos, los relojes y los tigres. A partir de esos elementos «conjeturales» el argentino construye su mundo metaficcional con un pie en el siglo XIX, otro en el XX y apoyando su bastón en la tradición española que brilla en los Siglos de Oro. Borges nace además en 1899, algo que de algún modo manifiesta esa pertenencia literaria al siglo anterior al que le toca vivir. A este respecto, Alan Pauls ha señalado que el argentino quiso escapar de este hecho al principio de su carrera, ya que en un intento de posicionarse más del lado de las vanguardias, y más específicamente del ultraísmo, hasta en cuatro ocasiones «Borges declara haber nacido en 1900 [...] busca borrar un destino fatal y suplantarlos mágicamente por otro, deliberado y coyuntural, moldeado sobre las necesidades del presente» (Pauls, 2004: 12-13). Años después parece que se reconcilia con la fecha de su propio nacimiento, y de ahí el sentido de la tesis sostenida por Foster Wallace:

Borges funde al lector y al autor en una nueva modalidad de agente estético, que crea historias a partir de otras historias, para quien la lectura es esencialmente —y conscientemente— un acto creativo [...] Se debe a que sabe que en última instancia no hay diferencia, que asesino y víctima, detective y fugitivo, intérprete y público son lo mismo. Obviamente, esto tiene implicaciones posmodernas (de ahí lo que decía antes del puente), pero en realidad la visión de Borges es mística, y profunda. Y también temible, puesto que la línea que separa el monismo del solipsismo es fina y porosa, y tiene más que ver con el espíritu que con la mente en sí (Foster Wallace, 2013: 274).

La similitud con Cervantes en este sentido es clara. Siendo el más célebre escritor del llamado Siglo de Oro, sin embargo, compuso gran parte de su obra en el siglo XVI (de ahí que haya que hablar de «siglos» en plural). El máximo exponente de las letras en español también vivió a caballo entre dos centurias y entre dos épocas, y en sus textos encontramos la llave que abrió la puerta a la Modernidad. Esta es sin duda una de las claves para identificar a los más grandes escritores: su capacidad de aglutinar los rasgos más característicos de un proceso histórico que está en declive, que cambia vertiginosamente, para transfigurarlos en los rasgos más característicos de lo que está por venir. Es decir, dar un recibimiento que también es una despedida.

La importancia de los sueños en Borges es fundamental, como para casi cualquier escritor del siglo XX. Se podría decir incluso que si un escritor del siglo pasado no hablara de los sueños en algún momento de su obra sería como si estuviera huyendo hacia delante. El mismo año de su nacimiento se publica *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud. Es el tiempo de los maestros de la sospecha (como acuñó Paul Ricoeur), de la conciencia expuesta y desvelada pero inaccesible al mismo tiempo. El rastro de esa conciencia se persigue desde la filosofía pero también desde la literatura (recordemos que para Borges vienen a ser lo mismo). De los cuentos de Kafka, por ejemplo, dijo Borges que todos ellos eran sueños. También dijo que en un sueño Kafka le había dictado un poema, lo que vendría a ser entonces un sueño dentro de otro.

Y es que si la literatura es un sueño dirigido, la metaficción podría entenderse precisamente así, como el sueño de un sueño. En uno de sus relatos, Borges escribe lo siguiente: «Alguien me dijo: “No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente”» (Borges, 2019a: 307). Los ejemplos en su literatura son interminables y cobran una importancia vital porque no solo son «Una de las fuentes principales del material simbólico» (Cirlot, 1992: 421), sino que son en muchos casos el vehículo por el que circulan los demás símbolos. En la literatura de Borges, como en la de Kafka⁷, los sueños funcionarían como la gran conciencia creadora del estatuto ficcional de la metaficción, sin la cual la realidad misma de esa ficción secundaria sencillamente desaparecería.

Los sueños y las alucinaciones en la literatura funcionarían del mismo modo. Así, comenta Borges:

Durante mucho tiempo creí en esa falsa oposición, en que de un lado estaban los sueños y de otra la realidad. Pero ya Cervantes nos ha enseñado que los sueños y la realidad se confunden. En el *Quijote* tenemos de un lado el mundo alucinatorio de Alonso Quijano que quiere ser don Quijote y del otro

⁷ Cuando Gregor Samsa despertó una mañana de un sueño inquieto [...] (Kafka, 2015: 112).

el mundo real. Pero ese mundo real no es menos extraño que el mundo de don Quijote, ya que los personajes del *Quijote* han leído el *Quijote*, por ejemplo (Borges, 1976).

Vemos por tanto que los sueños como cimiento para la construcción del estatuto ficcional lo encontramos ya del todo desarrollado en los Siglos de Oro con Cervantes, de modo que el mismo trato a los sueños tres siglos más tarde sería una recuperación. «El autor argentino observa que la modernidad literaria no está hecha de innovaciones o revoluciones, sino de renovaciones y traslaciones. Lo nuevo no puede surgir; solamente resurgir, de una época a otra, de un continente a otro, de un idioma a otro» (Chung, 2004). Durante la literatura de los siglos XVIII y XIX, aunque en el Romanticismo lo onírico fue sin duda un *leitmotiv*, los sueños no tuvieron la misma envergadura, al menos no como fundamento del estatuto ficcional, sino que constituían más bien un elemento de ambientación hacia el pasado y hacia lo siniestro de las pesadillas.

Calderón de la Barca es otra de las figuras clave en la que debemos fijarnos para comprender esa recuperación de lo onírico en la literatura de Jorge Luis Borges. El juego del sueño-vigilia en el que se ve envuelto sin saberlo Segismundo en *La vida es sueño* es la máxima expresión de la angustia suscitada por la indistinción del mundo ficticio y el mundo fáctico. Un mundo ficticio que se alimenta de la mentira, al ignorar que se forma parte de un experimento en el que todos son actores menos uno mismo. Segismundo es un títere rodeado de observadores que poseen un mayor grado de conciencia, y que por eso no participan del estatuto ficcional en el que habita el protagonista, sino solamente del de Calderón de la Barca. Desde luego es un juego retorcido y despiadado, más aún cuando el castigo que se le infringe a Segismundo es despertar del supuesto sueño para hacerle creer que jamás ha sido príncipe más que en sus fantasías. Despertar es, cuando se convierte en heredero, olvidar que estaba preso; y despertar es, cuando vuelve a su prisión, olvidar su condición de príncipe. Dice Borges: «miro este querido/ mundo que se deforma y que se apaga/ en una pálida ceniza vaga/ que se parece al sueño y al olvido» (Borges, 2019d: 69). El sueño como olvido enmascara los dos niveles ficcionales entre los que habita Segismundo.

Queda claro entonces que los sueños son el medio en el que se desarrollan los distintos niveles de ficción. Pero esos estatutos ficcionales albergan más componentes. Los símbolos, en su sentido más amplio, son figuras que se repiten a lo largo de una obra y que se expresan a través de elementos concretos, que en su conjunto acaban conformando el universo literario de cada escritor. Quevedo defendía que las acciones de Jesús eran símbolos velados que debían interpretarse para poder descifrar su significado. Así lo representó también Borges, salvo porque en lugar de la figura de Jesús utilizó la de un felino sagrado: «En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios. [...] Dedicué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas» (Borges, 2019a: 306). En esas manchas estaba velado el mensaje de la divinidad. Otra de las características quevedianas, según dice el propio

Borges, es la cita textual de una obra canónica para dar comienzo a una nueva creación: «No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico. Así, la memorable línea (*Musa*, IV, 31): *Polvo serán, mas polvo enamorado* es una recreación, o exaltación, de una de Propercio (*Elegías*, I, 19)» (Borges, 2019c: 203). Cuántas veces no empieza Borges un relato a partir de la cita de algún clásico, o cuántas veces no las hace formar parte de la trama. Las citas falsas de Borges se confunden con las que son verdaderas, a veces cambiadas solo levemente, para aumentar la confusión, disolviendo así a unos autores en otros, a veces reales, a veces ficticios. Dice Borges: «Busco y releo en el capítulo veintidós del primer *Quijote*: Señores guardas, estos pobres no han cometido nada contra vosotros; allá se la haya cada uno con su pasado» (Borges, 2019c: 60), cuando en todas las ediciones de Cervantes no leemos «pasado» sino «pecado». Nunca sabremos si este cambio es deliberado o se trata simplemente de un lapsus, como tampoco lo sabremos de la confusión de Cervantes en su prólogo a la primera parte cuando atribuye a Ovidio una cita que en realidad no le pertenece. En cualquier caso, esos juegos referenciales apoyan la idea monista de la literatura que Borges plantea a lo largo de toda su obra, según la cual, en realidad solamente existe un único texto literario, que sería la suma de todos los textos escritos a lo largo de la historia, e incluso todos los que se escribirán. Y por tanto, tampoco existe más que un autor, a saber, el conjunto de todos los escritores, y también lectores, que hubo, que hay y que habrá (recordemos que Borges decía considerarse más un lector que un escritor). La multiplicidad se reduce al uno. La influencia que tuvo en él el pensamiento de Schopenhauer no pasa aquí inadvertida.

Otro de los símbolos clave en la obra de Borges que este recupera de la tradición literaria española de los Siglos de Oro es el laberinto. En su monumental obra sobre la cultura del Barroco, José Antonio Maravall dice: «Esa visión del mundo, que insistimos en considerar ligada a la conciencia de crisis, produciría todavía otra imagen —o por lo menos la difusión y agravación de la misma— utilizada por los escritores del Barroco: el mundo como confuso laberinto» (Maravall, 1975: 315). Ese laberinto comienza a relacionarse incluso con la estructura misma de las ciudades y con su arquitectura. Las plazas de las grandes ciudades son el centro del laberinto en el que el caos y el conflicto tienen su epicentro. El relativismo en la obra de Borges que señalábamos al principio, la incapacidad para asumir cualquier atisbo de sistema, hace que en su mundo suframos una absoluta desorientación, de la misma manera que lo experimentaríamos en un laberinto; en cualquiera de los infinitos laberintos que de forma obsesiva va trazando a lo largo de toda su obra. La misma desorientación que sufre Asterión, el minotauro, hasta el día que su laberinto se convierte en su tumba: «—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió» (Borges, 2019a: 269). Todos los símbolos en la obra de Borges son, en realidad, uno y el mismo, siguiendo la estela del monismo schopenhaueriano. Sabemos que los mapas son otra de las obsesiones de Borges, y es que el laberinto recuperado del Barroco español exige un mapa en el que orientarse. Durante los siglos XVI y XVII los mapas se convirtieron en un elemento

esencial de la cultura hispánica, desde que en 1492 se llegó a América y fue necesario desarrollar una nueva y eficaz cartografía para la posterior gestión de las colonias. Pero la desorientación del laberinto borgiano no parece resolverse ni con el mapa más exacto, que por su ineficacia queda condenado al olvido: «Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos» (Borges, 2019b: 137). El mejor mapa para Borges, sin duda, sería una intrincada lista bibliográfica para orientarse entre los libros de su biblioteca (que no sería algo distinto al mundo). El Norte y el Sur significarían, sencillamente, A y Z, de manera respectiva, donde una indicación como «ahí no, un poco más al sur» podría ser un Stevenson, y un «al norte de Stevenson» podría ser un Rimbaud, un Russel o un Rousseau. La evidente y problemática inexactitud de este método tendría, a pesar de sus deficiencias, una gran ventaja: condenaría al intérprete del mapa a vagar a la deriva como Ulises, en un laberíntico mar de tinta en el que en ningún caso encontraría rutas previamente marcadas, sino que le obligaría a desembarcar en infinitas islas de calipsos, polifemos y sirenas, sin recordar a veces que al partir buscaba la I de Ítaca, u olvidando incluso que tras esa I se escondía la P de Penélope. Orientarse en el mapa de su biblioteca conlleva asumir, como para Homero o Machado, que no hay camino sino estelas en la mar. Porque encontrar Ítaca demasiado pronto supondría abandonar la biblioteca, abandonando por ende también el mundo.

Los laberintos y los mapas del barroco se vuelven borgianos cuando adoptan su carácter irresoluble en un universo despiadadamente matemático. Pero en la literatura de Borges, además de hallarnos perdidos en un laberinto, nos vemos reflejados continuamente en infinitos espejos. Él mismo hablaba de que si enfrentásemos dos espejos, la escalofriante multiplicidad de los cristales conformaría una especie de laberinto. De ahí que todos los símbolos acaben siendo el mismo. La importancia de los espejos en el Barroco es enorme no sólo en la literatura sino en cualquier manifestación artística. Como ejemplo paradigmático tenemos los cuadros de Velázquez. Pensemos en *Las Meninas* o *La Venus del espejo*, donde la mirada ya no es solo la nuestra, sino que es la del retratado la que se confronta consigo misma. Y es que la Modernidad, esa toma de conciencia de la minoría de edad y su consecuente abandono, como decía Kant, requiere de una nueva mirada más alejada y una confrontación con nosotros mismos que sin duda el espejo facilita. No es para nada casual que el Caballero de los Espejos sea quien, al vencer a don Quijote, le haga verse en frente como el loco que es, y que a partir de ese momento comience a recuperar su cordura. La visión borgiana de los espejos no es ni mucho menos clarificadora, como sí que lo es en el siglo XVII. Pese a la extrañeza de la nueva mirada, en los Siglos de Oro los espejos constituían un elemento esencial a la hora de tomar conciencia de la importancia de los cambios que se estaban produciendo. En la literatura de Borges, sin embargo, los espejos son tenebrosos y están amparados por la oscuridad:

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor [...] Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres (Borges, 2019a: 91).

En Borges, el espejo es una recuperación del barroco que tiene mucho que ver con la nostalgia. Si su literatura es el puente entre dos épocas, todos los símbolos que la entretienen representan el desgarramiento que supone despedirse del pasado, sin demasiada esperanza en un siglo que con sus guerras totales se presenta entre tinieblas y oscuridad. La ficción de Borges es la representación simbólica de un mundo que, ante las infinitas preguntas que suscita, nos ha dejado huérfanos de respuestas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, H., (2009). *Cuentos y cuentistas*. Madrid, España: Editorial Páginas de Espuma.
- Borges, J. L., (2019a). *Cuentos completos*. Barcelona, España: Debolsillo.
- (1976). *Encuentro con las Artes y las Letras*. RTVE. Madrid, España. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AenSuU0cZoQ>
- (2019b). *El hacedor*. Barcelona, España: Debolsillo.
- (1998). *Historia universal de la infamia*. Madrid, España: Alianza.
- (2019c). *Inquisiciones. Otras inquisiciones*. Barcelona, España: Debolsillo.
- (2019d) *Poesía completa*. Barcelona, España: Debolsillo.
- (2019e) *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Burgin, R., (1998). *Jorge Luis Borges: Conversations*. Jackson, United States of America: University Press of Mississippi.
- Chesterton, G. K., (2008). *Lo que está mal en el mundo*. Barcelona, España: Acantilado.
- Chung, Kyung-Won, (2004). «La huella del Quijote en Jorge Luis Borges». *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, núm. 2, pp. 1233-1244.
- Cirlot, J. E., (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Labor.
- Díaz-Plaja, G., (1969). *España en su literatura*. Madrid, España: Salvat Editores.
- Foster Wallace, D., (2013). *Borges en el diván. En cuerpo y en lo otro*. Barcelona, España: Literatura Random House.
- Iwasaki Cauti, F., (2010). «Borges, Unamuno y el Quijote». *Hueso Húmero*, núm. 50, pp. 78-89.
- Kafka, F., (2015). *Cuentos completos*. Madrid, España: Valdemar.
- Maravall, J. A., (1975). *La cultura del Barroco*. Barcelona, España: Ariel.
- Pauls, A., (2004). *El factor Borges*. Barcelona, España: Anagrama.
- Savater, F., (2008). *Borges: la ironía metafísica*. Madrid, España: Ariel.