

BORGES:

DESESPERACIONES APARENTES Y CONSUELOS SECRETOS

Rafael Olea Franco

Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

BORGES: DESESPERACIONES APARENTES Y CONSUELOS SECRETOS

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

B O R G E S :
DESESPERACIONES APARENTES
Y CONSUELOS SECRETOS

Rafael Olea Franco

Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

A868.4
B732

Borges : desesperaciones aparentes y consuelos secretos / Rafael Olea Franco, editor. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.
312 p. ; 22 cm.

ISBN 968-12-0956-7

1. Borges, Jorge Luis -- 1899-1986 -- Crítica e interpretación.
I. Olea Franco, Rafael, ed.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>*

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.
M.C. Escher, *Belvedere*, 1958.

Primera edición, 1999

D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0956-7

Impreso en México/*Printed in Mexico*

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

“Nueva refutación del tiempo”, *Otras inquisiciones*

ÍNDICE

Rafael Olea Franco *Umbral* 11

LABERINTOS INFINITOS

Julio Ortega "*El Aleph*" y el lenguaje epifánico 21
Iván Almeida *Borges, o los laberintos de la inmanencia* 35
Roberto González Echevarría *Borges en "El jardín de senderos
que se bifurcan"* 61

LA REINVENCIÓN DE LOS GÉNEROS

Cristina Parodi *Borges y la subversión del modelo policial* 77
Liliana Weinberg de Magis *Magias parciales del ensayo* 99

DESDE LAS ORILLAS DEL HUMOR

Evelyn Fishburn *Borges y el humor* 145
Saúl Yurkievich *El doblez humorístico* 165

ENTONACIONES NACIONALES

Daniel Balderston *Borges, el joven radical* 181
José Miguel Oviedo *Borges/Lugones/Pierre Menard* 197
Beatriz Sarlo *Un mundo de pasiones* 207

DIÁLOGOS E INTERSTICIOS

William Rowe *¿Cuán europea es Europa?* 227
Rafael Olea Franco *Un diálogo posible: Borges y Arreola* 245
Sylvia Molloy *Traducir a Borges* 273
Edgardo Cozarinsky *Un texto que es todo para todos* 285
Carlos Fuentes *Jorge Luis Borges: la herida de Babel* 293

UMBRAL

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

Para Ana Laura Zavala, con gratitud

Al joven Borges, iconoclasta irredento y gran ironista en ciernes, no le gustaba conmemorar los centenarios, o al menos alguno de ellos; así, en 1927, con motivo del tercer centenario de la muerte de Góngora —circunstancia que en otras latitudes significó su revaloración máxima—, escribió un brevísimo pero implacable artículo titulado “Para el centenario de Góngora”, el cual principia burlescamente: “Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora *cada cien años*”, y finaliza con una evaluación sumaria del tipo de literatura ejercido por el poeta español: “Góngora —ojalá injustamente— es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis... Es decir, de la melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre”;¹ al igual que su actitud iconoclasta, esta recepción negativa se fue atenuando con el tiempo, aunque también es cierto que en las lecturas borgeanas la obra gongorina nunca obtuvo un reconocimiento extremo.

Sospecho que Borges —modesto, tímido y más bien recatado— se habría sentido un tanto incómodo por la serie de homenajes que se han organizado este año en diversos países del mundo para celebrar el primer

¹ J. L. Borges, “Para el centenario de Góngora”, en *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1928, pp. 123 y 124; las cursivas son mías. Este texto apareció originalmente en *Martín Fierro*, el 28 de mayo de 1927. En junio de ese mismo año, Borges publicó en la revista *Síntesis* un ensayo con el mismo título y tenor que empezaba: “Acordarse cada cien años de un hombre...”

centenario de su nacimiento (24 de agosto de 1899); sin embargo, también estoy convencido de que íntimamente le habría gustado este conjunto de manifestaciones culturales, pues prueban que ha logrado con gran éxito lo único a lo que debe aspirar todo escritor: que el futuro atestigüe la vigencia de su obra.

Por ello, quienes colaboramos en este volumen lo hacemos con la seguridad absoluta de que, pese a la ausencia física de su autor, la literatura de Borges está hoy más presente que nunca, en la tradición cultural de Occidente e incluso más allá de estos estrechos límites geográficos. En última instancia, éste y los muchos otros libros que tendrán como pre-texto la feliz conmemoración del nacimiento de Borges servirán para demostrar que su obra es un “clásico”, ya que cumple, irrefutablemente, con una de las definiciones del término proporcionadas por el propio escritor: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término”;² lo sorprendente en su caso es que él ha alcanzado la condición de clásico sin que haya mediado el “largo tiempo” al que alude su escueta pero precisa descripción del concepto.

Que la vasta obra de Borges es “capaz de interpretaciones sin término” lo prueban las quince aproximaciones o lecturas críticas de esta recopilación, sobre cuyo contenido no hablaré para no incurrir en la arriesgada e injusta aventura de resumirlas; en este sentido, prefiero desmentir la práctica borgeana de explicar sus textos en sus abundantes prólogos o epílogos, acto mediante el cual inducía con mucha habilidad una recepción particular. En lugar de ello, el probable lector de este libro tendrá la oportunidad de recorrer a su antojo las diversas perspectivas y entonaciones de los trabajos incluidos, que en su conjunto abordan todos los géneros practicados por Borges (si es que podemos hablar de “géneros” en su obra).

Una aclaración mínima y quizá innecesaria: excepto uno de los ensayos, todos los demás son inéditos; esta aparente y menuda anomalía se funda en una rica enseñanza derivada de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: un texto no dice siempre lo mismo, pues al colocarlo en un contexto de lectura diferente de su entorno “original”, se propicia un diálogo enriquecedor y se generan nuevos significados.

² J. L. Borges, *Obras completas, 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 773.

A la precisión anterior sólo quiero agregar que a estas lecturas críticas las hermana un rasgo esencial: su amor por la obra de Borges (si la palabra no sonara ostentosa, diría “devoción”). Sin duda, para todos nosotros la literatura borgeana alcanza esa otra definición de clásico propuesta por el escritor argentino: “Clásico [...] es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (*idem*). Confiamos en que el “previo fervor” y la “misteriosa lealtad” hayan dotado a nuestros trabajos de una comunicable pasión, y que, al mismo tiempo, no obnubilen la lucidez indispensable para poder leer críticamente la obra de Borges, autor ante quien todos los lectores solemos sentir los límites de nuestras capacidades de interpretación.

En lugar del carácter descriptivo de este tipo de presentaciones, quiero ahora imprimir un sesgo muy personal a estas, tal vez, prescindibles páginas. Por ello, haciendo a un lado el pudor verbal, me atreveré a intentar mostrar algo de lo mucho que me ha enseñado Borges (aunque aclaro que las probables deficiencias del resultado son responsabilidad directa de mis incapacidades y no de las excelencias del maestro). Así, en primer lugar, reflexionaré sobre esa parcela de su obra que yo denomino con el nombre de “Poema de los dones”, después de lo cual intentaré incursionar en esa particular forma literaria.

En lo personal, creo que este subgénero —cultivado en los textos con el mismo nombre (“Poema de los dones” y “Otro poema de los dones”) pero también en gran parte de la poesía de madurez del escritor— es un imprescindible complemento de la narrativa de Borges, donde abundan las tramas en que un supuesto don se convierte finalmente en un lastre. Así, al recordar la génesis de “Funes el memorioso”, el autor distinguía con claridad que ésta era una de las estructuras recurrentes de sus cuentos:

Entonces surgió el cuento: un hombre abrumado por una memoria infinita. Ese hombre no puede olvidar nada y cada día le deja literalmente miles de imágenes; él no puede librarse de ellas y muere muy joven abrumado por su memoria infinita. Es el mismo argumento de otros cuentos míos; yo presento cosas que parecen regalos, que parecen dones, y luego se descubre que son terribles. Por ejemplo, un objeto inolvidable en “El Zahir”; la enciclopedia de un mundo fantástico en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; en “El Aleph”

hay un punto donde se concentran todos los puntos del espacio cósmico. Esas cosas resultan terribles.³

Para mí, el ejemplo máximo de esta paradoja donde se derruye la supuesta excelencia de ciertos “dones” se encuentra en “El inmortal”, texto no mencionado por Borges en la cita anterior; la compleja trama de este cuento gira alrededor de una recurrente utopía que ha trascendido culturas y siglos: la búsqueda de la inmortalidad. Sin embargo el texto de Borges construye una de las más sorprendentes conclusiones: si los seres humanos consiguieran la anhelada inmortalidad, en ese mismo momento sus decisiones dejarían de tener cualquier trascendencia o valor (ético, estético), pues precisamente lo que otorga valor a todos y cada uno de nuestros actos es el hecho de que sean irrepetibles y únicos, condición que depende de nuestra mortalidad; la inactividad absoluta en la que caen los inmortales en la trama del cuento es una consecuencia lógica e inmediata de que sus acciones puedan postergarse al infinito y, por tanto, pierdan su carácter de logros o hazañas: el heroísmo exige como condición mínima la mortalidad (*los dioses no pueden ser heroicos*); y, lo que es más terrible todavía, para los inmortales resulta prescindible la comunión, desde la simple comunicación oral hasta las relaciones amorosas.

Puesto que los inalcanzables dones máximos en que ha creído la humanidad (memoria infinita, objetos inolvidables, inmortalidad) son un engaño absoluto, a tal grado que sólo contaminan una posible felicidad, ¿dónde entonces encontrar un espacio de remanso? Creo que Borges construye una respuesta literaria a este interrogante en su poesía, donde pulula esa otra clase de dones sencillos y elementales que enlista en desorden en lo que llamo el subgénero “Poema de los dones”: a la memoria infinita, a la presencia de un objeto inolvidable, a la codiciada inmortalidad, pueden oponerse sutilmente las cosas primordiales de la vida (por ejemplo, el carácter proteico del agua o el misterio eterno del fuego), ésas cuyo trato cotidiano incluso nos induce al peligro de dejar de percibir las (y dejar de percibir, dejar de ver, es dejar de vivir).

Si no me equivoco, los últimos años del escritor argentino estuvieron marcados por la ávida disposición a buscar esos dones, manifiesta sobre

³ J. L. Borges *apud* Reina Roffé, “Entrevista a Jorge Luis Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo de 1999, núm. 585, p. 7.

todo en su poesía, que puede interpretarse también como una lección de vida: la ceguera física no cegó al Borges afectivo y sentimental, quien, por fortuna para nosotros, supo transmitir a su literatura el contacto esencialmente vivificante que mantuvo con su realidad.

Ahora bien, aunque sé que él fue un excelente practicante del subgénero, estoy consciente de que no lo inventó; con nombres y modalidades distintas, el “Poema de los dones” debe existir desde que existe la literatura, es decir, desde los orígenes mismos de la humanidad. Como ilustración de la persistencia de esta forma, sólo menciono dos ejemplos hispanoamericanos modernos, uno de la cultura letrada y otro de la cultura popular. El primero es el poema “Gratitud”, de Oliverio Girondo,⁴ escritor coetáneo de Borges pero mucho más identificado que él con los vanguardismos literarios; el segundo es la bellísima y muy difundida canción “Gracias a la vida”, de Violeta Parra.

Borges incursionó en las dos variantes globales del subgénero presentes en la época contemporánea: dentro de formas poéticas clásicas (los cuartetos endecasílabos del “Poema de los dones”) y en la poesía fragmentaria del llamado verso libre en que escribió muchas composiciones de su madurez (por ejemplo, el “Otro poema de los dones”).

En la década de 1920, Borges atestiguaba con sorpresa el inicio de una costumbre que ahora a muchos les resultará entrañable: la lectura de poesía a solas y en silencio. Sospecho que la segunda vertiente del “Poema de los dones” no sufre esta costumbre moderna, por lo que es preferible leerlo en voz alta, quizá con una entonación lenta y pausada; su doble carácter de versos aislados y a la vez en conjunto permite sentir una duplicidad rítmica que a veces nos invita a la comprensión global del poema y en otras nos atrae por un verso individual.

Concluyo pues incursionando en el subgénero, con la recóndita esperanza de que por muy individual que sea mi lista de dones, cualquier lector encontrará en ella alguna coincidencia, en cuyo caso tal vez mi

⁴ Reproduzco el comienzo y el final de “Gratitud”, donde el autor ejerce su particular modo vanguardista, visible, entre otros muchos rasgos, en la especie de rúbrica con que concluye el poema: “Gracias aroma/ azul,/ fogata/ encelo.// Gracias pelo/ caballo/ mandarino.// [...] Muchas gracias gusano./ Gracias huevo./ Gracias fango,/ sonido./ Gracias piedra./ Muchas gracias por todo./ Muchas gracias.// Oliverio Girondo,/ agradecido” (Oliverio Girondo, *Obra*, 3a. ed., pról. Enrique Molina, Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 369-371).

ejemplo lo anime a hacer lo mismo; yo le auguro que el intento no lo decepcionará, pues estoy convencido de que si cada mañana nos esforzáramos por encontrar un nuevo don, aprenderíamos un poco a estar más en consonancia con nuestro universo. Acaso el ejercicio del “Poema de los dones” —un ejercicio de serena evaluación y no de conformismo— nos permita, por limitadas que sean nuestras capacidades verbales, el fugaz momento de insospechada felicidad al que todos los seres humanos tenemos derecho, por lo menos una vez en nuestra vida.

“PEQUEÑO POEMA DE LOS DONES”

¡Ay, si yo pudiera saber a qué incomprensible y poderosa sucesión de causas y efectos debo dar gracias!

Por aquella desconocida y espontánea sonrisa, primera llamada del deseo que incitaba a romper las cadenas de la timidez y del silencio.

Por el inefable prodigio, una y mil veces maravilloso, de procrear a un nuevo ser vivo.

Por las múltiples expresiones del amor al prójimo, cuyo ejercicio nos acerca un poco a la divinidad.

Por la oportunidad excepcional de sentir y pronunciar la palabra perdón.

Por ese incesante motor de la historia: la honesta indignación ante la injusticia.

Por el don único de la fe, cuya posesión es ajena a las menguadas fuerzas de la voluntad.

Por la esperanza, tejedora milagrosa de sueños evanescentes que llegan a hacerse realidad.

Por las quizá ilimitadas posibilidades de la razón (y también de la imaginación).

Por el paralelo e intermitente universo de los sueños, cuyas imágenes delirantes nunca podremos comprender del todo.

Por la lengua y la literatura de cada uno de los países del mundo, que puede brindar a sus hablantes una serena felicidad.

Por el gratuito amor que algunos ingenuos animales profesan a los seres humanos.

Por el hambre y la sed, formas infinitas del deseo.

Por el secreto canto de los pájaros y por la olorosa lluvia que fecunda la tierra.

Por el intraducible sabor de ciertas frutas tropicales.

Por el profundo aroma del clavo y de la canela, que atenúa las sospechosas equivocaciones de Colón.

Por las dilatadas cataratas de Iguazú y por su indomable descubridor occidental, quien sobrevivió a su famélica jornada en Florida para cumplir su hazaña sudamericana.

Por el renovado asombro de vivir que nos ofrecen cada mañana los colores del cielo y cada noche las estrellas inauditas.

Por el olvido: traición sublime que presagia el alivio.

Por ese enconado y delicioso tormento: la tentación insatisfecha.

Por el dolor, que nos hace sentir que aún estamos vivos.

Por la anestesia, que nos salva del dolor cuando éste linda con la muerte.

Por todo lo que hemos sido (y por todo lo que ya nunca podremos ser).

Por la muda muerte, que nos libra de la tediosa posibilidad de repetirnos para siempre.

LABERINTOS INFINITOS

“EL ALEPH” Y EL LENGUAJE EPIFÁNICO

JULIO ORTEGA
Brown University

En la Biblioteca Nacional de Madrid se encuentra el manuscrito de “El Aleph”, que Borges había regalado a Estela Canto, a quien le está dedicado el cuento; ella lo vendió en 1985 a la casa de remates Sotheby's de Nueva York, donde la Biblioteca lo adquirió. Esta transacción efectiva no deja de ser irónica: subraya el espacio moderno que postula el cuento, un espacio dominado por el comercio que transforma la ciudad, derriba las casas y confunde los valores. En todo caso, el celo de la amiga preservó ese manuscrito único.¹

En un cuaderno escolar Minerva, de hojas cuadrículadas, con letra menuda y precisa, Borges parece haber terminado “El Aleph” hacia comienzos de 1945. Sorprendentemente, las primeras páginas están escritas con una caligrafía casi sin interrupciones y con muy pocas tachaduras; mientras que luego hay páginas muy revisadas, alguna de ellas incluso vuelta a copiar. Se puede advertir dos tintas y hasta tres hojas diferentes, intercaladas, una de ellas de papeles membretados. Incluso en sus correcciones Borges es sistemático: abre corchetes de distinto tamaño frente a la

¹ Con Elena del Río Parra preparo una edición crítica del cuento basada en el manuscrito. A un análisis filológico de éste, debe seguir otro, histórico y literario. En su espléndida edición anotada de las *Oeuvres complètes*, Jean-Pierre Bernès ha descrito el ms. y ha interpretado el proceso de su escritura. Ciertamente, este ms. no sólo es valioso por su riqueza filológica sino porque, al menos para mí, sugiere una traza manual (un taller del cuento) donde la idea misma del Aleph es primero convocada y luego encontrada, como una revelación de la grafía que suscita su espacio epifánico.

palabra tachada y lista los términos que podrían sustituirla. Construye así su breve “Thesaurus” de alternativas, demostrando su control del proceso de la composición pero también su conciencia lingüística. Ese proceso convierte el manuscrito en un verdadero taller de “El Aleph”, que empieza en la carátula, donde el autor consigna notas, citas y títulos, incluso el primer cuarteto del poema atribuido a Carlos Argentino; pero que no termina en el cuaderno, ya que la “Posdata del primero de marzo de 1943” es posterior al manuscrito, lo que demuestra, en efecto, que no forma necesariamente parte de la fábula sino que es la primera lectura de “El Aleph” (del cuento, no del Aleph mismo) y, por lo tanto, la primera puesta en duda del Aleph (del objeto, no del cuento).

El cuento nace así de una operación de la crítica, esto es, de la lectura relativizadora. La página de la enumeración del universo visto en el Aleph es la más laboriosa: Borges ensayó varios órdenes, y finalmente enumeró con claridad, del 1 al 32, los segmentos. Aunque él ha explicado que la dificultad de esta enumeración se debe a la necesidad de considerar asociaciones íntimas y contrastes, el principio de recomposición parece deberse también a la prosodia, al ritmo y a la dicción. Se trata, claro está, del discurso místico, entre el éxtasis contemplativo y la elocuencia absorta.

Estela Canto evoca, en su *Borges a contraluz*, algunas circunstancias de la escritura de este cuento. Dice ella recordar que el verano de 1945 Borges le anunció que iba a escribir un cuento sobre un lugar que encerraba “todos los lugares del mundo”, y que quería dedicárselo. Otro día, Borges le llevó un caleidoscopio, donde se podían ver “todos los objetos del mundo”, y jugó con él con el sobrino de Canto. Pero también recuerda que “[Borges] vino a casa con el manuscrito garabateado, lleno de borrones y tachaduras, y me lo fue dictando a la máquina. El original quedó en casa y las hojas dactilografiadas fueron llevadas a la revista *Sur*, donde se publicó el cuento” (p. 208). Se publicó en el número de septiembre, el mismo año de 1945. Algunas imprecisiones, evidentes en la prosa sumaria de Canto, no permiten tomar al pie de la letra sus recuerdos, lo que es lamentable; ya que es el principal testigo del relato. Afirma ella que le dijo a Borges: “Pienso vender el manuscrito cuando estés muerto, Georgie”. A lo cual él respondió: “Caramba, ¡si yo fuera un perfecto caballero iría ahora mismo al cuarto de caballeros y, al cabo de unos segundos, se oiría un disparo!” (p. 248).

La tentación de ver en este breve milagro de la letra no sólo un taller sino, a su modo, un Aleph de la grafía es, ciertamente, otra contamina-

ción del cuento, que impone la suma de su visión simultánea como una serialización del lenguaje mismo, a tal punto que todo lo que escribimos sobre este cuento sería parte de esa enumeración ilimitada; lo cual más que un instante revelador de todo el espacio posible (como pretendía el autor) sería una revelación de la naturaleza misma del lenguaje, capaz de consignar, en efecto, todas las sentencias como si fueran una cita literaria prevista por la virtualidad sin fondo de ese "inconcebible universo", la escritura. "El Aleph" (el cuento como poética narrativa, como alegoría del acto literario mismo) demostraría, entonces, que los límites del lenguaje no son los límites del universo.

Pues bien, el manuscrito nos permite ingresar a la construcción del cuento y del mismo Aleph. Resulta interesante que, aun cuando el objeto estaba definido como esfera capaz de contener el "inconcebible universo", no tenía aún su nombre exacto (limitaba aún con el lenguaje), ya que el manuscrito llamó al objeto mediador "mihrab", que es un espacio sagrado en la religiosidad musulmana. Así, el título inscripto en tinta roja en la primera página parece posterior a la escritura del cuento. Carlos Argentino Daneri aparece en el ms. como Carlos Argentino Viterbo, y como hermano de Beatriz. Parece evidente que Borges decidió hacerlos primos cuando sospechó que serían amantes, y que en el Aleph estarían las cartas ("obscenas, increíbles, precisas") que ella escribió a Carlos Argentino. Borges, en cambio, siempre fue "Borges" (un personaje libresco y discreto, pero también habitante de la misma república literaria que el odioso Carlos) pero no por meras razones autobiográficas. Más bien, porque solamente en primera persona y en el inmediato pasado del acto de ver ("vi...vi...vi...") es posible referir la visión del Aleph (o en el ilustre modelo del Apocalipsis), ese instante que el lenguaje sólo puede extraviar, apenas contemplar y parcialmente referir. También por eso es pertinente la cronología prolija del relato: las fechas indican que Beatriz murió en 1929 pero que todavía en 1941 "Borges" visitaba la casa (el día de su cumpleaños, contradiciendo así el día de su muerte), repitiendo el culto de una ceremonia melancólica. Esto es, el excesivo presente de la historia, donde ocurre la visión del Aleph, se produce muy cerca del presente de la escritura, donde se recuenta ese pasado inmediato. Pero la Postdata se acerca más al presente para-textual (primero de marzo de 1943), ocupando así el tiempo de la lectura donde, en verdad, el cuento se aleja de la fábula para dirimir su intriga. Ahora entendemos que la estrategia del relato ha sido doble: primero, persuadir al lector de la li-

ciencia fantástica de la existencia del Aleph; pero luego de esa credibilidad suspensa, introducir la duda, relativizar la existencia única del Aleph sugiriendo que se trata de “un falso Aleph”, ya que hay muchos, e incluso cualquier cosa podría ser un Aleph, en tanto vehículo capaz de suscitar el temeroso asombro de lo sagrado.

Pensar el espacio, como pensar el tiempo, son operaciones de la metafísica que Borges ha frecuentado. Maurice Blanchot habló del “prodigioso y abominable Aleph” como una “perversión” del mundo “en la suma infinita de sus posibles” (*El libro que vendrá*, pp. 109-112). El espacio que se hace, de pronto, presente en el instante de la visión es una simultaneidad impensable, que sostiene todo el espacio extensible, y se abre así un campo de la visión que excede el campo de la mirada. Esa mirada registra en la tradición la contemplación mística del Paraíso o del Apocalipsis, así como sus breves instancias promediadas por la fruición de uno u otro signo, por las “epifanías” fugaces. Sólo que, en la versión borgeana, el espacio es el lugar inverso que permea la muerte. Tanto como el pensamiento metafísico sobre el tiempo confirma el instante inverso del sujeto. Cuando Derrida afirmó que decir “yo” es declarar “yo soy mortal”, repitió a Borges, quien en “El inmortal” y otros relatos había puesto al revés la reflexión metafísica sobre el sujeto al concebirlo como criatura temporal (*Speech and Phenomena*, p. 54). De modo que el espacio prolonga la sombra de la melancolía, impone el ritual fúnebre de la memoria, y confirma el extravío de un sujeto sin albergue en este mundo. El tiempo, por su lado, confirma la mortalidad del sujeto como la prueba de su encarnación, paradójica y nostálgica, ya que un tiempo trascendente no requeriría ni del tiempo ni del sujeto.²

La operación borgeana reescribe la tradición mística para situarla en la dimensión del lenguaje, allí donde las palabras no son suficientes aunque son todo lo que nos resta: el lenguaje refiere el mundo como sombra melancólica pero puede, de pronto, revelarlo en un instante/instancia fluido de una visión/versión precipitada por las palabras. Si estas mediaciones de ver y anotar eran en sí mismas atributos del *raptus* místico, en la lección borgeana son posibilidades fortuitas del acto literario, de su rigor suscitador y su transmutación poética.

² Puede consultarse mi propuesta de leer “El Aleph” como una poética narrativa del autor en mi *Una poética del cambio*. Se amplía ese comentario en “«El Aleph» revisitado”, incluido en mi *Arte de innovar*.

En "El Aleph" ocurre que la metafísica del espacio es una disputa por el lugar deshabitado. En primer término, abandonado por Beatriz. Si en la *Comedia* ella aguarda a las puertas del Paraíso, promesa de la lectura de la Teología, en "El Aleph" el camino es al revés: la pérdida de su presencia, del sujeto mediador/religador, nos lleva de la memoria al olvido. No en vano el *Fedro* es el tratado platónico más aludido por Borges: la palabra (la voz, la lectura) está más cerca de la memoria que la escritura (la literatura). En el lugar donde están todos los lugares, en el Aleph de la lectura transparente, está Beatriz, pero ya no su presencia sino su olvido, su cadáver, y sus cartas secretas. La revelación mística deja paso a las revelaciones domésticas; la encarnación del verbo prometido es reemplazada por la verdad descarnada del verbo melancólico. En segundo lugar, la ciudad misma abandona, vacía, el espacio: el aviso de cigarrillos rubios en la Plaza Constitución es "el primero de una serie infinita" de cambios. El valor de la novedad presume rehacer el espacio en nombre de lo moderno, impone la mecánica de la sustitución, que trabaja a favor del olvido.

Carlos Argentino preside, como un Dante de signo contrario, ese espacio de pérdida que es lo moderno. En las notas a su *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, Borges se distancia de la relación entre su cuento y la *Comedia* de Dante que la crítica ha advertido, aunque nada ha dicho de *La Vita Nuova*. Entre sus varias fuentes, además del cuento "The Crystal Egg" de H.G. Wells, ha señalado al matemático Georg Cantor, que llamó "Aleph" a los números "transfinitos", aquéllos que no cambian si se les suma otro; y al filósofo Bertrand Russell, quien explicó también la serie ilimitada a que esos números virtuales remiten. En una charla, Borges precisó uno de los motivos del relato:

Yo había leído en los teólogos que la eternidad no es la suma del ayer, del hoy y del mañana, sino un instante, un instante infinito, en el cual se congregan todos nuestros ayeres como dice Shakespeare en *Macbeth*, todo el presente y todo el incalculable porvenir o los porvenires. Yo me dije: si alguien ha imaginado prodigiosamente ese instante que abarca y cifra la suma del tiempo, ¿por qué no hacer lo mismo con esa modesta categoría que es el espacio?... Bueno, yo simplemente apliqué esa idea de la eternidad al espacio" ("Mi prosa").

En todo caso, la "vindicación del hombre moderno" que hace Carlos Argentino remite a uno de los mitemas superiores de la modernidad, la

comunicación universalizada: “Lo evoco —dijo...— provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...”³

Estos instrumentos de abolir las distancias (“para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil”) son del todo sustituibles; pero el programa moderno de abandonar el espacio habitable e introducir el espacio sustitutivo en nombre de la comunicación es, a su vez, otra serie sin fin. El salón-bar que “el progresismo” de Zunino y de Zungri ha puesto de moda es contiguo a la casa de Carlos y Beatriz, en la calle Garay, y no es por eso casual que al final estos modernizadores urbanos, que son dueños del inmueble, terminen derribándolo para ampliar su negocio. No deja de ser intrigante la relación familiar de Carlos y Beatriz, primos hermanos, personajes de una familia tradicional seguramente desplazada por las nuevas burguesías. Más verosímil hubiese sido que fuesen hermanos, pero es más patético que sean primos solitarios: los distingue el abandono de la familia, su pérdida de continuidad en la sustitución de las clases. Carlos Argentino y el padre de Beatriz viven en esa casa alquilada, donde los padres de Carlos deben haber acogido a Beatriz y al suyo; esta pérdida de lugar sugiere el desplazamiento social de Beatriz, que había vuelto a la casa después de su divorcio. Parece sintomático, entonces, que Carlos Argentino haya utilizado el Aleph para tratar de recuperar el mundo perdido, aunque sólo sea en el lenguaje que limita su versión del mundo. Apoderarse del orbe conocible explica su patetismo, pero intentar un lenguaje literario lo hace grotesco, y perseguir la fama lo torna banal. Por eso, su empresa es meramente literaria (social, previsible, hecha en la “república de las letras”), y confirma la pérdida de cualquier noción de un arte genuino. Pero su empresa es también ingenua: al duplicar el mundo en el lenguaje, al utilizar las palabras para meramente representar, concede que lo real es lo dado, lo nombrable y legible; por lo cual su descripción limita sólo con el tedio y termina demostrando el abandono de la literatura. El Aleph, para él, es un objeto de su propiedad, que le sirve como un mirador privilegiado. Irónicamente, un “moderno” como Carlos Argentino

³ A falta de ediciones escrupulosas de las obras de Borges, citamos aquí por la edición más a mano, JORGE LUIS BORGES, *El Aleph* (Madrid: Alianza/Emecé, 1971), pp. 155-174.

representa la lectura genealógica, aquella que se explica por la mecánica reduccionista de los orígenes, donde los archivos y museos dictaminan que cualquier cosa viene de cualquier parte. Por su lado, "Borges" representa la lectura procesal, la que en la tradición actualiza la noción de lo nuevo, la del cambio como la puesta en crisis de las representaciones dadas.⁴

"Borges", en efecto, dice directamente que nada le asombró más que el hecho de que todos los actos que vio "ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia". Esto es, lo asombroso no es el mundo retrazable sino el instrumento que nos permite su revelación simultánea. Por eso, no es necesario duplicarlo en el lenguaje, sino referirlo en una enumeración, que rehúsa el modelo de una serialización ya que acontece a la vez como instante y simultaneidad. Así, el Aleph es una alegoría del acto literario (desfundante, abierto); y su naturaleza proteica ocurre en el espacio marginal, en el sótano de una casa que será demolida. También por eso tiene sentido el hecho de que este cuento haya sido decisivo para que Gabriel García Márquez lograra forjar una metáfora de la lectura como eje del universo cifrado (orígenes) y descifrado (procesos) en *Cien años de soledad*. Ese hecho me parece más importante para la literatura que el ligero impacto de Borges en la "nueva crítica" francesa.⁵

Ahora bien, ¿qué clase de espacio es este donde prevalece la sustitución, la usurpación y la pérdida? Dominada por el comercio (la publicidad, el progreso, la modernización urbana, la tecnología), la ciudad, en verdad, está ocupada por el mercado. El espacio tiene en esta lógica per-

⁴ Se ha repetido que en la historia de Carlos Argentino Daneri hay una sátira literaria contra el Premio Nacional de Literatura famosamente perdido por Borges en 1941. *El jardín de senderos que se bifurcan* fue presentado a ese concurso pero el ganador fue Eduardo Acevedo Díaz por su novela *Cancha larga*; otros dos narradores, también realistas, obtuvieron el segundo y tercer premio. El número 94 de *Sur* (julio, 1942) incluye un largo desagravio a Borges. Recuenta el episodio RAFAEL OLEA FRANCO en *El otro Borges. El primer Borges* (pp. 273-275).

⁵ Puede consultarse GERARD GÉNETTE, "L'utopie littéraire", en su *Figures 1*. Desde una lectura estadounidense, es más sugestivo el ensayo de JOHN BARTH, "The Literature of Exhaustion", 1967. Véase, con provecho, las compilaciones de JAIME ALAZRAKI, *Critical Essays on Jorge Luis Borges* y *Jorge Luis Borges*. Analizan el diálogo de Borges con teorías del lenguaje y modelos narrativos, EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges por él mismo*; ARTURO ECHEVARRÍA, *Lengua y literatura de Borges*; LELIA M. MADRID, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*; MICHEL LAFON, *Borges ou la réécriture*.

mutativa un valor de cambio, una implícita violencia y competencia, que contamina las relaciones, sustituye otros valores, y finalmente ocupa al lenguaje mismo y vacía a la literatura. La pequeña república de las letras anunciada por Carlos Argentino Daneri, la sociabilidad literaria, es también un subproducto del mercado, del desvalor impuesto. Por eso, hasta el lenguaje se exterioriza, socializado, y es parte él mismo de la racionalidad de una especialización normativa, dictada por el mercado. En “El Aleph”, como en varios textos literarios de la época, ese mercado representa una fase de modernización intensa, pero también una de racionalidad predominantemente social; y quizá por eso la familia tradicional termina en esta pareja de primos y con este solterón tímido en que Borges se representa, platónico y sentimental, modesto y perdedor, pero último testigo del discurso epifánico, de la nostalgia de su visión.⁶

Se trata, entonces, de la ciudad como necrópolis: se levantan los nuevos edificios sobre las ruinas de la ciudad habitable. Sólo que en esas ruinas está el Aleph. Si la fábula del cuento nos dice que este instrumento permite la actualidad epifánica, su implicación mística nos sugiere que es tarde para esa recuperación. El tiempo litúrgico se ha extraviado en el espacio sustituido. Si el mundo es una escritura divina, y si el Aleph es la grafía que remite infinitamente a esa lectura, parece deducirse, entonces, que esa lectura no tiene otra consecuencia que la contemplación. Por eso, al comprobar esa traza de un Dios ausente, “Borges” nos dice: “...vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hom-

⁶ Aunque el título “El Aleph” es posterior a la idea del objeto propiciador de la visión mística, su hallazgo no es sólo afortunado sino que sugiere también que el proceso de la escritura se refleja en la noción de un espacio mediador que la pone a prueba. Parece claro que el nombre del Aleph no impone una intención autorial, y por lo mismo el lector no requiere reducir el cuento a la determinación religiosa asociada al Aleph hebreo y la Cábala (sobre el tema puede consultarse el recuento de EDNA AIZENBERG, *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic, and Judaic Elements in Borges*. Un amplio análisis de “El Aleph” viene en GENE H. BELL-VILLADA: *Borges and his Fiction, A Guide to his Mind and Art*). Borges menciona ya el Aleph en su libro descartado *Inquisiciones* (1925); en el artículo “Ramón Gómez de la Serna”, escribe: “¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás...” (p. 124).

bres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo./ Sentí infinita veneración, infinita lástima" (p. 171). Vi tu cara, ¿cuál cara? La del lector, muy probablemente, leyendo el informe diferido y buscándose en la visión inclusiva. Pero si repasamos con cuidado la conclusión veremos que el informe es sinecdótico, no solamente en la parcialidad y fragmentación enumerativa, sino también en el nombre usurpado del objeto secreto que nadie ha visto. Dios, naturalmente. Pero aquí, "el inconcebible universo". Esto es, la escritura de Dios, leída como un milagro (el término sugiere ver más). Y por eso, la característica sumisión mística: veneración y piedad. Sólo que esta revelación no tiene consecuencias, no se convierte en una postulación dialógica: la voz de Carlos Argentino es "aborrecida." Y "Borges" concibe su "venganza" (negar la visión del Aleph). Esto es, regresamos a la ciudad de las sustituciones, a la sombra melancólica que prevalece.

Pero si antes volvemos a considerar la oposición Carlos Argentino/ "Borges" como dos perspectivas del lenguaje del Aleph, podríamos considerar otra oposición, más interna: la del lenguaje de la mimesis empobrecedora del cosmos y la del lenguaje doxológico del asombro divino de lo real. En esa diferencia operativa, por un lado, y celebratoria, por otro, del lenguaje, podríamos también comprobar la presencia de dos sujetos de identidad antagonica: Carlos, por un lado, que representa la glosa degradada del arte, y "Borges", el Narrador que requiere de su nombre propio, de su identidad artística, no para hacerse más verosímil sino para hacerse merecedor de la liturgia del Aleph, cuyo exceso de presencia hace insuficiente al lenguaje de lógica mimética. Sólo un informe parcial puede referir lo contemplado, pero las palabras que, ahora sí, representan la "veneración" del cosmos, están poseídas por el asombro extensivo, por la empatía revelada, por el don de nombrar el verbo restituido. También por ello, Carlos Argentino responde por el lenguaje de la ciudad del comercio y el progreso, es un comediante que se disfraza de escritor para encontrarse, pero que en el proceso se pierde sin saberlo, como tantos en la Comedia literaria. Mientras que "Borges" responde por el lenguaje de una ciudad interior, que parece no tener ya puentes hacia esta otra, pero que acontece gracias a la plenitud del lenguaje de una fe remota, que habla en el nombre de las cosas como alabanza y asombro. Más platónico y metafísico que cristiano, este lenguaje mana de la caverna y ocupa la plaza sagrada pero no hay cómo procesar su ilimitada promesa. (Esa promesa se insinúa

en el cuento en las hipérboles de duración, en los aumentativos de extensión: “incesante y vasto universo”, “un principio de éxtasis”, “dilatarse hasta lo infinito”, “infinita veneración, infinita lástima”, “esos ya ilimitados”, “aludía infinitamente a Beatriz”, “ilimitada y pura divinidad”, “vi todas las cosas.”) Pero se trata, al final, de un lenguaje superior a nuestras fuerzas. En la literatura sólo aparece como traza o huella, tal vez de la nostalgia del orden platónico, aquél que sostendría al sujeto y su lenguaje en su ciudad y su república, en el diálogo y el Eros, en el hacer mejor de cada quien y el creer superior común. Perdido ese orden, se han perdido la poesía, el poeta y la ciudad.⁷

Sólo nos queda, por lo tanto, abandonar la fábula de la fe: su demanda sería excesiva para la temporalidad del lenguaje. “Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido”. Esto es, “Borges” nos ha dejado el Aleph en las manos y se ha descargado de la demanda de su visión. El lenguaje epifánico no pertenece a la cotidianidad: el milagro debe ser transferido, contado para ser pasado a otros, y la fábula misma debe, en seguida, ser relativizada. Ocurre también en “El Zahir”, donde el narrador, abrumado por una moneda que contiene el universo, finalmente la entrega como parte del pago a un comerciante, o sea le hace cumplir su función de moneda en el mercado que la serializa, de mano en mano, con un valor asignado. Y ocurrirá también en “El libro de arena”, donde el narrador abandona ese libro que es todos los libros en el rincón de un estante. Otro comprador, otro lector, tendrán en sus manos la moneda o el libro, y los pasarán a su vez a otros para librarse de su gravamen sin discurso, como quien se libera de una divinidad sin culto.

⁷ Esta discusión se basa en el magnífico tratado de CATHERINE PICKSTOCK, *After Writing. On the Liturgical Consummation of Philosophy*. Inspirado por la persuasiva deconstrucción que la autora hace de las interpretaciones de Derrida en torno al *Fedro*, podría uno llegar a sospechar que Borges ha reescrito el diálogo platónico: la ciudad de Fedro (el comercio) y la ciudad de Sócrates (nómada y a la vez ciudadano) oponen funciones polares del discurso, entre la representación y la doxología. Ciertamente, la nostalgia metafísica suele ocurrir en un contexto diferido por el escepticismo estoico, que asume la perspectiva del informe (la narración) sobre la excepción (la fábula). Sobre el pensamiento borgeano, pueden consultarse los tratados estimulantes de SERGE CHAMPEAU, *Borges et la métaphysique* y de JOSÉ M. CUESTA ABAD, *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. DJELAL KADIR ha calificado el pensamiento borgeano como paso de la “ontología a la antología” en su ensayo “Rhetoric and the Question of Knowing”.

La Posdata, así, tiene la función de relativizar la experiencia mística, y de devolvernos al lenguaje referencial y, con él, a Carlos Argentino. La Editorial Procasto ha "lanzado al mercado" una antología de su libro, que ha obtenido el segundo premio del Concurso Nacional de Literatura. Pero la perpetuación del Aleph en la mala literatura lleva consigo la puesta en duda del Aleph visto en la casa de la calle Garay: "¿Eligió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló? Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph" (p. 173).

Como vemos, esta puesta en duda devuelve el Aleph, ahora, al discurso literario al cuestionar la idea de un Aleph original: si hay más de uno, la serie demuestra que no hay origen ni fin, sólo equivalencias. Por eso mismo, no importa cómo llegó Carlos a ese nombre, ya que ello no invalida a su Aleph. Y, además, no puede haber un falso Aleph y otro verdadero. Cualquier Aleph es, al final, el Aleph. "Borges" (¿Borges?) enumera enseguida sus "razones". Nos provee de una lista de objetos mediadores equivalentes, que culmina en la columna de la mezquita de Amr, en El Cairo, en cuyo interior está el universo. (Los místicos, lo sabíamos, "en análogo trance, prodigan los emblemas"; pero ahora sabemos que también lo hacen los narradores escépticos). Pero aun tras ese relativismo erudito, la columna donde sí está el Aleph nos devuelve a la fábula, esto es, a la nostalgia metafísica del relato: el espacio, al final, es recuperado por la figura central del templo.

Una cita sugiere el recomienzo de esa fábula: "*En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería*" (p. 174). El cuento concluye con la economía del olvido, que era un alivio a poco de haber visto el Aleph, ya que el narrador existe de este lado del lenguaje, allí donde está perdiendo "los rasgos de Beatriz". La ciudad litúrgica se debe a los albañiles de la ciencia sagrada, pero la república (la nacional como la de las letras) está hecha sobre el espacio desértico, donde la muerte no tiene ya sentido en la vida, separadas ambas en la serie de vaciamientos que incluye la pérdida de la casa, de la familia, de la pareja, y del mismo lenguaje epifánico. Así, la literatura promedia entre el habla extraviada de la plenitud y el habla descentrada de lo moderno. El escepticismo nos devuelve al presente resignado de las verificaciones, a la ciudad del olvido.

Entre uno y otro lenguaje, el instante epifánico ha acontecido como un leve espejismo del desierto, sin referencialidad y sin continuidad, puesto en duda para ser cedido al lector no como una resolución de la fe sino como una pregunta de la metafísica. Al centro de este relato del desamparo, perdida la ciudad de Beatriz, y sin otro discurso que su lección de asombro, ese lenguaje nos aguarda en una escalera que desciende o en una columna ascendente.⁸ Antes de dejar la Posdata, vale la pena recordar que la mezquita de Amr es bien conocida por su mihrab, lo que hace pensar que el canje de “mihrab” por “Aleph” es incluso posterior a esa nota; es también la reinscripción de un espacio heteróclito.

Roberto Paoli (en su excelente estudio de fuentes *Borges, percorsi di significato*), creyó ver en Beatriz una figura promiscua, simétricamente opuesta a la Beatriz teologal de Dante. Daniel Devoto (“Aleph et Alexis”) vio en Beatriz a una imagen infernal, a una prostituta, recobrada por el amor desdichado y por la aventura espiritual. Para adelantar una nota de cautela, vale la pena advertir que casi toda lectura de Borges es, de antemano, una sobrelectura ya que Borges prodiga las referencias y cualquier pista lleva a cualquier otra. “El Aleph”, es cierto, tiene la apariencia de la sobredeterminación: Platón y Dante, por un lado, la mística y la parodia por otro, suponen, en efecto, un residuo semántico que “satura” las referencias y las alusiones. La lectura genealógica— que establece una populosa familia como el origen del texto, y, por lo tanto, remite la ficción a su archivo, donde cada palabra es explicada hasta hacerse trivial— es una lectura, al final, reductora y sancionadora. La arqueología de “El Aleph”, por ello, corre el peligro de agotar las representaciones posibles del cuento, hasta vaciarlo de sentido; sin explicar por ello su proyección, su actualidad, su mayor demanda. Allí donde se cruzan los lenguajes, los personajes, las versiones y las lecturas, se abre también un espacio nuevo: un lugar del cambio dentro de la tradición más normativa. Ese cambio concierne a la poética, a la innovación del espacio literario como la presencia/ausencia de su (improbable) saber genuino (ética del don gratuito) y “paidéutico” (juego del hacer y decir). No pocos críticos han ejercido, involuntariamente, el oficio de Menard con Borges: han leído literalmente sus refe-

⁸ Sobre la modernidad paradójica de Borges ha escrito un agudo ensayo MICHEL LAFON: “Borges y la modernidad”, en *Anthropos. Jorge Luis Borges, Una teoría de la invención poética del lenguaje* (pp. 75-77).

rencias, citas y remisiones librescas. Hay, incluso, un crítico germánico que ha listado sus fuentes país por país para demostrar que Borges viene de todas partes. Otro ejemplo de esta lectura es el mito de que Borges leyó el *Quijote* primero en inglés; el propio Borges inició esa broma, que no es sino una versión del sarcasmo de Byron cuando dijo que había leído por primera vez a Shakespeare en italiano.

OBRAS CITADAS

- AIZENBERG, Edna. *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1984.
- ALAZRAKI, Jaime. *Critical Essays on Jorge Luis Borges*. Boston: G.K. Hall, 1987.
- . *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1984.
- BARTH, John. "The Literature of Exhaustion". *The Atlantic Monthly*, 2 (1967): pp. 29-34.
- BELL-VILLADA, Gene H. *Borges and his Fiction. A Guide to his Mind and Art*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981.
- BLANCHOT, Maurice. "El infinito literario: «El Aleph»", *El libro que vendrá*, trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila, 1969, pp. 109-112.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza/Espasa Calpe, 1971.
- . *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*. Nueva York: Dutton, 1970.
- . *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . *Oeuvres completes*. Jean-Pierres Bernès, ed. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- . "Mi prosa". *La Jornada Semanal*, México, 16 de junio de 1996, p. 7.
- CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa-Calpe Austral, 1989.
- CUESTA ABAD, José M. *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid: Gredos, 1995.
- CHAMPEAU, Serge. *Borges et la métaphysique*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- DEVOTO, Daniel. "Aleph et Alexis". *L'Herne*, 4 (1964): pp. 280-292.
- ECHEVARRÍA, Arturo. *Lengua y literatura de Borges*. Barcelona: Ariel, 1983.
- KADIR, Djelal. "Rhetoric and the Question of Knowing". *Variaciones Borges*, 1996, núm. 2: pp. 10-17.
- LAFON, Michel. *Borges ou la réécriture*. París: Seuil, 1990.

- LAFON, Michel. "Borges y la modernidad". *Anthropos. Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje*. 142-43 (marzo-abril 1993): pp. 75-77.
- MADRID, Lelia M. *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Madrid: Pliegos, 1987.
- OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 1993.
- ORTEGA, Julio. "Borges: la primera letra". *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992, pp. 232-239.
- . "«El Aleph» revisitado". *Arte de innovar*. México: UNAM y Ediciones del Equilibrista, 1994, pp. 181-186.
- PAOLI, Roberto. *Borges, percorsi di significato*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1977.
- PICKSTOCK, Catherine. *After Writing. On the Liturgical Consummation of Philosophy*. Oxford: Blackwell, 1998.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

BORGES, O LOS LABERINTOS DE LA INMANENCIA

IVÁN ALMEIDA
Borges Center, Aarhus Universitet

... e il naufragar m'è dolce in questo mare.
G. Leopardi, "L'infinito"

... elle demande une indication pour se perdre.
M. Duras, India Song

Los paradigmas geográficos aparecen en la obra de Borges como potentes matrices de conceptualización. Los mapas (orientación), por un lado,¹ y, en sus antípodas, los laberintos (extravío), ofrecen los dos esquemas más elocuentes de figuración dentro de este campo. El presente trabajo estará consagrado a explorar, de lo literario a lo teológico, el alcance operatorio de la figura del laberinto en la escritura de Borges.

Entiendo por "explorar el alcance operatorio" algo muy diferente de un estudio de motivos, muy útil por cierto, y ya abundantemente desarrollado por otros investigadores. Se trata de ver, en cambio, cómo la estructura del laberinto, presente tanto en la construcción semiótica de los textos de Borges como en la forma de su ontología, va configurando una opción por la inmanencia.

El tema de la inmanencia, en Borges, es de origen spinoziano, y puede resumirse como la jubilosa imposibilidad de salir del aquende (sueños, ficción, naturaleza).

¹ A propósito de Borges y los mapas, me permito remitir a mi estudio "Conjeturas y mapas".

Borges postula, si no como doctrina, al menos como nostalgia, una visión en la que la literatura es a la vez patria y destino: “*universus sive literatura*”. Y el laberinto sirve de mecanismo para configurar esta visión. El “alguien” que sueña Borges es el que “soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros [...] Soñará que podremos hacer milagros y que no los haremos, porque será más real imaginarlos” (*OC*, vol. 2, p. 473).

CÓMO IMAGINAR UN LABERINTO

La representación tradicional del laberinto que la antigua iconografía cretense ha transmitido al mundo entero es objetable desde, al menos, dos puntos de vista. En primer lugar, el laberinto aparece generalmente como una figura “unicursal”, es decir como un camino enredado pero sin encrucijadas, como una suerte de aparato intestinal cuya forma permite alargar un recorrido que, de todos modos, conducirá ineluctablemente a la otra punta (figura 1).



Figura 1. Esbozo del laberinto de la Catedral de Chartres

Esta observación hace decir al matemático Pierre Rosenstiehl que lo que usualmente llamamos laberinto es, en realidad, la representación del hilo de Ariadna, es decir, de la solución (“Labyrinthe”, p. 1427). La segunda objeción concierne a la representación en perspectiva elevada, que permite percibir el conjunto de los dédalos que trazan el recorrido. Nada más contrario, en efecto, a la noción íntima de laberinto que la visión de conjunto que aporta el mapa. La percepción espacial que tiene la “víctima” de un laberinto está lejos de ser un diagrama. Su respuesta en cada momento debe ser estratégica, para lograr por la astucia lo que no posee por representación. La única iconización pertinente del laberinto de Creta sería, entonces, la que tiene Teseo: un corredor interminable.

Pasemos a Borges. La escena final de “La muerte y la brújula” relata un diálogo sorprendente entre el detective Erik Lönnrot y su perseguidor-perseguido Red Scharlach. En el momento de enfrentarse con su enemigo, Lönnrot descubre que lo que él concebía como su propio plan de caza obedece, de hecho, a un minucioso plan manipulador de la presa misma, una celada en forma de laberinto trazado sobre el mapa de una ciudad. Ya a punto de morir, Lönnrot hace un gesto elegante de buen perdedor y transfigura la escena de persecución en proceso de investigación científica; los dos adversarios se convierten en epistemólogos y, como quien revisa una partida de ajedrez ganada sin mucho arte, Lönnrot juzga la metodología de su colega en nombre de la famosa regla de simplicidad sintáctica: “En su laberinto sobran tres líneas”.

Con esta observación desinteresada, el detective aplica a la propia muerte su divisa inicial de preferir lo teóricamente interesante a lo pragmáticamente realizable o verificable.² Teórico hasta la muerte, Lönnrot analiza su momento final con la serenidad de un gramático:

En su laberinto sobran tres líneas [...] Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. 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

² Recuérdese la respuesta de Lönnrot al comisario Treviranus: “—Posible, pero no interesante (...). Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis” (*OC*, vol. 1, p. 500).

de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy (*OC*, vol. 1, p. 507).

Y el asesino responde, agradecido: “Para la otra vez que lo mate [...] le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante” (p. 507). Lönnrot, y a través de él, Borges, propone así, como el más intrincado de los laberintos, aquella simple línea recta, infinitamente divisible, que debía recorrer Aquiles para alcanzar a la tortuga.

CÓMO HACER LABERINTOS CON PALABRAS

La figura del laberinto constituye la forma personal que adopta Borges para pensar el impensable infinito. De allí su predilección, en literatura, por lo que él mismo llama “laberintos verbales”, presentes en obras como *Don Quijote*, *Las mil y una noches*, *Ulysses*. Lo que Borges admira en esas obras, y lo que busca a través de la suya, es la aplicación a la literatura del principio epistemológico de economía, que fue el legado de Lönnrot a su enemigo. La paradójica búsqueda de un infinito lo más pequeño posible (cf. Nicolas *passim*) a través de la concepción de un laberinto lo menos complicado que se pueda.

Recuérdese, como ilustración de este principio de economía, el breve relato “Los dos reyes y los dos laberintos”, publicado en *El Aleph*, en 1949. En él se cuenta, en el estilo de un creyente musulmán, la historia de un rey de Babilonia que recibe la visita de un rey de los árabes. Para “hacer burla de su simplicidad”, el anfitrión encierra a su huésped en un laberinto complicadísimo del cual éste sólo alcanza a salir por intervención de Dios. Sin quejarse, promete al babilonio hacerle conocer, en sus tierras, un laberinto mejor. De regreso en Arabia, congrega a sus soldados, declara la guerra a Babilonia, apresa al rey y lo conduce, amarrado encima de un camello, al desierto. Prosigue el cuento:

Cabalgaron tres días y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso”.

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere (*OC*, vol. 1, p. 607).

Esta historia es, a primera vista, simplemente edificante. Aparece ilustrando el principio según el cual lo infinitamente simple puede ser tanto o más laberíntico que lo infinitamente complejo.

Pero hay algo más. El relato esconde, bien disimulado, un nuevo laberinto, un laberinto verbal. A partir de la edición de 1952, el título elabora un referencia cruzada mediante una nota al pie de página que reza así: “Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 601”. La mencionada página se sitúa en medio del relato precedente, que también tiene que ver con laberintos: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. El pasaje de referencia es el siguiente: “Nuestro rector, el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito” (*OC*, vol. 1, p. 601). Y así es como se desencadena la puesta en acto de la noción borgesiana de laberinto literario. La historia de los dos reyes, narrada en un primer nivel en el relato homónimo, constituye además (se lo descubre de paso) el contenido del relato, simplemente mencionado, de un personaje de otra ficción; una ficción que trata, a su vez, de un laberinto.

Ahora bien, el pastor protestante que aparece narrando la historia en el relato precedente se ve cualificado como “hombre de curiosa lectura”. Irónicamente, Borges establece así una circularidad entre ambas ficciones, puesto que las “curiosas lecturas” del rector están incluyendo, por lo que parece, el propio cuento de Borges...

Pero las cosas son todavía más complicadas. Trece años antes, en la revista *El Hogar* del 16 de junio de 1939, Borges había firmado dos artículos. El primero, inscrito en la rúbrica “Libros extranjeros”, era una reseña del *Finnegans Wake* de Joyce. El segundo se llamaba “Una leyenda arábiga”, y comenzaba así: “De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro *Las mil y una noches*, traslado esta curiosa leyenda. Se titula: HISTORIA DE LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS” (*OC*, vol. 4, p. 437).³ Y lo que si-

³ Más tarde, en el número de mayo de 1946 de la revista *Anales de Buenos Aires*, sección “Museo”, aparecerá por primera vez el texto aislado, con un título que se aproxima

que es el texto, entre comillas, de la historia mencionada más arriba. Y ya entonces aparece en el lacónico comentario el adjetivo “curiosa”, atributo aquí de la leyenda, como allá lo será de las lecturas del rector Allaby.

Mediante esa estratagema, Borges logra incorporar una de sus propias páginas dentro del libro que él considera el infinito literario por excelencia: *Las mil y una noches*. En ese caso, las “curiosas lecturas” del rector Allaby resultarían ser una edición apócrifa de *Las mil y una noches*, que contiene entre sus historias un cuento de Borges... El laberinto de interreferencias no acaba aquí. Volveremos más adelante sobre otros dédalos y meandros.

Se puede pensar entonces que a la lectura literal de los “dos laberintos” que menciona el título de una de las versiones del cuento, se yuxtapone una nueva posibilidad de interpretación. Habría dos tipos de laberinto: el espacial, constituido ya sea por “escaleras, puertas y muros”, ya sea por el infinito desierto; y el laberinto literario que lo contiene, el que crea Borges mediante los juegos de circularidad en su escritura.

Esta hipótesis no es demasiado arbitraria y parece sugerida por otra historia de Borges, engarzada en su relato de *Ficciones*, “El jardín de senderos que se bifurcan”, en el cual el laberinto está hecho de tiempo y es un libro. Yu Tsun, el protagonista chino, tiene una cita con un sinólogo inglés al que debe asesinar. El sendero que lleva a la casa del sabio se abre en constantes bifurcaciones, y Yu Tsun ha recibido la consigna de tomar en cada caso la opción de la izquierda. Yu Tsun conoce las reglas de los laberintos, por ser bisnieto del gobernador Ts'ui Pên, que abdicó del poder y se retiró del mundo para escribir una novela y construir un laberinto. Cuando Ts'ui Pên fue asesinado —recuerda su bisnieto mientras camina— sólo quedó de su obra una novela insensata y, en cuanto al laberinto, nadie pudo jamás encontrarlo. Yu Tsun lo imagina:

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por

ya al que consagrará la edición de *El Aleph*: “Historia de los dos reyes y de los dos laberintos”. Sin embargo, el texto aparece como una cita, extraída de Richard F. Burton: *The Land of Midian Revisited* (1879), sin página. Daniel Balderston ha tenido la gentileza de consultar por mí el libro del capitán Burton, con el resultado que era de esperar: el texto no figura. Por otra parte, en una posdata añadida al epílogo de *El Aleph* en 1952, Borges menciona la historia, y, para confundir más las pistas, añade “que los copistas intercalaron en *Las 1001 Noches* y que omitió el prudente Galland” (*OC*, vol. 1, p. 630).

arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros (*OC*, vol. 1, p. 475).

Más tarde, ya en la casa del sinólogo Stephen Albert, éste le revela que Ts'ui Pên no fue un simulador, que el laberinto existe realmente y que —para su gran sorpresa— se lo puede mostrar.

—Aquí está el Laberinto —dijo indicándome un alto escritorio laqueado.

—¡Un laberinto de marfil! —exclamé—. Un laberinto mínimo...

—Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo.

A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irrecuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ese era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí (*OC*, vol. 1, pp. 476-77).

La frase en cuestión era la siguiente: "*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*". Albert prosiguió:

Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de *Las 1001 Noches*, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de *Las 1001 Noches*, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeron; pero ninguna parecía corresponder, siquiera

de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. En esa perplejidad, me remitieron de Oxford el manuscrito que usted ha examinado. Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (*OC*, vol. 1, p. 477).

Éste es el relato del que procede la idea, frecuentemente citada como opinión del propio Borges, de que “el libro y el laberinto [son] un solo objeto”. Al mismo tiempo, da la clave de una lectura alternativa del cuento “Los dos reyes y los dos laberintos”. La construcción de laberintos literarios es la paradójica capacidad humana de construir, a su manera, el infinito. Con frecuencia, Borges habla de “laberintos verbales” (*OC*, vol. 4, p. 436), refiriéndose a la obra de Joyce —al que llama “arquitecto de laberintos”— y particularmente al *Finnegans Wake*, libro que tal vez tenía en mente al concebir la obra del imaginario Ts'ui Pên.

Pero la reflexión final de Albert devela también una primera modalidad de la inmanencia según Borges. Si el laberinto de Ts'ui Pên crea un infinito literario, hecho de tiempo, implanta por igual la “ética para inmortales” de la que habla Borges al referirse a su cuento “El inmortal” (cf. *OC*, vol. 1, p. 629). La ética, en términos spinozianos, es el principio general de inmanencia que hace de los individuos simples modos de una sustancia infinita, y por lo tanto, sin más allá: “el infinito mapa de Aquél que es todas sus estrellas” (*OC*, vol. 2, p. 308). Dentro de esa perspectiva, no hay destino individual, porque en cada modalidad del infinito se dan,

actualizadas, todas las posibilidades: “todos los desenlaces ocurren” o, como dice el Inmortal:

Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez [...] Homero compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea* (OC, vol. 1, p. 540-41).

EL PRINCIPIO DEL LABERINTO

Borges tiene una forma muy suya de concebir la idea de laberinto. En general, cuando se piensa en la noción de laberinto, se le atribuye espontáneamente como rasgo principal ya sea el que corresponde a “para perderse”, ya sea el de “de donde no se puede salir”. Parece claro que él adopta esta segunda acepción. De allí su asimilación del laberinto al infinito. Un laberinto es un lugar determinado y circunscripto (y por lo tanto, finito), cuyo recorrido interno es potencialmente infinito. El “sujeto” del laberinto borgesiano no está afuera, preguntándose por el sendero que lleva a su centro, sino adentro, desde siempre, resignado a no poder salir: el laberinto es “la casa” de Asterión.

La “astucia” (μῆτις) que necesita la víctima encerrada en un laberinto es de dos tipos: la primera, local, consiste en decidir en forma económica, en cada encrucijada, cuál es la opción que conviene tomar. Sobre ese tema, Pierre Rosenstiehl ha imaginado y formalizado los consejos de Ariadna a Teseo sobre el arte de desenrollar y enrollar el hilo.⁴ Se trata, obviamente, de una decisión miope que poco a poco se va convirtiendo en hipótesis sobre una eventual gramática. A las conjeturas de carácter lo-

⁴ “a) Teseo, desenrolla cuando exploras un nuevo corredor, enrolla cuando tomas un corredor de retirada (es decir, por segunda vez en el sentido del regreso); b) Teseo, cuando te bates en retirada, toma el último corredor explorado todavía no tomado en retirada (o sea, por el que se vuelve a enrollar); c) Teseo, no te batas en retirada por el corredor de descubrimiento de una encrucijada si todavía te queda en esa encrucijada un corredor por explorar” (“Labirinto”, p. 24; la traducción es mía).

cal se comienza así a yuxtaponer una conjetura de otro tipo, sobre la forma global del laberinto: la idea de un mapa general que permita, a partir de un cierto momento, prever la próxima encrucijada y su solución. Ambos tipos de astucia se asocian, respectivamente, a los dos tipos de abducción (conocimiento por conjetura, sin fundamento suficiente) propuestos por Peirce: la abducción ordinaria (conjeturas sobre un enigma puntual) y la abducción primaria o fundamental (conjeturas sobre la estructura del mundo).

Mimético de su autor, el personaje típico de los laberintos de Borges tiene como característica una cierta urgencia por elevarse de las conjeturas locales al plano global, por encontrar el algoritmo fundador, la gramática, a riesgo de descuidar la tensión pragmática del enigma. Su prototipo trágico es el detective Lönnrot discutiendo con el periodista de la *Yidische Zaitung*: “Éste quería hablar del asesinato; Lönnrot prefirió hablar de los diversos nombres de Dios” (*OC*, vol. 1, p. 501). De allí surge el malentendido, porque el periodista interpreta localmente la preocupación globalizante del detective: “el periodista declaró en tres columnas que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino. Lönnrot, habituado a las simplificaciones del periodismo, no se indignó” (*OC*, vol. 1, p. 501).

El espacio borgesiano se convierte en laberinto ya sea por exceso de determinación (una sola línea recta, como único corredor infinitamente divisible), ya sea por exceso de indeterminación (el desierto, como infinidad de encrucijadas). En ambos casos, el carácter laberíntico viene de la proyección de una característica al infinito, lo cual da como resultado la imposibilidad de salir. Dicha imposibilidad —conjeturada— de salir, se convierte en decisión de permanencia.

En su ensayo de 1939 “Cuando la ficción vive en la ficción”, Borges cuenta:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura, y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... Catorce o quince años después, hacia 1921, descubrí en una de las obras de Russell una invención análoga de Josiah

Royce. Éste supone un mapa de Inglaterra, dibujado en una porción del suelo de Inglaterra; ese mapa —a fuer de puntual— debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito... (*OC*, vol. 4, p. 433).

Lo que más adelante será llamado “laberinto” comienza siendo presentado como un “objeto anormal”, que produce “misterio y vértigo” (es decir que posee las características del *maze*, palabra inglesa para designar el contenido semántico del laberinto), y que además tiene como efecto una cierta experiencia de la noción de infinito.

Vemos, además, que la noción de laberinto aparece inmediatamente asociada a la figura del mapa, cosa aparentemente contradictoria por hipótesis. Aquí comienzan las especificidades borgesianas. El sujeto del laberinto (no es pertinente llamarlo víctima porque la idea de trampa intencional queda excluida) tiene, decíamos, la tendencia a quemar etapas para llegar pronto a una abducción primaria, es decir, a esbozar una teoría subyacente al caos. No es de extrañar que en un mismo párrafo Borges pase de una lata de bizcochos (“imagen”, según la clasificación que hace Peirce de los objetos icónicos) a la teoría de los mapas (“diagrama”).

Lo que el sujeto comienza a experimentar como laberíntico no es, de hecho, un caos, sino un exceso de ordenamiento. El sujeto, ignorante de la estructura que gobierna sus propios corredores, de golpe encuentra (en una escala de grandeza que le permite una visión de conjunto) una figura hecha también de corredores y encrucijadas, que llevan a un punto en que se encuentra (en una escala inferior) una figura análoga, con análogos corredores y encrucijadas. El proceso continúa hasta los límites de la percepción humana. Eso le basta para considerar dicho proceso como, “al menos en potencia”, infinito. Pero al mismo tiempo puede ya darse una idea de la prolongación del mismo esquema en dirección opuesta, hacia el nivel en el que él mismo se halla implicado. Es decir que tendrá una idea diagramática (un mapa) de su propio territorio. No tardará, sin embargo, en postular que, si el proceso se prolonga hacia afuera, su propio territorio está contenido por otro, y así, potencialmente, al infinito.

Esa constatación es la que permite afirmar que, para Borges, un laberinto no es, al menos en su acepción elemental, una estructura caótica en la que uno se pierde, sino una estructura clara (que hasta permitiría un tratamiento *more geométrico*), de la que nunca se sale. Así se entiende la

melancólica resignación de Asterión, que llega a poder salir del laberinto y, sin embargo, vuelve a entrar. Probablemente porque descubre que su laberinto está dentro de otro laberinto, y que entonces la noción de “salida” deja de ser pertinente: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos” (*OC*, vol. 1, p. 570).

Este primer grado de construcción laberíntica coincide con la elemental estructura de la recursividad. El laberinto está formado por laberintos y está engastado en laberintos de laberintos. Los pliegues y repliegues del laberinto siguen la sintaxis de la apertura y cierre de paréntesis. Con la diferencia de que, en el caso de los laberintos borgesianos, la infinitud potencial de la gramática se halla actualizada en la realidad: la pura posibilidad que da la sintaxis de seguir abriendo y cerrando paréntesis concéntricos hasta el infinito es aquí una característica real del universo.

Sin embargo, una de las características esenciales de la estructura perentética es la impermeabilidad de los niveles. Todo paréntesis debe ser cerrado y constituye un nivel de lectura diferente del que forman los paréntesis que lo contienen y los que, a su vez, contiene. Que un relato pueda contener otro relato es una forma canónica de recursividad estructural. En tal juego de engastes, todo relato es ficción para el nivel del relato que lo contiene y realidad para el nivel inferior del relato contenido. Ahora bien, si esa graduación desaparece, si se pierde la impermeabilidad de los paréntesis, o si los planos llegan a poder mezclarse, el laberinto adquiere un nuevo grado de complejidad. Borges observa, además, que esa permeabilidad de los paréntesis, al deshacer las jerarquías, enriquece el laberinto, no en profundidad, sino en superficialidad: todos los planos se equivalen. Dice, más adelante, en el citado ensayo “Cuando la ficción vive en la ficción”:

Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción. Cervantes incluyó en *El Quijote* una novela breve; Lucio Apuleyo intercaló famosamente en *El Asno de Oro* la fábula de Amor y de Psiquis: tales paréntesis, en razón misma de su naturaleza inequívoca, son tan banales como la circunstancia de que una persona, en la realidad, lea en voz alta o cante. Los dos planos —el ver-

dadero y el ideal— no se mezclan. En cambio, el *Libro de las mil y una noches* duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar esas realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa (*OC*, vol. 4, p. 433).

El caso ejemplar de laberinto literario es, para Borges, el de la célebre noche en que Shahrazad cuenta al rey la propia historia que están ambos viviendo.

Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad que lo distrae con maravillosas historias, hasta que encima de los dos han rodado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche extraña, él oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo— a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, en curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular... En *Las mil y una noches*, Shahrazad refiere muchas historias; una de esas historias casi es la historia de *Las mil y una noches*. (*OC*, vol. 4, pp. 433-34).⁵

La nivelación de los planos de la ficción y de la realidad, o de lo engastado y lo engastante, puede dar lugar, como resultado laberíntico, a la dispersión de los lapsos temporales, como Borges lo observa en *L'illusion comique*, de Corneille. En ella aparece vívido el efecto de la anulación de los paréntesis que engastan la ficción en la realidad: si hay que leer una escena de teatro sobre el mismo plano de la realidad, entonces una persona puede morir hoy y conversar mañana con sus amigos:

⁵ Mucho se ha discutido sobre la autenticidad de esa referencia a una noche circular en alguna de las versiones de *Las mil y una noches*. No parece, sin embargo, que esta noche 602 sea una pura invención de Borges. Si ni Burton, ni Mardrus, ni Lane ni Galland la relatan, la versión alemana de Enno Littman, ampliamente reseñada por Borges en “Los traductores”, no sólo incluye dicha noche en el volumen IV, sino que, además, lleva una nota del traductor en la que llama la atención sobre el hecho de que allí se está repitiendo parte del preámbulo de la obra entera (cf. BALDERSTON, p. 151, n. 7).

Pridamant, padre de Clindor, ha recorrido en busca de su hijo las naciones de Europa. Con más curiosidad que fe, visita la gruta del “mágico prodigioso” Alcandre. Éste, de manera fantasmagórica, le muestra la azarosa vida del hijo. Lo vemos apuñalar a un rival, huir de la justicia, morir asesinado en un jardín y luego conversar con unos amigos. Alcandre nos aclara el misterio. Clindor, después de haber matado al rival se ha hecho comediante, y la escena del ensangrentado jardín no pertenece a la realidad (a la “realidad” de la ficción de Corneille), sino a una tragedia. Estábamos, sin saberlo, en el teatro (*OC*, vol. 4, p. 434).

Borges califica estos fenómenos de “laberintos verbales” (p. 434), entre los cuales privilegia una novela que había aparecido ese mismo año: *At Swin-Two Birds*, del irlandés Flann O'Brien. Con una fidelidad un tanto creativa, Borges resume así el argumento:

Un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero de Dublín que escribe una novela sobre los parroquianos de su taberna (entre quienes está el estudiante), que a su vez escriben novelas donde figuran el tabernero y el estudiante, y otros compositores de novelas sobre otros novelistas. Forman el libro los muy diversos manuscritos de esas personas reales o imaginarias, copiosamente anotados por el estudiante. *At Swin-Two Birds* no sólo es un laberinto: es una discusión de las muchas maneras de concebir la novela irlandesa y un repertorio de ejercicios en verso y en prosa, que ilustran o parodian todos los estilos de Irlanda. La influencia magistral de Joyce (arquitecto de laberintos, también; Proteo literario, también) es innegable, pero no abrumadora, en este libro múltiple (*OC*, vol. 4, pp. 434-35).

Y concluye, como casi siempre, con una máxima de ontología retórica, que cifra su teoría del laberinto: “Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros nos ayudan a intuir esa identidad” (p. 435).

Trataré, en lo que sigue, de proponer a la variable figuración del laberinto en Borges, un esbozo de organización teórica que, partiendo de un cierto grado de formalización, pueda desembocar en una proposición ontológica.

EL PLANO DEL LABERINTO

Vimos que las paradojas del mapa en el mapa, abundantemente discutidas por Josiah Royce y Charles S. Peirce, están en la base de la concepción borgesiana del laberinto. El texto de Royce que Borges menciona, y que en otro ensayo cita aproximativamente, es el siguiente:

To fix our ideas, let us suppose, if you please, that a portion of the surface of England is very perfectly levelled and smoothed, and is then devoted to the production of our precise map of England [...] This representation would agree in contour with the real England, but at a place within this map of England, there would appear, upon a smaller scale, a new representation of the contour of England. This representation, which would repeat in the outer portions the details of the former, but upon a smaller space, would be seen to contain yet another England and this another, and so on without limit (Royce, pp. 504-505; Borges traduce este pasaje).⁶

La infinitud de representaciones engastadas que prevén y configuran los mapas dentro de los mapas produce como resultado el que, para un mapa dado que podemos llamar $mn+1$, el territorio representado corresponde al mapa mn . Éste, visto desde una hipotética altura exterior, no es un territorio sino una simple representación, interna al sistema de los mapas. En cambio, para todo observador “interior” a un mapa cualquiera la situación se complica, suscitando dos posibles reacciones: a) o bien limita voluntariamente su mundo a dos niveles, y decide que lo que soporta su mapa es la realidad primera; b) o bien, al descubrir que su nivel contiene otro mapa con otros mapas incluidos, sospecha que el movimiento infinito puede también extenderse hacia la periferia, con la posibilidad de que no haya nunca un territorio “real”, o, para decirlo en otros términos, con la posibilidad de que “carta” y “territorio” se conviertan en sinónimos.

⁶ En “Magias parciales del Quijote”, Borges propone una traducción libre de este párrafo (aunque citado entre comillas): “Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelada perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta; no hay detalle del suelo de Inglaterra, por diminuto que sea, que no esté registrado en el mapa; todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa, y así hasta lo infinito” (*OC*, vol. 2, p. 47).

Borges manifiesta una preferencia obstinada por esta segunda opción. En “Las ruinas circulares”, un mago extrae de su sueño una creatura que se le asemeja, y al final de la historia descubre que él también está siendo soñado por otro (*OC*, vol. 1, p. 455).

El segundo de sus sonetos del díptico “Ajedrez” acaba con el terceto siguiente:

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
 ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
 De polvo y tiempo y sueño y agonías?
 (*OC*, vol. 2, p. 191).

Se observa una persistente orientación del laberinto borgesiano desde el centro hacia la periferia. Lo que constituye el “*maze*”, la turbación, no es la posibilidad de que un mapa pueda contener a otro, sino, en dirección opuesta, que un mapa sea siempre contenido por otro mapa, que no haya territorio exterior, que todo sea inmanencia. Es una experiencia que produce a la vez “humillación”, “terror”, pero también “alivio” (cf. el final de “Las ruinas circulares”, *OC*, vol. 1, p. 455). El rabino que creó un Golem imperfecto puede consolarse pensando en lo que sentirá su propio creador.⁷

La experiencia literaria de crear sueños imperfectos permite una mirada compasiva con lo que, en un plano ya teológico, se anuncia como nuestro creador. Somos los personajes de un libro, y preferimos creer, no se sabe por qué, que nuestro hacedor es el último eslabón, el motor inmóvil, el creador perfecto. Raramente osamos sospechar que quien nos escribe podría no ser menos irreal que nuestros sueños y que nosotros mismos. Es la melancólica lección que da Dios a Shakespeare, en “Everything and Nothing”: “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie” (*OC*, vol. 2, p. 182).

El engaste laberíntico de ficciones dentro de ficciones, sin salida previsible, apela a una oximórica conjetura: “la vida es apariencia verdadera” (*Inquisiciones*, p. 94). La ausencia de un allende el laberinto, de un terri-

⁷ “En la hora de angustia y de luz vaga, / En su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?” (*OC*, vol. 2, p. 265).

torio fuera del mapa, se ve plasmada también en la teoría que Borges tiene a propósito de lo que él llama la “superstición de la inferioridad de las traducciones”: “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores” (*OC*, vol. 1, p. 239).

INSTRUCCIONES PARA PERDERSE

Hay, sin embargo, un rasgo en este proceso de engaste infinito que debe ser considerado seriamente. A menudo se presenta la teología literaria de Borges como un caso de recursividad en una relación de orden (un sueño soñado por un soñado, etc.). Trataremos de ver en qué medida esta interpretación es insuficiente. Para ello tal vez no sea superfluo comenzar recordando las nociones de recursividad y de relación de orden. La recursividad es la propiedad de una función o de un algoritmo que le permite auto-incluirse. Por ejemplo, en gramática generativa, la posibilidad que tiene la estructura de la oración de incluir otra oración en una de sus partes. La relación de orden, en matemáticas, tiene la triple característica de ser transitiva, no recíproca y no reflexiva. Una típica relación de orden es, por ejemplo, la sucesión. La relación de sucesión es transitiva (si c sucede a b y b sucede a a , entonces c sucede a a), es no recíproca (si b sucede a a , a no puede suceder a b) y es no reflexiva (a no puede suceder a a). Si a dicho esquema se le aplica la característica formal de la recursividad, se obtiene la posibilidad *a priori* de que uno de los argumentos (por ejemplo c) incluya a su vez una relación de orden.

Si en el plano literario la noción de recursividad es menos precisa, al menos conserva siempre la característica global de ser iterativa y jerarquizada. Esta idea de relación de orden recursiva puede corresponder, a primera vista, a la estructura de “Las ruinas circulares”, en la medida en que cada creador parece postular a su vez un creador de nivel superior. Sin embargo, la originalidad de Borges consiste precisamente en la perversión laberíntica que introduce en la relación de orden. Por una parte, el principio de transitividad resulta pervertido por la circularidad; por otra parte, tanto el principio de no-reciprocidad como el de no-reflexividad se hallan paradójicamente negados.

a. Circularizar la relación de orden

Introducir la circularidad en una relación de orden comporta el hecho de que lo incluido pueda, al cabo de un recorrido más o menos largo, incluir (semánticamente) a su incluyente, como en el célebre grabado de Escher "Waternival" (1961), en el que un canal de agua desemboca en su propia fuente:

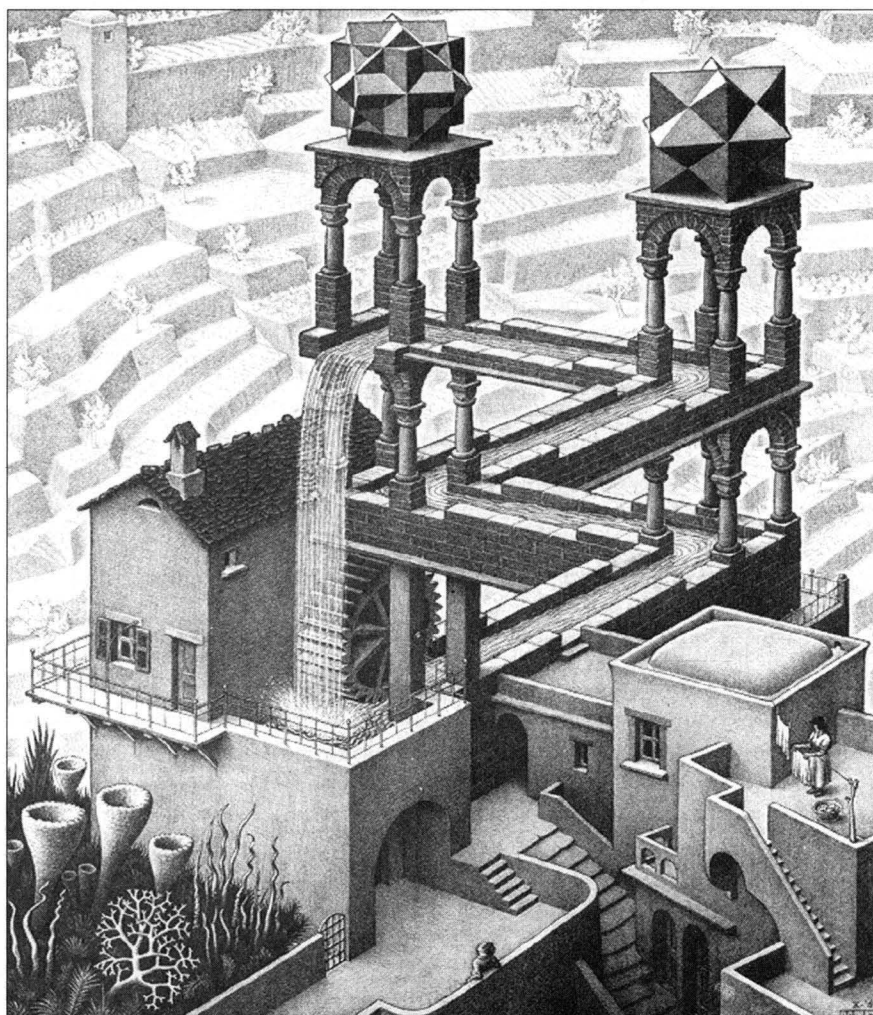


Figura 2. Escher: Waternival (1961)

Así, en la relación de creación que introduce Borges no sólo todo creador es al mismo tiempo una creatura, sino que, al cabo de un periplo más o menos largo que sirve, como en el grabado de Escher, para confundir los planos, puede llegar inclusive a derivar de su propia creatura. El laberinto, concebido como una estructura de la que no se puede salir, da así como resultado el inmanentismo teológico-literario. En el soneto “Sueña Alonso Quijano”, Cervantes sueña (soñar y crear son sinónimos para Borges) a Alonso Quijano, que sueña a Don Quijote. Y en la fusión de los dos sueños, Quijano sueña (o sea, inventa) la historia de su propio autor, Cervantes:

El hidalgo fue un sueño de Cervantes
Y don Quijote un sueño del hidalgo.
El doble sueño los confunde y algo
Está pasando que pasó mucho antes
Quijano duerme y sueña. Una batalla:
Los mares de Lepanto y la metralla
(*OC*, vol. 2, p. 472, y también *OC*, vol. 3, p. 94).

b. Abolir la no-reciprocidad

Hemos visto que es propio de una relación de orden (como es el caso de la creación, teológica o literaria) el no aceptar la reciprocidad. También esa regla es transgredida por Borges; da un paso más en la perversión de la relación de orden al conceder que, en ciertos casos, los dos términos puedan incluirse recíprocamente, sin ningún intermediario.

Así, en “El Aleph”, la mágica descripción que hace de ese “*multum in parvo*” se transforma en un laberinto de reciprocidad: “...vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra...” (*OC*, vol. 1, p. 626).

Una ilustración gráfica de esa paradoja la hallamos en otro grabado célebre de Escher: “Tekenén” (1948).

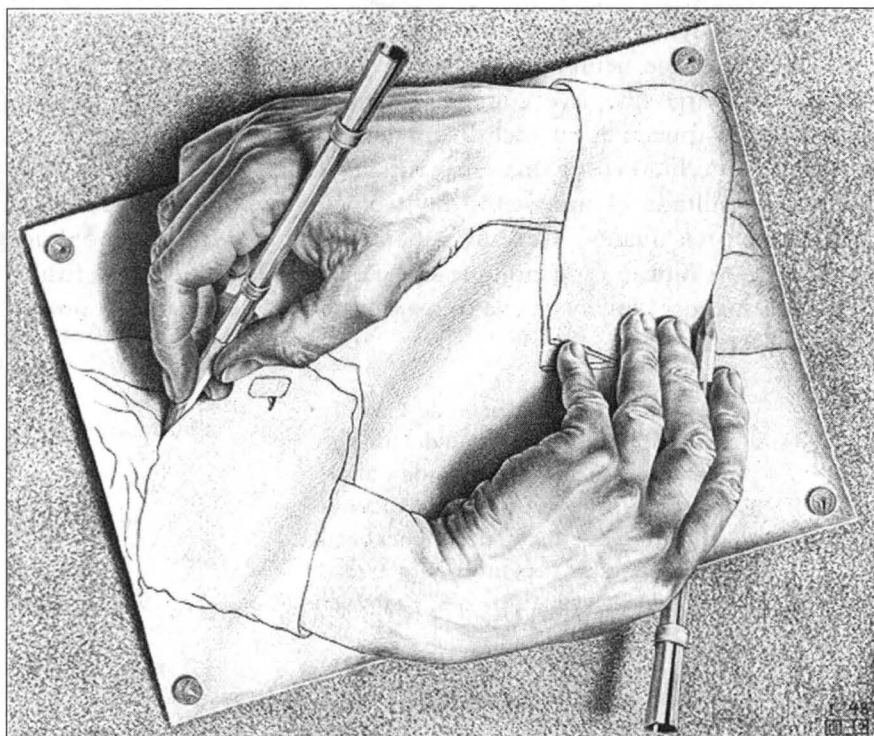


Figura 3. Escher: Teken en (1948)

En otro soneto —“Adam cast forth” —, Adán es a la vez creatura y creador de Dios, sueño de un Dios al que ha soñado:

¿Hubo un Jardín o fue el Jardín un sueño?
 Lento en la vaga luz, me he preguntado,
 Casi como un consuelo, si el pasado
 De que este Adán, hoy mísero, era dueño,
 No fue sino una mágica impostura
 De aquel Dios que soñé...
 (OC, vol. 2, p. 312).

A este esquema parece también corresponder el último avatar de la historia “Los dos reyes y de los dos laberintos”, que comienza siendo recitada por el personaje de un cuento (“Abenjacán”), del cual Borges dirá en

la postdata del epílogo: “Podemos considerarlo una variación de los dos reyes y los dos laberintos” (*OC*, vol. 1, p. 629).

c. Transgredir la no-reflexividad

Finalmente, la perversión laberíntica de la creación llega a su paroxismo cuando queda violada la tercera regla de la relación de orden, que prohíbe la reflexividad.

Escher, una vez más (“Prentententoonstelling”, 1956), se ha arriesgado a esta violación, mediante el dibujo de un joven dentro de una galería de pintura, que contempla un cuadro en el cual, por un procedimiento fantástico, se encuentra él mismo (y no su imagen) contemplando ese mismo cuadro (figura 4):

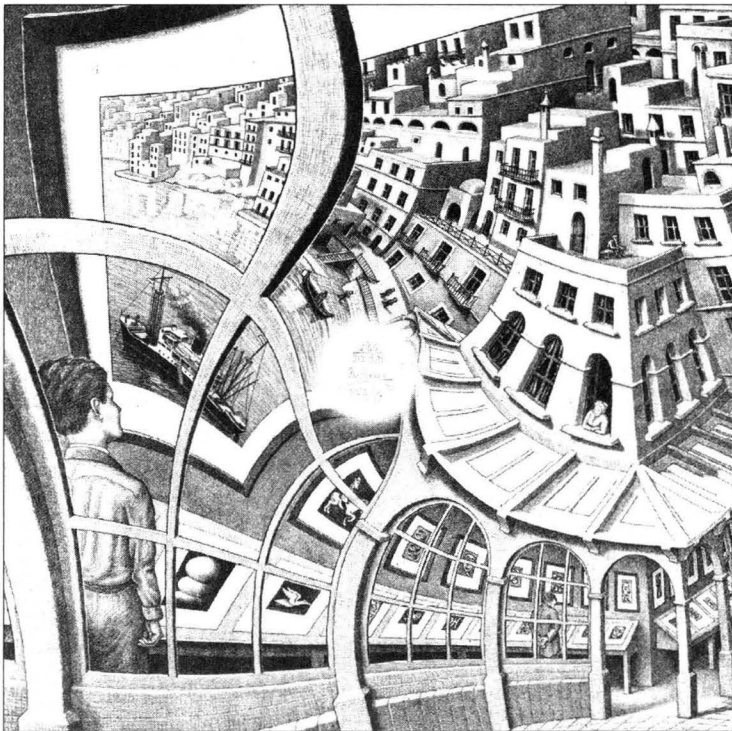


Figura 4. Escher: Prentententoonstelling (1956)

A esa vertiginosa estructura corresponde, por ejemplo, la expresión de Alonso Quijano, quien, en “Ni siquiera soy polvo” se arriesga a decidir: “seré mi sueño” (*OC*, vol. 3, p. 177).

LA INMANENCIA

Hay dos textos de Borges que combinan todos los ingredientes de la estructura del laberinto. Se trata de las ficciones en que un Borges maduro habla, respectivamente, con un Borges joven (“El otro”, *OC*, vol. 3, pp. 11-16) o con un Borges viejo y a punto de morir (“25 de agosto, 1983”, *OC*, vol. 3, pp. 375-378). En ambos surge el conflicto de saber quién sueña a quién. En “El otro”, pierde, en cierta forma, el que está soñando (por las connotaciones de ilusión que el acto de soñar comporta), mientras que gana en jerarquía ontológica el que no sueña, aunque es soñado. En “25 de agosto, 1983” el duelo soñador-soñado no se resuelve, y surge, por encima del ya heterodoxo esquema de la reflexividad del sueño, la hipótesis de la reciprocidad:

—¿Quién sueña a quién? Yo sé que te sueño, pero no sé si estás soñándome. [...] Quién sabe.

—El soñador soy yo —repliqué con cierto desafío.

—No te das cuenta que lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan (*OC*, vol. 3, p. 376).

Así, el laberinto de Borges consiste en la imposibilidad de salir totalmente del sueño, de la biblioteca, de la ficción. Cuando se cree salir, es que se ha entrado en una ficción más amplia, pero todo es inmanente:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
(“Laberinto”, *OC*, vol. 2, p. 364).

Sin embargo, ese inmanentismo no es, en Borges, desesperante. Al contrario, nuestro universo es esa casa familiar a la que se vuelve siempre, o a la que se cree volver pero que nunca se ha dejado. En ese aspecto, él es profundamente spinoziano. La diferencia con respecto a su maestro es que, como de costumbre, Borges mira el desarrollo de la teoría spinoziana desde su punto de llegada, invirtiendo los polos de todas las ecuaciones. Para Spinoza, si la sustancia es infinita, no puede haber más que una, que llamamos Dios. Todo el resto de lo que existe —el hombre, el mundo— no son más que modos de atributos divinos: *Deus sive natura*, “Dios, es decir la naturaleza”. Esa inmanencia que Spinoza define “desde arriba” (no podemos extraernos de Dios, que es la única sustancia), Borges se permite mirarla desde abajo: no podemos salir de nuestro mundo natural, que coincide con la sustancia divina. Cuando Borges dice “nosotros”, entiende “la indivisa divinidad que opera en nosotros” (*OC*, vol. 1, p. 258).

Ésa es la razón de la creación de tantos laberintos. Es una forma de conjurar el temor a ser desposeídos de la morada en la tierra, de recordar que el infinito está siempre al alcance de la mano. El laberinto es la forma que tiene nuestro mundo de ser divino. Cuando Borges quiere rezar, se dirige al laberinto:

Gracias quiero dar al divino
 Laberinto de los efectos y de las causas
 Por la diversidad de las criaturas
 Que forman este singular universo,
 Por la razón, que no cesará de soñar
 Con un plano del laberinto
 (*OC*, vol. 2, p. 314).⁸

En este último dístico se cifra la paradoja de lo humano. A pesar de todo, la razón “no cesará de soñar con un plano del laberinto”. Lo expresa Borges admirablemente en su poema “El otro tigre”, donde opone el tigre de símbolos que habita su propio poema, al tigre “de caliente sangre”, sabiendo que nombrar a este último es ya ficcionalizarlo y que por lo tanto nunca podremos salir del mundo de representaciones:

⁸ Nótese que uno de los dones esenciales por los que el poeta da gracias al divino laberinto es “el mapa de Royce” (p. 315).

...pero ya el hecho de nombrarlo
 Y de conjeturar su circunstancia
 Lo hace ficción del arte y no criatura
 Viviente de las que andan por la tierra
 (OC, vol. 2, p. 203).

Y sin embargo el hombre no puede evitar la búsqueda de una realidad trascendente, aunque siempre aparezca un nuevo intermediario, como en la teoría aristotélica del tercer hombre (cf. "Avatares de la tortuga", OC, vol. 1, p. 255), que es, para Borges, una de las más antiguas formas de laberinto:

Un tercer tigre buscaremos. 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. Bien lo sé, pero 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
 (OC, vol. 2, p. 203).

Esa nostalgia de lo que está más allá de la representación, de los sueños, del verso, es el motor mismo de la razón. Esa misma nostalgia de lo que nunca llega puede convertirse, por una súbita gracia, en "revelación". La revelación, para Borges, no es una trascendencia que pueda encontrarse al final del camino, entre otras razones porque el camino no tiene final. La revelación no puede ser ni causa ni consecuencia. Sólo se la descubre en el acto de perderla. La doble felicidad del hombre consiste, por una parte, en que nunca podrá ser desposeído de su morada, que es camino y que es laberinto, y, por otra parte, en que ese camino tiene grietas, por donde puede surgir una revelación: "El camino es fatal como la flecha/ Pero en las grietas está Dios, que acecha" (OC, vol. 3, p. 153). La grieta, el pequeño desajuste, la tenue sinrazón, es la apertura a través de la cual puede surgir el momento de eternidad, en el que lo ficcional se percibe, fugazmente, como ficcional, que es la única forma de percibirlo "*sub specie æter-*

nitatis”: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (*OC*, vol. 1, p. 258).

Estaría de más volver a recordar aquí la definición que Borges propone del hecho estético. Queda sin embargo en pie que, para él, la belleza de la inmanencia está en que nada nos impide creer en el paraíso, a condición de que lo demos, de entrada, por perdido. La última evocación del mito del laberinto que dictó Borges en Cnossos, dos años antes de morir (en “El hilo de la fábula”), concluye con estas líneas:

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad (*OC*, vol. 3, p. 481).

OBRAS CITADAS

- ALMEIDA, Iván. “Conjeturas y mapas. Kant, Peirce, Borges y las geografías del pensamiento”. *Variaciones Borges*, 1998, núm. 5, pp. 7-36.
- BALDERSTON, Daniel. *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Duke University Press, Durham y Londres, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”. *Anales de Buenos Aires*, mayo de 1946, p. 51.
- . *Inquisiciones*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *Obras Completas [OC]*. 4 vols. Emecé, Barcelona, 1989-1996.
- ESCHER, M. C. *L'œuvre graphique*. Benedikt Taschen, Berlín, 1990.
- NICOLAS, Laurent. “Borges et l'infini”. *Variaciones Borges*, 1999, núm. 7, pp. 88-140.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols., comps. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks. Harvard University Press, Cambridge, 1935-1966.
- ROSENSTIEHL, Pierre. “Labirinto”. *Enciclopedia Einaudi*. Ed. 1979. Vol. 8, pp. 3-30.
- . “Labyrinthe”. *Encyclopédie Philosophique Universelle. II. Les notions philosophiques*. Presses Universitaires de France, París, 1990, t. I, pp. 1425-1432.
- ROYCE, Josiah. *The World and the Individual*. Dover, Nueva York, 1959.

BORGES EN “EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN”

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA
Yale University

A diferencia de otros escritores modernos como Eliot o Joyce, Borges parece haber preferido no hacer que sus textos exhibieran, en su propia textura, las ideas que los fundamentaban. Esto tal vez se haya debido a que, consecuente con su escepticismo, él no creyó ni en la novedad ni en la eficacia de los experimentos de lo que ha venido a llamarse *modernism*; o probablemente a que su reticencia no le haya permitido hacer alardes de creador o desplantes de originalidad. Jamás se le habría ocurrido, por ejemplo, escribir un cuento “al revés”, como “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier. Borges soslayó el substrato romántico de la vanguardia, por lo que sus escritos tienen una apariencia que no podemos sino denominar clásica.

Pero sabemos también que la superficie lisa de la prosa de Borges es una de sus tretas más eficientes para anonadar al lector y sorprenderlo con una serie creciente de perplejidades, paradojas y aporías. En la mayoría de los casos, esa engañosa tranquilidad es, pues, la dramatización que los textos borgeanos hacen de las ideas sobre el discurso literario, filosófico o científico, que los animan. Pero en otros, los textos hacen más explícitos sus experimentos literarios, representando su propia construcción al mismo tiempo que despliegan el argumento del relato. No hay texto de Borges que mejor ejemplifique ese proceso que su enigmático cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”, que dio a conocer en el libro que lleva ese título, que es de 1941, pero que fue difundido sobre todo en *Ficciones*, su influyente

colección de cuentos publicada en 1944.¹ El cuento es un magnífico ejemplo de la enorme capacidad de comprensión que tuvo Borges, evidente en el hecho de que mi exégesis excederá su longitud.

Pero “El jardín de senderos que se bifurcan” muestra también a un Borges atrapado en las redes de sus propias ideas y opiniones sobre la literatura e inevitablemente la filosofía contemporáneas. La indecisión que los senderos que se bifurcan proyectan, quisiera proponer, es la misma de Borges ante dilemas del pensamiento moderno que lo asediaron a lo largo de su vida. El cuento, además, ofrece al lector un desafío exegético ejemplar como modelo de lectura. El propio Borges lo señala como algo especial en el prólogo a la colección de 1941, luego incluido en *Ficciones*, al aclarar que las otras piezas en el libro son “fantásticas”, mientras que “El jardín de senderos que se bifurcan” es “policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo”.² Al ser “policial”, el cuento exige una solución y propone un método de desciframiento típico de ese tipo de relato, pero éste esconde la posibilidad de interpretaciones que van mucho más allá de la mera peripecia de los personajes.

Quisiera esbozar una hermenéutica escalonada de la lectura de “El jardín de senderos que se bifurcan” haciendo recuentos progresivos del relato, tal y como éste se le va revelando al lector —borradores de lecturas sucesivas, de vislumbres graduales que consigno para imaginar de forma concreta el proceso de desciframiento. Digo imaginar —tal vez sería mejor decir simular— porque el último de esos borradores, la interpretación final que ofrezco, me hace consciente de las deficiencias de las anteriores. Pero éstas la preceden y operan como una progresión de errores productivos necesarios para alcanzarla. La lectura del cuento, o por lo menos la mía, será entonces la narrativa dramatizada de una sucesión de despistes orientadores por el jardín de senderos que se bifurcan.

¹ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL asevera que *El jardín de senderos que se bifurcan* es el volumen de prosa de ficción más importante publicado en el siglo XX en lengua española. Ver su *Borges: A Literary Biography* (E. P. Dutton, Nueva York, 1978), p. 358. No hay duda de que *Ficciones* ha sido la colección de cuentos más influyente publicada en este siglo que acaba.

² *Obras completas* (Emecé, Buenos Aires, 1974), p. 429. Todas las citas provienen de esta edición.

Accediendo, pues, a ese ejercicio —si se quiere— retórico, pudiera decirse que “El jardín de senderos que se bifurcan” cuenta la historia de Yu Tsun, espía chino, pero a las órdenes de Alemania, que durante la Primera Guerra Mundial, asesina al sinólogo inglés Stephen Albert para, mediante la difusión de la noticia del crimen, alertar a sus superiores sobre el “nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre” (p. 473) —se trata de la ciudad belga llamada Albert. Pero, a poco de hacer la anterior paráfrasis, el lector (este lector) se percata de que ha omitido muchos pormenores que tienen que ser significativos. Por ejemplo, que gran parte del cuento es la transcripción, por parte del narrador, de la declaración de Yu Tsun, reo de muerte condenado por el asesinato de Stephen Albert. El cuento, por lo tanto, no es un texto integral y continuo que narra una serie de sucesos que le ocurren a los personajes, sino un relato en primera persona, precedido por una breve preámbulo, también en primera persona, en el que se asevera que la declaración de Yu Tsun “arroja una insospechada luz sobre el caso” (p. 472). Suponemos que “caso” aquí se refiere al “enigma de que el sabio sinólogo muriera asesinado por un desconocido” (p. 480). Pero la palabra podría tener un significado más amplio; y qué luz sea la que arroja y cómo lo hace implica al proceso de interpretación que pretendo poner al descubierto como modelo posible de lectura borgeana (entiéndase, de Borges y siguiendo a Borges).

Una vez que se toma en consideración que el cuento consta de dos relatos en primera persona —el del narrador y el de Yu Tsun— es preciso tener presente las manipulaciones posibles de que podemos ser objeto como lectores, ya que ni uno ni otro puede proclamarse autoridad definitiva sobre su interpretación. Debemos suponer que Yu Tsun no tiene idea del destino que corre su declaración, y el narrador sólo aparece en el preámbulo y una nota al pie a la que habrá que regresar. No hay epílogo por parte suya que cierre el relato y remate la interpretación. Ésta se deja en manos del lector, a quien se propone que la lectura de la declaración de Yu Tsun dará la clave del enigma no resuelto sobre la muerte de Albert. Ese enigma es, *prima facie*, la relación entre ésta y el bombardeo alemán sobre Albert, cuya sorpresiva conexión vamos a descubrir —entre otras cosas— al leer lo dicho por el espía condenado. Se insta al lector a que juzgue la veracidad del texto de Yu Tsun y considere plausible lo que el chino dice haber hecho, pero no hay un narrador independiente que ava-

le lo dicho por los dos narradores, cuyas opiniones sobre el caso tenemos que sopesar por nuestra cuenta.

La constitución del texto solicita el ejercicio hermenéutico y también inserta el relato —los relatos— en tradiciones o modalidades textuales reconocibles que hay que incorporar a su exégesis. El que se trate de la confesión de un reo de muerte le confiere género o modalidad retórica y hasta literaria al texto de Yu Tsun. La declaración “dictada, releída y firmada” (p. 472) por el condenado entronca con una práctica jurídica cuyo origen se encuentra en las artes notariales elaboradas a partir de la codificación del derecho en la Edad Media. Se trata, pues, de un documento legal que ha sido incorporado a la literatura a partir de la picaresca, pero que ha tenido su más fecundo uso en la novelística decimonónica, sobre todo en la rusa.³ El texto marco —el preámbulo del narrador— inscribe “El jardín de senderos que se bifurcan” en la larga tradición del relato dentro del relato, juego narrativo de cajas chinas (valga la coincidencia) que se remonta hasta *Las mil y una noches*. Historia contada al borde de la muerte, el relato de Yu Tsun también alude a Scherezada, por cierto, en este aspecto. Puede verse, pues, en esta segunda lectura de “El jardín de senderos que se bifurcan”, el recuento de la propia etiología textual y literaria del relato. Ésta es, significativamente, disyuntiva, o hasta conflictiva. Por un lado, tenemos el documento legal, que simula por su propia modalidad un carácter probatorio garantizado por el derecho notarial —es un texto firmado. Por otro, el cuento se inscribe en los mismos orígenes de la literatura de ficción en Occidente al remontarse a *Las mil y una noches*. Estos orígenes —jurídico o literario— que se bifurcan solicitan la aprobación del lector.

A lo anterior habría que añadir, tal vez ya una tercera lectura, que el relato de Yu Tsun, según lo presenta el narrador- editor, viene a ser como un comentario, apostilla o corrección de lo consignado por el historiador Liddell Hart en su obra *Historia de la Guerra Europea*, donde se relatan las maniobras militares en las que supuestamente desempeñó un papel el bombardeo de Albert, aunque se dice que una demora en la ofensiva bri-

³ He estudiado la relación entre las artes notariales y los orígenes de la novela en mi *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge University Press, Cambridge, 1990), de próxima aparición en castellano en el Fondo de Cultura Económica de México.

tánica fue provocada por lluvias, y que esta demora no fue "nada significativa" (p. 472).⁴ Aun sin saber que la cita es espuria, ya alertados por el interés del narrador en que se crea lo dicho por él, semejante negativa se hace altamente sospechosa —como si se quisiera devaluar lo logrado por Yu Tsun con su doble sacrificio (el de Albert y el suyo propio). Yu Tsun, evidentemente, está convencido de lo contrario, apoyándose en lo que lee en los periódicos que contienen la noticia del bombardeo dirigido por su mensaje.

¿Qué pretende Yu Tsun con su confesión, a la que su naturaleza de documento legal otorga una autoridad reforzada, además, por el determinante hecho de que se hace al borde de la muerte cuando ya, suponemos, no debe haber fingimientos posibles o necesarios? ¿Qué revela la declaración sobre el caso, es decir, sobre la ofensiva británica? Suponemos que la respuesta a lo segundo es que el mensaje macabramente cifrado del chino es lo que hace posponer la ofensiva británica contra las fuerzas alemanas, aunque la afirmación del narrador sobre la insignificancia de esta demora hace pensar que él es alguien favorable a Inglaterra, o que tiene interés en demostrar que, a la postre, Yu Tsun ha sido derrotado. Esto, a su vez, nos lleva indefectiblemente a pensar que el narrador-editor no es otro que el propio Richard Madden, espía irlandés a las órdenes de Gran Bretaña, que es quien arresta a Yu Tsun después de perseguirlo hasta la casa de Stephen Albert. Es más, dada la pasión con la que, en la nota al pie mencionada, se defiende la probidad de Madden, insistiéndose en que mata en defensa propia a Viktor Runeberg, el cómplice de Yu Tsun, se hace aún más fuerte la sospecha de que el narrador-editor no es otro que el agente irlandés mismo. En cuanto a los motivos del agente chino, la exculpación, el desahogo, el alivio, son los posibles móviles psicológicos que explican a primera vista la existencia del texto de Yu Tsun. Quiere explicar que sus acciones fueron motivadas por una fuerza mayor que las justifica: el cumplimiento de su deber como espía. No se trató de un crimen abyecto o inmotivado, sino de una acción de guerra, si bien no heroica, al menos necesaria y eficaz. Pronto se verá que el motivo de su culpa puede ser más

⁴ LIDDELL HART, *A History of the World War, 1914-1918* (Faber and Faber, Londres, 1934). La lectura de este libro confirma, una vez más, la conocida práctica de Borges de dejar pistas falsas: los hechos que se mencionan en el cuento no figuran en las páginas indicadas en él.

profundo, lo cual explicaría la vehemencia de su remordimiento: “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (p. 480). ¿Es éste un reto al lector? ¿Por qué no puede nadie saber?

Si se deja aquí la lectura de “El jardín de senderos que se bifurcan”, nos quedamos con el relato de un criminal de guerra que viene a explicar un incidente oscuro de la Primera Guerra Mundial, estableciendo un nexo inesperado entre acontecimientos en apariencia totalmente desvinculados. El juego textual de los relatos, las ambigüedades de la primera persona del singular, el espejeo desconcertante de las cajas chinas, servirían para subrayar lo inédito, lo *umheimlich* de ese vínculo y dejar al lector en la perplejidad y el asombro. Sabríamos, en el mejor de los casos, que se trata de un diálogo crispado entre dos textos, cada uno de los cuales pretende supeditarse al otro.

A esto puede añadirse que si el narrador-editor es Richard Madden, todo el relato entra en una estrategia de exculpación por parte suya; un simulacro para desviar la atención del lector, para distraerlo con el cuento del bombardeo y la conspiración de Yu Tsun para orientarlo. La culpa de Madden es el fracaso; llegó demasiado tarde para impedir que Yu Tsun enviara su mensaje. Que el narrador mismo sea culpable es un recurso narrativo llevado a sus últimas consecuencias por Agatha Christie en *The Murder of Richard Ackroyd*, novela en que el narrador es el asesino, y todos sus esfuerzos por desenmascarar al culpable están realmente encaminados a ocultarle al lector ese hecho. El texto y su emisor no pretenden comunicar algo, sino impedir que algo se revele, contrario a toda expectativa. Por supuesto, esto suscita inevitablemente la cuestión del papel del autor —de Borges en concreto, pero del autor implícito— al escribir “El jardín de senderos que se bifurcan”. Si Madden es el ficticio narrador, implicado en crímenes, ¿no es lícito pensar que el autor del cuento también narra para ocultar algo? Encontrar al culpable, o a los culpables se ofrece en “El jardín de senderos que se bifurcan” como la pesquisa principal, una inmersión en el mundo de aventuras de espionaje que nos sume, como ocurre con frecuencia en Borges, en un mundo de culpas y remordimientos.

Aún así, y sin pasar de esta lectura, tenemos que resignarnos a que el relato se inserte en un todo más amplio que nunca llegamos a conocer cabalmente. Por ejemplo, Yu Tsun se da cuenta de que Madden lo ha descubierto porque, al llamar por teléfono a su cómplice Viktor Runeberg, es

el irlandés quien contesta, pero hablando alemán. Pero, ¿cómo reconoce la voz de Madden, o su acento extranjero? ¿Desde cuándo se conocen y en qué circunstancias se conocieron? Yu Tsun dice que al saberse descubierto por Madden se percató inmediatamente de que han llegado a su fin “nuestros afanes” (p. 472), los cuales suponemos, pero nunca llegamos a saber detalladamente, son trabajos de espionaje en Inglaterra. Además, cuando Madden arresta al chino y lo entrega a las autoridades, ¿cómo es que éstas no descubren la relación entre el asesinato de Albert y el bombardeo alemán? O, por lo menos, ¿cómo es que los periódicos a que alude Yu Tsun dicen que el sinólogo fue asesinado por un desconocido cuando Madden tiene que estar al corriente de las actividades del espía y sus secuaces? Lo más probable, pues, es que el artículo periodístico que Yu Tsun lee en su celda contenga falsedades, que sea una estratagema inglesa para no revelar a los alemanes que el espía ha sido descubierto. Como el texto ofrecido por Madden al lector, se trata de un escrito destinado al engaño, no a la comunicación de verdades. Hay una especie de relato englobador que abarca “El jardín de senderos que se bifurcan” del que nunca llegamos a tener un conocimiento completo. Es un marco sugestivo pero borroso, que sirve tal vez para crear la atmósfera de espionaje, donde priman la constante simulación y el soslayo.

Pero las lecturas o paráfrasis precedentes han pasado por alto muchos otros detalles en potencia significativos. El más importante tiene que ser el asombroso hecho de que el asesinato resulte ser un distinguido sinólogo versado en las obras de Ts'ui Pên, bisabuelo de Yu Tsun, el espía asesino. Yu Tsun escogió el nombre del sinólogo al azar de la guía telefónica —“La guía telefónica me dio el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia” (p. 473). No le es dado suponer al lector que Yu Tsun haya tenido noticia previa de Stephen Albert, aunque en su confesión, después de conocerlo y quitarle la vida, se refiere a él con desbordante admiración: “yo sé de un hombre de Inglaterra —de un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe” (p. 473). De todos modos, a no ser que se trate de ir más allá de la interpretación que hace del enigma de la relación entre el asesinato y el bombardeo el foco del relato, no podemos entender del todo semejante admiración, como también nos pareció excesiva o inexplicable la profunda contrición de Yu Tsun. Por debajo de la intriga de espionaje que el cuento narra parece deslizarse otro argumento, otra intriga, que en cierto modo hace insignificante la ante-

rior. Esa trama soterrada parece trabar y dotar de sentido a toda otra serie de pormenores que, de no existir ésta, carecerían de significado, como las emociones de Yu Tsun antes mencionadas. Esa secreta trama es la que arroja “insospechada luz” sobre los sucesos, y aquello que tal vez “nadie puede saber”.

Stephen Albert ha estudiado minuciosamente las dos obras anunciadas como propósito de Ts'ui Pên, que son un laberinto y un libro, y ha llegado a la conclusión de que en realidad son una, resolviendo así el enigma que estudiosos anteriores no habían podido descifrar. Dice Albert:

La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones (p. 478).

Este descubrimiento le permite a Albert concluir que la novela de Ts'ui Pên, intitulada *El jardín de senderos que se bifurcan*, “es una enorme adivinanza o parábola, cuyo tema es el tiempo” (p. 479), y que “A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos” (p. 479). No cabe duda de que al llevar el mismo título, el cuento de Borges refleja las mismas creencias, lo cual nos permite examinar el texto a la luz de esta clave interna sobre su funcionamiento.

No sé si alguien ha notado que la novela de Ts'ui Pên constituye una negación rotunda de las doctrinas del existencialismo, según las cuales el individuo se ve forzado siempre a escoger, y de esa manera asumir su destino. Esto no debe sorprendernos, pues el desprecio de Borges por el existencialismo era notorio y causa de no pocas polémicas en la Argentina, donde esa filosofía hizo época entre escritores e intelectuales. Siempre un escéptico renuente a sucumbir a modas, Borges escribió lo siguiente en 1951: “las filosofías de Heidegger y de Jaspers hacen de cada uno de nosotros el inte-

resante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el Vedanta reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales”.⁵ Al cancelar el tiempo consecutivo, el laberinto-novela de Ts'ui Pên disuelve la unidad física, psíquica y moral de los personajes, que dejan de ser cada uno un “yo” susceptible a la desesperación y la angustia; pueden optar por todas las posibilidades que se les ofrecen, pero en diferentes momentos que no forman parte de una sucesión cronológica consecuenta o coherente. Los personajes pueden existir y actuar de diversas maneras, que hasta pueden parecer contradictorias, reteniendo no obstante —aunque no sabemos cómo o por lo menos no podemos concebirlo— su individualidad, su identidad.

Las tramas o intrigas no se anulan sino que se complementan hasta el infinito. Cada personaje tiene que actuar de cierta manera en cada situación, pero ello no precluye que actúe de forma diferente en otra. Lo que el libro-laberinto de Ts'ui Pên propone está basado en teorías sobre la relación tiempo-espacio de la física posteinsteiniense que, en su versión popular, se conoce como la paradoja del asesinato del abuelo.⁶ Imaginemos una máquina de tiempo y a un viajero que visita su propio pasado, donde se topa con uno de sus abuelos antes de que éste se case o cohabite con su abuela. El viajero, por cualquier razón que se nos pueda ocurrir, mata a este individuo, con lo cual cancela la posibilidad de su propia existencia futura y presente. En una versión menos cruel, el viajero impide que su abuelo conozca a su futura abuela, o les echa a perder el noviazgo mediante alguna sucia estratagema, impidiendo así que se case o junte con ella. Si el viajero tiene la libertad o autonomía para perpetrar semejantes vilezas, concluimos que ha creado un bache en su genealogía —un salto mortal (valga la palabra) que lo eliminaría del presente.

La física moderna ha propuesto la posibilidad de la existencia de un “multiverso” compuesto de universos simultáneos, con propiedades físi-

⁵ “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Obras completas*, p. 749.

⁶ Es en su versión popular, por cierto, donde he encontrado esta teoría, cuya comprensión cabal me sería imposible, desde luego, en su exposición más seria. Ver DAVID DEUTSCH y MICHAEL LOCKWOOD, “The Quantum Physics of Travel”, *Scientific American*, vol. 270, núm. 3 (1994), pp. 68-74.

cas iguales, que permiten que un acto ocurra de una manera en uno y de forma diferente en otro. Si algo puede ocurrir en términos físicos, ocurre en algún universo, o en varios, pero no necesariamente en todos. Las posibilidades de tiempos diversos se basan, en última instancia, en Einstein y su revolucionaria conjugación de tiempo y espacio como dimensiones relacionadas, no independendientes entre sí. La elasticidad del espacio se transfiere ahora al tiempo, lo cual explica la posibilidad de que unos astronautas futuros regresen de un viaje que para ellos ha durado pocos años para encontrar que en la tierra han transcurrido siglos. De la misma manera, algunos suponen que sería posible regresar a través de lo que se me ocurre denominar bucles de tiempo-espacio que, haciendo un *loop* vertiginoso, nos permita acceder a uno de nuestros pasados para cometer la fechoría contra uno de nuestros abuelos antes mencionada.⁷

En esta lectura, el cuento pasa del género detectivesco al de la ciencia-ficción, que funciona como una especie de religión irrisoria o paródica, porque creemos en la posibilidad de actos sobrenaturales como en los milagros, sin pruebas comprensibles para el lego. Así como la Santa Madre Iglesia tiene sus doctores para explicar los misterios de la fe, la ciencia moderna los tiene para garantizar la veracidad de los suyos; o en su defecto, la ciencia ficción nos sugiere con sus fábulas la posibilidad de su existencia. Me atrevería a sugerir que Borges ha dejado una pista sobre todo esto en el apellido del sinólogo —Albert— que me parece además una especie de homenaje a Einstein, ya que el supuesto bombardeo sobre la ciudad belga de ese nombre no se menciona en el libro de Liddell Hart. Con típica ironía borgeana, sin embargo, el cuento supone que la tan moderna teoría de la relatividad ya era conocida por los chinos en épocas para nosotros remotas.

Si regresamos ahora a “El jardín de senderos que se bifurcan”, entendemos por qué Yu Tsun sintió tanto haber asesinado a Ts'ui Pên, por qué fue tan grande su contricción. En Ts'ui Pên, Yu Tsun ha matado a su propio bisabuelo, se ha convertido en el forastero que lo asesinó, y ha repeti-

⁷ Me he informado, lo mejor que he podido, al escribir estos párrafos, en ETIENNE KLEIN y MARE LACHIEZE-REY, *The Quest for Unity: The Adventure of Physics* (Oxford University Press, Nueva York, 1999), JACQUES DEMARET y DOMINIQUE LAMBERT, *Le principe anthropique: l'homme est-il le centre de l'Univers?* (Armand Colin, París, 1994), y el espléndido y borgeano libro de STEPHEN W. HAWKING, *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes* (Bantam Books, Nueva York, 1988).

do la acción. No es difícil ver en Stephen Albert una reencarnación de Ts'ui Pên, sobre todo si tomamos en cuenta lo mucho que ha hecho por restaurar y entender la novela del sabio chino: "He confrontado centenares de manuscritos, he corregido errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera..." (p. 479). Traductor, corrector, comentarista, copista, Stephen Albert es el autor Ts'ui Pên redivivo. También, por supuesto, hay que tomar en consideración las alusiones a la figura del Fénix, de la que hay una estatuilla de bronce en el estudio del sinólogo, y el hecho de que Stephen Albert viva en Ashgrove, que quiere decir algo así como "Arboleda de Cenizas", de las que suponemos renace Ts'ui Pên como el ave mitológica. Pero la clave de la repetición de Ts'ui Pên en Stephen Albert la da un juego lingüístico que puede parecer inusual en Borges: la casi homofonía entre Ts'sui Pên y Stephen: *Ts'ui Pen-Stephen*.⁸ No debe sorprendernos, sin embargo, que la homofonía parezca más bien un error de pronunciación. Al aprestarse a leer en voz alta del manuscrito de Ts'ui Pên, Stephen Albert le pide excusas a Yu Tsun por su "pronunciación incurable" (p. 478). Y Yu Tsun descubre que es Madden, no Runeberg quien contesta el teléfono porque el irlandés responde en alemán, un alemán al parecer defectuoso que lo delata. Nadie parece hablar su lengua nativa en "El jardín de senderos que se bifurcan". Yu Tsun es profesor de inglés en una escuela secundaria alemana en China, y debemos creer que se comunica en inglés con Stephen Albert. Toda la intriga de espionaje gira en torno a la comunicación de un nombre, la cual se logra no mediante la expresión oral o escrita, sino cometiendo un crimen que hace las veces de lenguaje. El asesinato suplente la voz deficitaria: "si mi boca, antes que la deshiciese un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania" (p. 473). Bocas destrozadas por el conocimiento imperfecto de los idiomas pronuncian incorrectamente palabras claves, como para despistarnos, como para confundirnos más que para comunicarnos algo, aunque a veces sea el error de

⁸ Al encontrarse con Yu Tsun, Stephen Albert piensa que ha sido enviado por alguien del consulado chino, "el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad". Hsi P'êng, por supuesto, también suena a "Stephen", por lo que podemos suponer otra encarnación de Ts'ui Pên. El juego de apóstrofes y circunflejos con los que Borges pretende remedar el sonido del chino es jocoso, y recuerda sus especulaciones sobre el idioma de Tlön, en el famoso cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

pronunciación el que delata la verdad, como cuando Madden responde al teléfono hablando alemán mal pronunciado. La interpretación tiene que tomar en cuenta esos ruidos lingüísticos, ese chapurreo, para escuchar lo que verdaderamente se dice: *Ts'ui Pên=Stephen*.

La repetición del asesinato de Ts'ui Pên en el de Stephen Albert dramatiza las teorías de éste, expresadas en *El jardín de senderos que se bifurcan*, sobre la posibilidad de escoger simultáneamente, o sin que una cancele a la otra, opciones distintas. Esto, a su vez, se dramatiza en el cuento mediante la repetición del gesto de Stephen Albert para alcanzar la hoja con el escrito de Ts'ui Pên. En ambas ocasiones, el sinólogo le da la espalda a Yu Tsun: la primera vez no ocurre nada, la segunda el espía dispara sobre él. Otra dramatización posible de las ideas de Ts'ui Pên es que, una vez que se sabe descubierto, Yu Tsun se debate entre huir o mandar el mensaje, y lo que hace combina ambas cosas: huye de Madden, pero también mata a Stephen Albert, con lo cual cumple su misión. Otra posibilidad es que Madden y Yu Tsun sean como dobles, como dos versiones posibles de un mismo individuo y de una misma manera de actuar. El primero trabaja a las órdenes de Inglaterra, pero como irlandés tiene que dar pruebas de su lealtad con el esmero excesivo en su trabajo; Yu Tsun también actúa por resentimiento racial: “Lo hice, porque yo sentía que el jefe tenía en poco a los de mi raza” (p. 473). En el laberinto del jardín, la identidad de los personajes se ve amenazada por los reflejos de sí, por la existencia de dobles que pueden ser versiones alternativas de sí mismos. En otra versión, para ser consecuente con las teorías de Albert, Yu Tsun bien puede ser quien persigue y ultima a Madden.

Todo ocurre en el presente, dice Yu Tsun en una de sus cavilaciones cuando sabe que Madden lo ha descubierto, en lo que parece ser un eco de San Agustín, y una declaración peligrosamente próxima del existencialismo: “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...” (p. 473).⁹ En efecto, en esta intriga soterrada del relato se

⁹ Me refiero al libro undécimo de las *Confesiones*, donde leemos “¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente.

borra todo antecedente, se hace que todo lo presente exista sobre un abismo sin pasado inmediato que lo apunte. La persistencia de ese abismo, bache, o falta anterior al presente, la falta de soporte del aquí y ahora, ya se nota en la insistencia en la pronunciación defectuosa, y en el hecho de que los personajes hablen idiomas que no son los suyos. Lo original no existe o ha sido deformado o tachado en "El jardín de senderos que se bifurcan". El texto mismo comienza como comentario a otro texto, el de Liddell Hart, y contiene un segundo texto que es la declaración de Yu Tsun. Ya el mismo número de la página del libro de Liddell Hart que se cita revela la persistencia de la repetición: "En la página 242..." (p. 472). Se empieza por el dos, no por el uno, y se regresa a él pasando por su duplicación en el cuatro. Al mismo texto que se ofrece a la interpretación del lector, la declaración de Yu Tsun, "Le faltan las dos páginas iniciales" (p. 472). Dos otra vez, nunca uno; el principio ausente no podía jamás ser uno. Es por lo tanto consecuente que el relato trunco de Yu Tsun empiece por "y", dejando en suspenso el primero de los términos que la conjunción conecta: "...y colgué el tubo" (p. 472). Es igualmente consecuente que el reconocimiento de la voz de Madden por parte de Yu Tsun no ocurra al escucharla éste, sino "inmediatamente después" (p. 472). Hay un lapso entre acto e interpretación que se generaliza por todo el cuento, inclusive en la bifurcación de los senderos sugerida, que evoca una especie de pausa o indecisión, el efecto de una aporía. El presente es la desconexión total, el verdadero laberinto; no sólo el presente sino el ser en el presente ("a mí").

Esto, al igual que los inflamados sentimientos de Yu Tsun, le dan al relato un patetismo que entra en conflicto con la rigurosa postulación del laberinto de Ts'ui Pên, y el desdén por el existencialismo expresado por Borges. Porque, si el cuento es un fragmento de *El jardín de senderos que se bifurcan*, lo cual es la inescapable conclusión de lo antes visto, las accio-

Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decidimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está en cuanto tiende a no ser?". Cito por *Obras de San Agustín. II. Las confesiones*, edición crítica y anotada por el padre Ángel Custodio Vega, O.S.A., 5ª ed. (Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1968), pp. 478-479.

nes de los personajes están determinadas por una lógica superior a sus conciencias y voluntades. Además, si todas las acciones son complemento de otras que pueden ser su opuesto riguroso, entonces carecen de consecuencias morales. Yu Tsun asesina a su bisabuelo en esta versión, pero en otra no, lo cual puede ser fuente de consuelo o exculpación, pero no parece serlo en la versión del cuento que leemos. Yu Tsun, por el contrario, y según he insistido, se siente profundamente culpable. Por esta vía del sentimiento de perplejidad y pena —de angustia— el cuento de Borges adquiere un insospechado matiz existencialista que contrasta con las teorías de la física moderna antes vistas y con sus propias predilecciones. Es como si la ciencia y la filosofía fueran por vías opuestas, o vías de ser paralelas, asintóticas. En la física se concibe la posibilidad de múltiples yos, relacionados no sabemos cómo, que existen en diversas dimensiones de tiempo que no constituyen una historia coherente. En la filosofía (y la literatura) se persigue la unidad de un yo, de un ser, cuya historia personal, cuyo pasado y futuro pesan con su carga de decisiones tomadas y sus consecuencias, con sus recuerdos y sus anhelos en un presente lleno de angustias. Tal vez sea éste el verdadero jardín de senderos que se bifurcan en que se encuentra Borges, aporético, que se proyecta en dos narradores culpables a la vez, sin poder escoger entre éste y aquel Borges, o entre Borges y yo.

El ejercicio hermenéutico no es completo. ¿Qué hacer de la moneda cuadrada que Yu Tsun tiene en el bolsillo? Debe haber, como en la pesquisa de Stephen Albert sobre Ts'ui Pên, “pormenores irre recuperables” (p. 477). ¿Cómo ha llegado a descubrir Yu Tsun “el Secreto” (p. 473)? Suponemos, queremos suponer, que en otra versión de este ensayo, que no cancele la presente, podremos recuperar esos pormenores, que nos conducirán a una lectura diferente, pero que no cancela la que propongo aquí.

LA REINVENCIÓN DE LOS GÉNEROS

BORGES Y LA SUBVERSIÓN DEL MODELO POLICIAL

CRISTINA PARODI

Borges Center, Aarhus Universitet

“...hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó”

(OC, vol. 4, p. 91).

En varias ocasiones, Borges reconoce la deuda que —como lector y como escritor— tiene con el “genuino” relato policial, el de tradición anglosajona, y con algunos autores, ante todo con Poe y Chesterton, a quienes atribuye la consolidación de rigurosas y eficaces normas del género. “En esta época nuestra tan caótica, hay algo que, humildemente, ha conservado las virtudes clásicas: el policial. Ya que no se entiende un policial sin principio, sin medio y sin fin. [...] Está salvando el orden en una época de desorden” (OC, vol. 4, p. 197).

Los lectores de Borges están habituados a esos movimientos de recuperación de lo marginal, de subversión de jerarquías establecidas y de desplazamiento de elementos laterales al centro. El lugar destacado que en sus reflexiones teóricas y en su escritura reserva al policial se explica en una obra dominada por la inquietud por la forma. Borges, un lector que hace de la forma la preocupación central de su escritura, considera un género “lateral”, “humilde”, como el policial, el procedimiento formal por excelencia, modelo de toda escritura y estrategia ideal de lectura.

Sin embargo, Borges no sería Borges si una tradición o una innovación celebrada no suscitara en él un movimiento de ruptura instauradora o, si se quiere, de rebelde fidelidad. Si exalta los modelos de Poe y, sobre todo, de Chesterton, es para poder medirse con ellos, para asegurarse de

que su propio gesto fundador nace de la deformación coherente de un género clásico, de un (declarado) ilustre linaje.

Quisiera en lo que sigue indagar cómo, en “La muerte y la brújula” y en los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Borges se sirve de las convenciones formales del policial, para —introduciendo transformaciones y desviaciones del esquema original— actualizar su proyecto de dar forma ficcional a indagaciones y dilemas de tipo filosófico. Dentro de ese proyecto, el policial aparece como un modelo epistemológico experimentable en toda la gama de las exploraciones del intelecto.

La posición de Borges con respecto al género policial puede resumirse en las siguientes etapas:

1. Izamiento de un género literario modesto y periférico al rango de literatura noble, con las virtudes propias del *clasicismo*.
2. Constitución de un prototipo del policial: la literatura de *enigma*, como juego de la mente, como explícita ficción formal, despojada de elementos psicológicos y de excesivas concesiones al efecto de realidad.¹
3. Desplazamiento del punto de mira. Lo nuevo no son las tramas, sino la creación de un nuevo *lector*, que suspende la credulidad y acepta el texto como un desafío intelectual. Borges se sitúa, tanto en su ficción como en su ensayística, como el conceptualizador de esta nueva perspectiva.
4. La acentuación de lo formal y del acto de lectura llevan a Borges a desplazar la *trama* del enigma, de lo anecdóticamente policial, a las variadas conjeturas de la filosofía. Veremos que esto se logra mediante un discernimiento previo de la estructura “en espejo” que anima toda trama policial clásica. Así, el detective no es más que la reduplicación circunstancial del lector. La “inteligibilidad” de lo real se interpreta en términos de “legibilidad”.
5. Finalmente, de regreso de ese desplazamiento por los campos del concepto, el aparato conjetural puede volver a informar las tramas tradicionales del policial (cf. “La muerte y la brújula”), pero regenerado por las dislocaciones sucesivas, como la forma aparente y

¹ Véanse, sobre este tema, los dos artículos casi idénticos que Borges consagra a las leyes de la narración policial (“Leyes de la narración policial” y “Los laberintos policiales y Chesterton”).

arbitraria de Chun enigma que sitúa en otra parte. Algunos dobles serán obviados, algunas perspectivas, invertidas, y, sobre todo, el lector acabará subsumiendo al detective. Borges aparece así como el renovador del género cuyo clasicismo comenzó por ensalzar.

EL “JUGUETE RIGUROSO”

Al atribuir a la narración policial las virtudes del clasicismo, Borges se complace en comparar el rigor de ese género literario con la azarosa escritura de sus contemporáneos: “Una de las coqueterías literarias de nuestro tiempo es la metódica y ansiosa elaboración de obras de apariencia caótica. Simular el desorden, construir difícilmente un caos, usar de la inteligencia para obtener los efectos de la casualidad [...] extraña tradición” (*OC*, vol. 4, p. 319). El género policial, en cambio, sobre todo el policial inglés, “es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables. El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema” (*OC*, vol. 4, p. 365).

En cuanto “operación de la mente, no del espíritu” (*OC*, vol. 4, p. 190), el policial de enigma es para Borges el espacio de la “imaginación razonada”, de la creación de rigurosos universos conjeturales autónomos, pertenecientes a la ficción. Queda así liberado de la obligación de la mimesis y del análisis psicológico y todo exceso de similitud, de realismo, puede perjudicarlo. El policial de enigma exhibe esa condición de artificio, de elección inteligente y técnica consciente, que postula un modelo hipotético de orden para el caos referencial y empírico, el “impenetrable esquema divino del universo”. Sólo expone un enigma intelectual que debe ser resuelto intelectualmente, con inferencias rigurosas, abstractas, económicas. En su prólogo al libro *Borges oral*, Borges presenta el cuento policial como “ese juguete riguroso que nos ha legado Edgar Allan Poe” (*OC*, vol. 4, p. 163).

Desde Poe, el esquema del policial queda, pues, formalizado. La trama se centra en un caso, presentado como *un* misterio —en general, un crimen— aparentemente irresoluble, pero para el que hay *una* solución, a la que se llega por el ejercicio de la razón. El relato debe reproducir el camino intelectual recorrido por un personaje —el detective— en sus esfuerzos por descubrir la identidad del criminal. Cumpliendo un plan ri-

gurosamente lógico y orientado hacia el desenlace, el policial narra la historia de la investigación, que lleva a la reconstrucción de la oculta historia del crimen. Las leyes del género imponen argumentos, funciones actanciales y reglas de composición de la trama, como la presencia de un detective razonador —y, preferentemente, exótico—; la intervención de un colaborador algo ingenuo y de policías faltos de imaginación; la ubicación del crimen o de los potenciales culpables en un espacio limitado, que encierra las claves del enigma; la introducción de indicios falsos que conducen hacia sospechosos que deben ser pronto descartados; la verificación de datos y coartadas que obligan a cambios de perspectiva y a la formulación de nuevas hipótesis.

La rigurosa maquinaria del policial exige que el escritor manipule esos recursos de modo que, por una parte, la narración avance linealmente hacia la identificación del culpable y, por otra, postergue el descubrimiento de la verdad, o sea que mientras orienta al lector hacia la solución, lo desvíe de ella. Este requisito es inherente a un relato que está construido desde y para el final, y que no puede prescindir de la sorpresa como efecto literario.

De ese patrimonio parte Borges para hacer su propia miel. Sus ficciones y ensayos muestran cómo los procedimientos formales del policial son eficaces para la presentación de cualquier idea o problema, aun de aquellos que, por su tema, no guardan afinidades con el género. Lo esencial es que el relato sea “formalmente” un policial, con una trama centrada en un problema original y una solución rigurosamente lógica e inesperada. En una reseña de *Half-Way House*, de Ellery Queen, resume las condiciones formales de la literatura de enigma: “Puedo afirmar que cumple con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural” (*OC*, vol. 4, p. 216).

Los demás “inconvenientes” del género, como la presencia del detective —o del criminal—, la investigación, los informes policiales, un desenlace que asegure la reinstalación de un orden social justo, son innecesarios y puede prescindirse de ellos. El verdadero héroe es, en lo sucesivo, la mente humana.

LAS DOS HISTORIAS

Borges se siente especialmente atraído por un rasgo formal del género policial, que reelabora en la trama y la estructura de sus ficciones: la coexistencia en todo policial de dos historias, la del crimen y la de la investigación:

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin (*OC*, vol. 4, p. 155).²

La primera historia es un enigma, permanece oculta, silenciada. El relato comienza cuando se cierra la historia del crimen, que —aunque ausente— es la que pone en marcha la investigación e impone la presencia del libro que el lector está leyendo. Lo que el policial narra es la historia de la investigación, una historia contada “hacia adelante”, en el orden de los sucesos de la pesquisa, pero que va reconstruyendo “hacia atrás” la historia del crimen. El policial no sigue el orden de los acontecimientos sino el del descubrimiento, pero para reconstruir el orden de los acontecimientos. El relato de la investigación encuentra su razón de ser en la ausencia del relato del crimen.

La primera historia sólo es conocida por el escritor (y el asesino); el escritor conoce además la segunda, la que va narrando, la única conocida por el detective y el lector, que intentan descubrir la primera. La tarea del

² Esta ley estructural que Borges encuentra en Poe ha sido también explotada por JOSEFINA LUDMER y luego extendida por RICARDO PIGLIA a la estructura de todo cuento. Ludmer: “La novela policial clásica cuenta dos historias: la primera —el crimen— es lo que ‘efectivamente ocurrió’; la segunda —la investigación— narra cómo el investigador ‘se entera’ de la primera; la única que se lee es la segunda historia, que comienza cuando la primera ha concluido y sigue un orden progresivo-retrospectivo” (p. 88). Piglia: “Un cuento siempre cuenta dos historias [...]. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (pp. 85-86).

escritor encierra una paradoja: debe ir revelando al lector la historia del crimen, pero en pequeñas dosis, retardando la solución, reteniendo información, tratando de que el lector no la descubra hasta el final y —si es posible— que no la descubra en absoluto y se sorprenda con la solución. Debe afirmar la opacidad del misterio y, simultáneamente, dejar entrever la posibilidad de una elucidación; proporcionar los indicios y hacer difícil la solución del enigma; debe escribir lo que no se escribe.

Este complejo juego formal da lugar a un complejo juego de duplicación, reciprocidad e inversión de roles, que compromete a todas las instancias textuales: detective, asesino, autor, lector.

Para llegar a descubrir la historia del crimen, el detective debe doblar al asesino, descifrar su plan y sus razonamientos, a tal punto que pueda llegar a anticipar sus acciones y esperarlo en el lugar del crimen. Asimismo, en la tarea de reconstruir la historia del crimen, el detective cumple un trabajo hermenéutico en el que duplica las estrategias del lector: de la pasada y oculta historia del crimen han quedado huellas y residuos que debe seleccionar, reconocer, descifrar, y componer con ellos un conjunto coherente, completo y significativo. Los índices aparecen como restos de una historia oculta (crimen) en una historia manifiesta (investigación), son las reliquias de la historia primera en la segunda. La lectura de indicios realizada por el detective es posible porque ha sido precedida por una escritura —de la que sólo quedan algunos rastros— realizada por el criminal.

Por su parte, también el escritor, para no fracasar en su objetivo de sorprender al lector con una solución imprevisible, debe doblar al asesino, reproducir sus recursos: falsear las pistas, desviar las sospechas hacia los inocentes, proponer como posibles hipótesis que deben ser desechadas, bloquear su acceso a la verdad. Su estrategia de escritura tiende a confundir al lector en un camino lleno de meandros y de desvíos, laberíntico. A su vez el lector debe contar con estrategias que eludan las trampas del escritor y le permitan alcanzar la solución, el centro del laberinto.

EL NUEVO LECTOR

Ése es el tipo de lector creado por Poe, que Borges considera como lector ideal de cualquier texto: un lector imaginativo y participante, que está asociado a la resolución del enigma. Cuando leemos una novela, lo que

cuenta es el presente; cuando leemos un policial, lo que importa es el futuro. Dos ópticas, dos tipos de lectura.

Porque el texto ha sido creado por un género, el lector sabe que es tramposo, que encierra un enigma, que avanza hacia una respuesta que protege, que el escritor quiere desorientarlo y sólo entrega verdades parciales. Por eso, es un lector suspicaz, escéptico, y su estrategia de lectura se basa en la desconfianza, la duda, la incredulidad. A diferencia de la novela realista, que prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal, el policial no esconde ese carácter y no exige de sus lectores, como aquélla, una suspensión de la incredulidad para que el universo de la ficción sea aceptado. El lector de policiales es un detective que —en el proceso de la lectura— va realizando una investigación independiente: elabora hipótesis, las modifica, las descarta, formula otras nuevas, cambia de perspectiva, sospecha el disimulo o la mentira detrás del comportamiento de los personajes, toma en cuenta la menor indicación textual como si todo dato comportara un indicio.

El lector coincide con el detective sólo en la estrategia de interpretación, ya que no se enfrenta a indicios referenciales dejados por el criminal, sino a indicios textuales, colocados por el escritor para ir controlando la solución del enigma. Así como el detective sigue directamente las pistas del asesino, el lector sigue las del narrador. Para descubrir las trampas que éste le va tendiendo, para descifrar sus estrategias y los artificios de composición del texto, debe identificarse con él, ser su doble.

Detective y lector comparten entonces una estrategia de interpretación, más intuitiva que metódica, que parte de la postulación de un detalle —preferentemente el más incongruente y en apariencia insignificante— como hipotético caso de una norma, que puede inferirse a partir de relaciones circunstanciales y contingentes establecidas entre los hechos. Al integrar el detalle en una cadena causal hipotética, se conjetura su probable funcionamiento y significación.

El policial pone en evidencia las posibilidades creativas contenidas en las complejas relaciones entre escritura y lectura: el escritor crea el género; la reiteración de las convenciones genéricas refuerza las estrategias de lectura necesarias y crea un lector. Mientras tanto, se va estabilizando un esquema repetitivo que pone en peligro la eficacia de la fórmula originaria para un lector al que el género ha ido transformando al habituarlo a esas convenciones. Ante el desgaste de los efectos literarios del género, un lec-

tor crecientemente más experto exige la transformación de las leyes de la narración; el escritor debe descubrir otras.

La fórmula es eficaz para relatos destinados a los lectores creados por Poe. Pero además, Borges —uno de esos lectores— escribe para un lector aún más experto y escéptico que los de Poe. De ahí que las transgresiones que impone al género lo afecten profundamente, al conmocionar las estrategias de escritura y los hábitos de lectura que los policiales reclaman del lector.

La exigencia de ajustarse al código genérico, de reiterar las convenciones argumentales y estructurales, implica para el género una amenaza de estancamiento y, simultáneamente, es condición de su constante renovación. La rigidez formal encierra el desafío de experimentar para innovar las formas estéticas, revelando así una particular estructura que se presta a incontables subversiones narrativas. Al tiempo que respeta las convenciones y conserva las bases sólidas de la narración, no cesa de desviar al modelo de su norma, introducir variantes, y ser un óptimo campo para las búsquedas literarias experimentales. Borges es consciente de la inestabilidad del género y de las continuas innovaciones a que está sometido; prefiere fijar los límites que el relato policial no puede sobrepasar sin perder rigor e interés. Innova en sus policiales sin dejar de atenerse a sus propias exigencias de rigor y economía.

Aun teniendo en cuenta las modificaciones que iremos señalando, los relatos que consideraré son policiales en tanto respetan convenciones esenciales para el género. En todos hay un enigma y una solución sorprendente. Hay una reconstrucción de la historia del crimen mediante indicios destinados al detective y al lector. Pero además, el riguroso artificio creado por Borges complica el modelo y hace de él el espacio ideal para dar forma narrativa a cuestiones filosóficas y textuales que afectan el argumento y la morfología del relato. Las rígidas leyes del género no son un obstáculo sino un campo propicio para que Borges despliegue en sus ficciones su atracción por la conjetura, la perplejidad, la paradoja.

LÖNNROT, EL DETECTIVE HERMENEUTA

El relato “La muerte y la brújula” conserva una apertura tradicional —presenta el caso como el más “extraño, rigurosamente extraño” de los que ocuparon a un detective—, un comienzo que despierta la curiosidad del lector,

sus competencias de hermeneuta y crea un espacio propicio para la lectura. Pero, al mismo tiempo, abre el juego con un movimiento de alto riesgo, que trastoca el orden tradicional de la narración y pone en peligro la eficacia general del relato: el *incipit* da un anticipo de la solución, al informar al lector que “Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó” (*OC*, vol. 1, p. 499). Los lectores quedan advertidos de que —como los mejores detectives clásicos— Lönnrot se anticipará al asesino y preverá sus acciones futuras; pero también sabe que esa previsión no impedirá que el asesino lleve adelante su plan. El relato soporta esa transgresión de las leyes porque descansa en una compleja elaboración de la trama que, a pesar del anticipo, asegura que el lector difícilmente podrá dar con la solución. Cuando Treviranus recibe la carta de “Baruj Spinoza”, los lectores saben —con Lönnrot— que va a haber un cuarto crimen. Por una parte, porque el relato ha estimulado su identificación con Lönnrot —y no con Treviranus, cuyas hipótesis son tan simples que parecen a los lectores como trampas para desorientarlos—; por otra, porque ya han sido advertidos de que la previsión del detective es acertada.

A pesar de esta transgresión inicial, en “La muerte”, en sus rasgos mayores, la figura del detective se atiene a las convenciones. El género impone la economía de precisiones referenciales o psicológicas, que podrían distraer al lector de la trama. Un personaje sólo puede “cobrar vida” dentro de las limitaciones de su finalidad en el relato, porque cada incidente, cada acto, cada frase, debe cumplir su función dispuesta de antemano. Nada sabemos de Lönnrot, ni siquiera conocemos su cara; más que un personaje, es un conjunto de características mentales. Tampoco es un héroe de aventuras (la calificación de “aventurero” sólo afecta a sus estrategias de pensamiento); sus acciones son muy limitadas: conversaciones con el prefecto, desplazamientos al lugar del crimen, y principalmente, la lectura. Sabemos que su mayor eficacia atañe a sus capacidades intelectuales (consigue prever el último crimen), pero no a su acción (no logra impedirlo).

Como todo detective, Lönnrot es un razonador abductivo: a partir de detalles menores, elabora una explicación de los hechos, que reposa sobre débiles probabilidades. Pero no es nada más un “puro razonador”, como Dupin; es sobre todo un lector, al que sólo interesan los indicios textuales, por lo que apenas presta atención a las “meras circunstancias, la realidad (nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios)” [p. 504]. La hipótesis que elabora para explicar el asesinato del rabino tiene como

punto de partida un indicio material: la hoja de papel encontrada en el cuarto de Yarmolinsky. Pero Lönnrot no lo considera en su materialidad (Holmes, por ejemplo, hubiera sabido identificar el tipo de papel, se hubiera afanado por localizar el lugar donde se vende y por encontrar impresiones digitales...), sino que sólo le interesa como texto que remite a otros textos. Para él, el principal indicio no son los zafiros del Tetrarca sino las “Obras Completas” de la víctima; no percibe el crimen como un caso de la historia del delito sino como un episodio más en la historia de una secta judía; cuando el periodista le pide información sobre el asesinato, Lönnrot prefiere disertar sobre los diversos nombres de Dios; mientras la policía observa las manchas de sangre en el suelo, los restos de cigarrillos e interroga a los testigos, el detective, indiferente a la investigación y sin siquiera sacarse el sombrero, lee. Ante los acontecimientos del tercer crimen, Lönnrot, con una sonrisa, descarta la hipótesis de Treviranus de que podría tratarse de un simulacro y se concentra en la lectura “de la disertación trigésima tercera del *Philologus*” (p. 503). La convicción de que los hechos responden a un modelo textual es tan sólida que ni siquiera recuerda que ya ha vivido esa escena (esa memoria sólo cobrará forma más adelante, cuando en la quinta, frente a los losanges del mirador, “lo detuvo un recuerdo asombrado y vertiginoso”, p. 505). Para él, el indicio más significativo en la Rue de Toulon es “una palabra que dijo Ginzberg” (p. 503) y que confirma su hipótesis de que los crímenes son “sacrificios” cometidos por “los buscadores del nombre”. Su reacción final frente a su asesino no es emocional sino intelectual: reacciona como un lector de policiales, imaginando una variante al texto de Scharlach, una modificación que le permitiría mejorar el modelo.

Las condiciones ideales del “puro razonador” y de lector creativo que se conjugan en la figura de Lönnrot son garantía de que logrará adivinar “la secreta morfología de la malvada serie” y prever el último crimen. Su “temeraria perspicacia” y ese “algo de aventurero [...] y hasta de tahúr” que había en él darán cuenta de que “no logró impedir el último crimen” ni descubrir “la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky” (p. 499). La perfecta trama de “La muerte y la brújula” será el espacio de estas paradójicas circunstancias.

Como en todo policial, en “La muerte” hay dos historias, una secreta y otra manifiesta. En los relatos clásicos, la condición de posibilidad de la segunda historia es un crimen, cometido en el pasado, que constituye un

misterio y un desafío para el detective y el lector. Las leyes del género garantizan que, al final, el enigma recibe una explicación que lo elimina y cierra el relato.

“La muerte” complica el modelo. El lector creado por el género se atiene a las normas, convencido de estar colaborando con el detective en la investigación de un crimen pasado, reuniendo indicios que lo conducirán a descubrir la identidad del asesino de Yarmolinsky. El inesperado desenlace le revela que, sin saberlo, *también* ha estado colaborando con el criminal, ayudándolo a preparar un crimen futuro, y cuya víctima será el detective. Al final del relato, el lector no encuentra la habitual explicación del misterio por parte del detective; para su sorpresa, quien expone la solución —que perversamente confirma las intuiciones del detective— es el criminal. “La muerte” concluye no en el momento en que se revela la solución, sino en el momento en que se comete un nuevo crimen, que —contra toda ley del género— ha sido precedido por su explicación a cargo del propio asesino. Como en muchos clásicos, las correctas intuiciones del detective le han permitido prever y anticipar los pasos del asesino, localizar con precisión el lugar en que cometerá su próximo crimen, adelantarse a él y esperarlo allí. Para su sorpresa, Lönnrot triunfa porque ha fracasado: previó el último crimen pero no logrará impedirlo. Acertó porque en la serie habrá un nuevo asesinato, que se cometerá en el cuarto vértice de un rombo perfecto, en una laberíntica quinta al sur de la ciudad, en la que a la hora calculada estará el asesino ... para matarlo a él. Ha sabido doblar la mente del asesino, pero no ha podido eliminar las desventajas de su función de detective. Para decirlo con palabras de Chesterton: “The criminal is the creative artist; the detective only the critic” (p. 12). El final del relato presenta a Lönnrot como “crítico”, corrigiendo el plan de Scharlach, y como aventurero y *tahúr*: cuando el asesino está por hacer fuego, Lönnrot sugiere una modificación al modelo que —de ser aceptada por Scharlach— permitiría al detective postergar indefinida e infinitamente el encuentro con su asesino. El cuento termina con la insinuación de que todo está por comenzar de nuevo. El lector es incitado a imaginar la continuación de la historia.

Al subvertir la estricta linealidad del policial clásico, “La muerte” impone modificaciones a las estrategias de lectura. En Poe el universo oculta un orden y la mente humana, razonando, puede llegar a descubrirlo. Para sus lectores, la solución del detective —una solución única a un enigma

también único— constituye la verdadera y definitiva explicación del misterio y reinstala el orden. El policial clásico postula así la infalibilidad del pensamiento lógico para interpretar los hechos de la realidad y del texto.

A diferencia de Poe, Borges no afirma que el orden de las ideas coincida con el orden del universo; si el universo oculta un orden, no podemos descubrirlo, a lo sumo, postularlo como hipótesis. La explicación de la serie de crímenes en “La muerte” no revela ningún orden fijo oculto detrás de los hechos (el modelo de Scharlach podría remplazarse por otro, más económico); el desenlace no restablece el orden sino que impone el desorden. El universo de la ficción no está ordenado según las leyes de la ciencia neopositivista sino conmocionado por las paradojas. Los lectores no encuentran un mundo de sentido unívoco sino múltiple y caótico, que abunda en duplicidades e inversiones (un río con aguas del color del desierto; un hotel que tiene apariencia de torre, sanatorio, cárcel y casa mala; una quinta “infinita y creciente” [p. 505], que es un laberinto; un secuestro que es el doblaje de una escena ya vivida; un color que se repite en el nombre del detective y el apellido del asesino; un criminal —Scharlach *el Dandy*— que exhibe como propia una cualidad tradicional en los detectives desde las primeras figuras del género; un crimen inicial que se ajusta no a un modelo formal que lo precede sino que lo sigue; un detective que puede imaginar una solución al enigma porque el asesino lo construye a su medida; una hipótesis que es verdadera porque prueba ser falsa).

Ese universo está (des)ordenado hasta el vértigo según un modelo paradójico en el que un crimen pone en marcha la investigación y ésta produce narrativamente un crimen, que no representa un enigma; en que una hipótesis fracasa como investigación pero triunfa como trama narrativa; en que dos historias están articuladas de tal modo que la creada por el detective es la misma historia que escribe el asesino; un detective que dobla al criminal y es doblado por él, un “otro” que es “él mismo”.

Para el policial clásico, las hipótesis elaboradas por el detective llevan finalmente a la verdad, mientras que la policía se pierde en teorías que desembocan en pistas falsas o en la confusión de inocentes con culpables. El prefecto Treviranus, en cambio, no desempeña el consabido papel ridículo, y —contra toda expectativa por parte del lector— acierta con la verdadera solución al primer caso (el asesinato tuvo por móvil el robo) y sus sospechas respecto del tercero son atinadas (se trató de un simulacro). Treviranus resuelve correctamente esos dos casos, a pesar de que actúa co-

mo un prefecto tradicional: para averiguar *quién* es el asesino, se pregunta por los posibles móviles, el *por qué*, mientras Lönnrot está sólo obsesionado por el *cómo*, por descubrir la forma oculta del modelo seguido por el asesino. Treviranus elabora hipótesis prosaicas, “posibles”; para él, las “interesantes” hipótesis de Lönnrot son sólo “locuras” (p. 503). No está interesado en las “supersticiones judías” sino en identificar al culpable.

Sin embargo, en el laberíntico juego planteado en “La muerte”, el mejor detective, el que hace la conjetura más eficaz, es el asesino, Scharlach, quien a partir de una noticia leída en un periódico —que “el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino” (p. 501)— prevé que Lönnrot será su “lector ideal” y que forzosamente prestará atención a los indicios que Treviranus deseche. Pero su hipótesis no está dirigida a evitar un crimen sino a cometerlo.

La trama de “La muerte” torna laberínticas las relaciones creador/creatura, escritor/lector. Lönnrot es un detective que sólo atiende a indicios textuales, que alimenta sus intuiciones con la lectura de más textos, y los organiza en un relato. Para imaginar la historia del asesinato, debe doblar al asesino, reproducir su conducta, recomponer el modelo del crimen. Supone un asesino artista, como el Flambeau de Chesterton (cf. Chesterton, p. 54) quien, en sus crímenes, busca una realización estética. Paradójicamente, el desenlace le revela que mientras creía leer las pistas dejadas por el asesino, estaba siendo leído por él; mientras escribía una trama para explicar la serie de asesinatos, era el personaje inconsciente de un drama escrito por el asesino; mientras creía actuar libremente, estaba comportándose según las leyes de un relato proyectado por otra mente. El lector es también leído, el escritor es también escrito, ambos son textos, las leyes del universo son las de la ficción.

Por su parte, Scharlach también es un lector, que comparte con Lönnrot al menos algunas lecturas. En un periódico descubre el indicio que lo transformará en escritor; sabe que, para Lönnrot, el crimen de un rabino debe tener una explicación rabínica; Scharlach infiere que el detective pensará que los hasidim han sacrificado al rabino. A partir de ese momento, selecciona (en textos) más indicios para escribir una historia, cuyo lector ideal será aquél que la lea como la historia de la investigación de un crimen pasado, sin sospechar que se trata de la historia de un crimen futuro. Lectores ideales serán Lönnrot y aquellos lectores de “La muerte” que, igual que el detective, se sorprendan ante el inesperado desenlace.

El cuadro se complica si incluimos en él a los lectores del relato escrito por Borges. “La muerte” se presenta abiertamente como un artificio textual, una ficción creada/narrada por un *yo* que la reconoce como su creatura (“Al sur de la ciudad de mi cuento”, p. 504). Se presenta también como un caso policial; los lectores sabemos entonces que estamos frente al relato de la investigación realizada por el detective para reconstruir la historia de un crimen. Con nuestra lectura, colaboraremos con el detective en la creación de esa historia. Lo que ignoramos es que en el texto se esconde otro creador, Scharlach, que está escribiendo su propia historia, y que la escribe empleando los mismos recursos, indicios y signos que emplea el detective para escribir la suya. Para dar con la solución del enigma, los lectores deberían dominar una compleja estrategia de lectura que exige que, simultáneamente, doblen al narrador, al detective y al asesino para descifrar las trampas que el asesino pone a Lönnrot, las que el narrador pone a los lectores y las que les tiende el escritor que dentro del relato escribe su propia trama.

DON ISIDRO PARODI, EL PELUQUERO EXÉGETA

Aunque el universo de don Isidro Parodi parece tener poco en común con el de Erik Lönnrot, también las historias de Bustos Domecq son ocasión para que Borges y Bioy experimenten con las posibilidades formales y narrativas del policial y para que presenten como ficciones, temas y dilemas que conciernen a la creación, la representación, la escritura, la lectura.

Las transgresiones que Borges y Bioy Casares imponen al policial en *Seis problemas para don Isidro Parodi* son múltiples, pero no llegan a afectar las leyes ni las convenciones mayores del género.

Los relatos de Parodi son policiales, con un crimen que plantea un enigma que es explicado por una solución inesperada; respetan las estrategias de revelación y ocultación dictadas por las normas: todos los datos están a disposición del lector, pero presentados de forma que se demore el acceso a la respuesta. Borges y Bioy ni siquiera han prescindido de uno de los “inconvenientes” del género: en ninguno de los relatos falta la figura del detective, que es el encargado de presentar la solución de los casos.

No obstante, todos estos elementos aparecen distorsionados, desplazados. Más que de efectos de transgresiones al género, se trata sobre todo

de efectos de las manipulaciones impuestas al lenguaje. La subversión proviene, entonces, de un lenguaje altamente parodizado, que crea la ilusión de la oralidad argentina de los años cuarenta.

Seis problemas puede definirse como “un laberinto verbal cuyo protagonista es el lenguaje” (cf. Almeida, p. 36). Es un universo de voces que cuentan historias, cada una con su propio tono y desde un punto de vista propio, sin que detrás de ellas haya una conciencia que les permita advertir el modo en que cuentan ni la perspectiva peculiar en que han percibido los hechos. Los personajes son sólo discursos, puntos de vista y modos de hablar que entran en conflicto, se interrumpen, se superponen, se contradicen.

Del personaje de Lönnrot dijimos que más que una persona era un lugar mental; don Isidro Parodi es un discurso, una de las voces del texto. Pero es además la única voz detrás de la cual hay una conciencia que pone un orden al caos verbal de las historias. Detrás de esa voz mesurada, sobria, socarrona, hay un “criollo viejo”, solitario (aunque no ha elegido su aislamiento) y sabio. Su sabiduría no proviene de una inteligencia sobrehumana ni de conocimientos extraordinarios, como es, por ejemplo, el caso de Holmes (“El mismo Sherlock Holmes [...] era hombre de taldro y de microscopio, no de razonamientos”, *OC*, vol. 4, p. 289). Don Isidro es un hombre iletrado, simple, callado, dueño de un saber práctico en el que coinciden la sensatez, la incredulidad y el escepticismo. Sus lecturas se reducen a seguir las noticias policiales en un diario vespertino. Lejos de los personajes creados por el género, don Isidro carece de rasgos exóticos: el abundante tiempo libre de que dispone no está ocupado por la ejecución del violín, la esgrima o el cultivo de orquídeas; a veces, se distrae jugando a las barajas; en lugar de estimularse con cocaína, disfruta del mate. También Parodi es un escéptico, pero sin compartir la desesperación, el pesimismo, el cinismo o el nihilismo que caracterizan a los héroes del policial de entreguerras. El profundo escepticismo de Parodi es resultado de su experiencia en la vida, que le ha enseñado a descreer de la Verdad, de la Ley, de la Justicia, de las Instituciones, de la Autoridad. Desconfía por igual de jueces, abogados y policías (en *Seis problemas*, la policía no sólo desempeña el consabido papel ridículo, sino que es desautorizada y hasta despreciada por el detective; cf. mi artículo “Una Argentina”, p. 140). Un escéptico como Parodi prefiere que cada uno se baste a sí mismo y que nadie se convierta en verdugo de los demás.

Aunque Parodi es más un modo de decir que de ser, de él conocemos mucho más que de Lönnrot. Desde el primer relato estamos al tanto de la historia de su vida. No son éstos datos superfluos que interfieran con la presentación de los enigmas o la debiliten. La información sobre el pasado de Parodi contribuye a que las especiales circunstancias de su vida de detective —el porqué de su estancia en la cárcel— no se conviertan en un misterio adicional para el desconfiado lector.

Hay rasgos en la figura de don Isidro que lo acercan a la mayoría de los héroes clásicos del policial, pero son más los que hacen de él un caso particular, una variación del modelo. Los lectores encontramos a Parodi cuando —en los años cuarenta— ya ha dejado su oficio de peluquero y es un conocido detective. Podemos inferir que la conversión del peluquero en detective no fue consecuencia de renovados intereses ni de su libre decisión, sino de un azaroso cambio de circunstancias: está encerrado en una celda de la Penitenciaría Nacional, cumpliendo una condena por asesinato. Pero el detective que, en realidad, es un peluquero, también es un asesino que, en realidad, nunca mató a nadie: ha sido condenado por un crimen cometido por otro.

Su virtud más notoria parece ser la paciencia: a lo largo de los seis relatos, la acción más frecuente de Parodi es sentarse a escuchar las historias que le cuentan los visitantes. Podemos conjeturar que esta cualidad haya sido largamente ejercitada en sus años de peluquero, la única escuela para su futura profesión. Sólo cuando las visitas se extienden o se demoran demasiado en comentarios o detalles, Parodi pierde la paciencia y los interrumpe, o los echa de la celda. No parece disfrutar demasiado de su tarea de detective: le cansan los visitantes, más bien se resigna a recibirlos. Tampoco le interesa la fama: no le molesta que otros se apropien de sus triunfos como investigador.

Como todo detective, don Isidro resuelve enigmas, aunque las circunstancias hacen que esté más limitado que sus colegas para llevar a cabo la pesquisa. También él es un “detective de escritorio”, pero su despacho es una celda; no puede trasladarse al lugar del crimen ni recoger indicios o información adicional. No dispone de colaboradores, ni siquiera de la ayuda poco eficaz de un Watson. El único contacto con la realidad exterior lo tiene a través de sus visitantes, lo menos parecido a un colaborador competente y confiable, ya que no comprenden los hechos presenciados y sus versiones de lo sucedido están absolutamente distorsionadas.

Las peculiares circunstancias en que Parodi realiza sus investigaciones imponen a los relatos un mayor rigor intelectual y alto grado de raciocinio. Por otra parte, invierten una situación típica del policial: en los clásicos, el enigma está en un cuarto cerrado y la solución llega desde afuera. En *Seis problemas*, el que está encerrado es don Isidro, y con él, la solución, mientras que los crímenes se producen afuera. En los policiales de enigma, el espacio cerrado o limitado suele funcionar como una condensación del espacio social entero. A la celda de don Isidro llegan todas las voces de la ciudad que se extiende fuera de la Penitenciaría, es una metonimia de todos los modos del habla de Argentina de la época.

La condición de recluso lo condena además a una monótona práctica de su profesión de detective. Privado de la posibilidad de investigar los hechos, desprovisto de la cultivada imaginación de Lönnrot, la actividad de don Isidro se limita a recibir a sus clientes en la celda; éstos cumplen una sola acción, producir discursos; don Isidro, escucharlos pacientemente e interpretarlos. Por las constantes digresiones, detalles no pertinentes, comentarios que distraen del caso presentado, por el tipo de lenguaje en que se expresan los personajes y las disparatadas versiones de los hechos, estas historias llegan a parecer irrelevantes para la trama. Don Isidro se ve obligado a interrumpir los discursos y reencauzarlos cuando se descarrián, pero es en ese mismo caos verbal donde él —y el lector— deberán encontrar la respuesta al enigma. Parodi traspone el discurso de los personajes en el suyo propio, convierte las descabelladas versiones en casos policiales, sabe encontrar el modelo formal que las ordena y les da un sentido. No funda sus soluciones en la investigación de los hechos sino en la interpretación de esos discursos. Su método de trabajo parece aproximarse al que un personaje de *Seis problemas*, el poeta Carlos Anglada, le atribuye a Picasso: “ubica en los primeros planos el fondo del cuadro y posterga en la línea del horizonte la figura central” (*OCC*, p. 66). Su tarea de hermeneuta consiste en desatender a todos los ingredientes del discurso que perturban la comunicación y destacar en el primer plano los datos que estaban ocultos por los modos de hablar, la gesticulación y los puntos de vista distorsionados.

Lo más evidente en las paródicas historias de Honorio Bustos Domecq es que desestabilizan y reordenan —aun más radicalmente que en “La muerte”— la relación escritura/lectura. Creadas por un autor ficticio y presentadas por uno de los personajes, las historias disuelven los límites

entre realidad y ficción, entre creador y creatura, problematizan la noción de autoría, organizan un universo puramente textual, cuyo modelo formal es el laberinto y el abismo.

Bustos Domecq es un yo textual, pero crea textos como si se tratara de un autor real; es tema de las conversaciones entre sus personajes; en más de una ocasión es su interlocutor directo.³ Crea también un discípulo, otro autor ficticio, B. Suárez Lynch, al que escribe un prólogo de presentación y cede la trama y los actores para la “novelita” que publica. Crea personajes que, a su vez, se convierten en garantía de su existencia, al crearle a Bustos una ficticia silueta literaria. Escribe historias que son presentadas, leídas, comentadas y corregidas por los mismos personajes que las animan. La relación entre creador y creatura cae en el abismo: el creador crea a la creatura que, a su vez, crea al creador.

Los cuentos de Bustos no provienen de una instancia exterior al texto sino que su lugar de origen es el texto mismo; el autor es una función más del discurso, es escrito por otros, fuera del texto sólo hay textos. Esta radical desaparición del autor conmociona también la realidad de los lectores, al sugerir su posible condición de instancias textuales escritas por otro.

Su condición de “ficción que vive en la ficción” y la configuración de la trama en torno a discursos que usurpan el lugar a las acciones, confieren a los relatos la estructura de verdaderos “laberintos verbales”. El de *Seis problemas* es un universo de voces; los personajes no representan personas sino discursos, modos de hablar, lugares de un lenguaje que crea la ilusión de la oralidad, en los que la enunciación juega un papel decisivo. Hasta la voz del narrador queda atrapada en ese laberinto, contaminada de oralidad y de los modos de decir de los personajes (cf. Almeida).

En *Seis problemas* —al igual que en “La muerte”— los personajes no ocultan al lector su carácter de entes de ficción. Todos ellos aparecen viviendo acontecimientos proyectados por otra mente. Lo mismo que Lönnrot, son inconscientes actores de una trama creada por otro. En “Las previsiones de Sangiácomo” (también de 1942) se dice del hijo del Comendatore: “Ricardo creía desempeñarse con toda libertad, como cual-

³ Los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* registran un encuentro entre Bustos y Parodi cuando éste ya ha abandonado la cárcel (*OCC*, p. 426). En especial cuando se encuentra en dificultades, Bustos no vacila en consultar a Montenegro y a otros personajes.

quiera de nosotros, y el hecho es que lo manejaban como a las piezas de ajedrez” (*OCC*, p. 82). Su muerte es a la vez un suicidio voluntario y un asesinato premeditado por el padre. Del destino de los personajes puede decirse, literalmente, que “estaba escrito”. Por ello don Isidro, para interpretar los datos, no necesita recurrir a la lógica de los acontecimientos, le bastan las leyes de la ficción literaria.

Tal vez el rasgo subversivo más notable es que en *Seis problemas* se da una radical transgresión del esquema narrativo del policial clásico: Bustos Domecq presenta una sola historia, pero no la de la investigación sino la del crimen. Esta historia, contada por los personajes que van a la celda 273 en busca de ayuda, ocupa prácticamente todo el relato. Los párrafos finales se reservan para la breve exposición de la solución a cargo de Parodi. Pero su solución aparece como repentina, no se funda en los avances de la investigación: don Isidro no ha resuelto el enigma mediante la elaboración, modificación, sustitución de hipótesis. Ninguna de las soluciones de Parodi aparece fundada en “pruebas”; tampoco puede ser confirmada por los protagonistas, ya que el detective ha podido resolver los casos a pesar de ellos y de sus disparatadas versiones de los hechos.

Aunque la narración de los casos resueltos por Parodi se mueve desde un crimen a su solución, los relatos de *Seis problemas* no mantienen la estructura finalista clásica del policial. La polifonía y el modo en que las voces del texto presentan las historias rompen la linealidad del relato, al punto que esos discursos parecen estar allí sólo para confundir al lector. El único factor de orden en ese caos es la voz de Parodi y su interpretación de los hechos.

Pero el orden que impone Parodi es interno al texto. A él no le interesan las consecuencias judiciales y carcelarias que pudieran tener sus soluciones. Rechaza toda denuncia o condena del criminal. Don Isidro no es un héroe justiciero (ni lo uno ni lo otro). Es indiferente a si el orden que sus conjeturas han impuesto a los hechos se corresponde o no con el orden del mundo real: las soluciones de Parodi parecen un tanto arbitrarias tal vez porque él mismo tampoco pretende que ésa sea la única y verdadera explicación de los hechos. Son sólo intentos de proponer, desde la ficción, un orden posible, ausente de la realidad.

CONCLUSIÓN

Borges compartía con su contemporáneo Wittgenstein la convicción de que puede haber más trabajo intelectual en un relato policial que en un tratado de metafísica o en ciertas otras formas de escritura llamadas “cultas”:

Creo [...] que la organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo, comportan más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego o de poesías en forma de Carlos Marx o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe, el problema de la mujer, Góngora precursor, la étnica [sic] sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango, la deshumanización del arte y otras inclinaciones de la ignominia (“Leyes”, p. 48).

Las páginas que preceden han querido ilustrar el progresivo cambio de acento que se opera en Borges con respecto a esa apreciación. Lo que acaba interesándole, y la vía por la cual revolucionará las leyes del género, es precisamente la savia filosófica que atraviesa la estructura del policial. De tal forma que, siguiendo su estilo de pensamiento, se podría decir que hay más “trama policial” en su ensayo “La muralla y los libros”, o en “Nueva refutación del tiempo”, que en muchos legítimos cuentos de detectives. El estudio de dichos ensayos constituye el capítulo tácito del presente artículo.

Ricardo Piglia, al ilustrar, en “Tesis sobre el cuento”, la teoría de las dos historias que componen un cuento, sugiere que en Borges la primera historia (la evidente) es siempre un género, y que la segunda (la oculta) es siempre la misma. Quizá esta expresión un tanto esquemática permita interpretar el funcionamiento de la lógica policial en los textos de Borges. Los ensayos presentan como historia oculta lo que relatos como “La muerte y la brújula” presentan como historia evidente, y viceversa. Tal vez esta consideración permita elaborar en términos nuevos una teoría del simbolismo según Borges.

OBRAS CITADAS

- ALMEIDA, Iván. "Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges". *Variaciones Borges*, 1998, núm. 6, pp. 33-51.
- BORGES, Jorge Luis. "Leyes de la narración policial". *Hoy Argentina*, abril de 1933, núm. 2, pp. 48-49.
- . "Los laberintos policiales y Chesterton". *Sur*, julio de 1935, núm. 10, pp. 92-94.
- . *Obras completas [OC]*. 4 vols. Emecé, Barcelona, 1989-1996.
- . *Obras completas en colaboración [OCC]*. Emecé, Barcelona, 1997.
- CHESTERTON, W. K. *The Complete Father Brown*. Penguin, Londres, 1981.
- LUDMER, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.
- PARODI, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Variaciones Borges*, 1998, núm. 6, pp. 53-143.
- PIGLIA, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Crítica y ficción*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990, pp. 83-90.

MAGIAS PARCIALES DEL ENSAYO

LILIANA WEINBERG DE MAGIS
Universidad Nacional Autónoma de México

LAS “OBRAS COMPLETAS” Y EL ENSAYO

Por un singular efecto de lectura, los textos de diverso origen agrupados de una vez y para siempre en los volúmenes que integran las obras completas de un autor forman un complejo sistema que les da un nuevo aire de familia a la vez que la posibilidad de una combinatoria infinita, desarraigada de sus condiciones históricas concretas de producción y capaz de ofrecer incontables modos de interpretación en el campo transtemporal de las ideas. Convertidos en biblioteca y en metáfora del mundo, los sucesivos textos confluyen en el lugar instantáneo y puntual de la obra toda, y la dilatan en su dimensión de sentido. Las obras completas convierten el azaroso e irreversible existir de los acontecimientos en un orden parecido al de la memoria: lo organizan en el tiempo y lo rescatan del olvido, y de este modo confirman la herencia de Borges a la vez que traicionan su voluntad última.

La lectura de Borges a través de sus *Obras completas* nos depara una perspectiva en mucho diversa de la que ofreció cada uno de sus textos a los lectores en su momento de publicación, o de la que ofrece la frecuentación de las primeras ediciones a bibliófilos y estudiosos especializados. La obra junta de Borges —que aún espera una edición crítica acuciosa y que tiene, a su vez, una historia, puesto que los textos fueron ya en muchos casos reelaborados y reorganizados por el propio autor— nos brinda la imagen de un escritor total, de un sistema literario autosubsistente, así como un mapa de recurrencias estilísticas, temáticas y filosóficas y una forma de enlace pecu-

liar entre los hechos y los hombres, constituida a partir de paradojas, afinidades electivas, encuentros inesperados, en una “periodización” en todo diferente de aquella que ordena el devenir histórico, por antecedentes y consecuentes, más cercano a sus autores dilectos y a sus obsesiones que al Borges de las batallas en un campo intelectual específico.

Las *Obras completas* —*unitas post rem* que intenta reflejar la *unitas ante rem* de la idea viva—,¹ representan así de algún modo la misteriosa y algo irónica condensación del sueño borgeano de un mundo sin espacio que es, como el de la música, cristalización de una “sucesiva y ordenadora conciencia humana frente al momentáneo universo”, a la vez que biblioteca total, “libro absoluto”, “libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años”,² enciclopedia capaz de contener todos los estados del mundo y todos los esfuerzos por ordenarlos, un prisma cuyos seis lados son los del libro y también los del cuarto donde un escritor expía sus largas noches de insomnio, un mundo que es, por analogía, el otro que no conocemos, el tiempo todo, y en el cual no nos es dado sino llevar a cabo una combinatoria infinita que nos permita entrever cuando menos parcialmente el misterioso universo.

¹ Empleo los mismos términos con que Schopenhauer compara idea y concepto: “La Idea es la unidad resuelta en pluralidad por la forma espacio temporal de nuestra aprehensión, mientras que el concepto es la unidad vuelta a sacar de la pluralidad por medio de la abstracción racional: podríamos caracterizarle como *unitas post rem*, mientras que aquélla puede ser considerada como *unitas ante rem*...”. Cf. ARTHUR SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación* (3ª ed. alemana, 1859), trad. Eduardo Ovejero, 2ª ed., Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1930, p. 223.

² JORGE LUIS BORGES, “Nota sobre Walt Whitman”, en *Discusión*, M. Gleizer, Ed., Buenos Aires, 1932, reproducido en *Obras completas*, 20ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1994, vol. 1, p. 249. En adelante se cita (con indicación de volumen y páginas) por esta edición (OC), en la que se recogen los principales libros de ensayo del autor. El estudio del género en Borges no estaría completo sin la consulta de varias obras tempranas: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), sólo muy recientemente reimpresas por la propia Emecé y otras casas editoriales.

MAGIAS PARCIALES DEL ENSAYO

El presente estudio, cuyo título se inspira en uno de los más admirables ensayos de Borges, “Magias parciales del Quijote”,³ ofrece una lectura de algunos de los ensayos mayores contenidos en esas *Obras completas*, e intenta reconstruir, a partir del sabor de atemporalidad y canonicidad de los textos allí publicados y de la recurrencia de ciertas ideas, algunos rasgos primordiales de un género que Borges hizo notablemente suyo, a través de un “uso”⁴ peculiar de los modelos filosóficos y las tradiciones escriturales, para forjar a su vez un orden literario complejo y total. Algunos de los temas obstinados a los que Borges vuelve una y otra vez en sus poemas y ficciones son también recurrentes en sus ensayos.⁵

Borges transita cómodamente por el ensayo, siempre cercano a la libertad temática y expositiva de las “dispersed meditations” baconianas y opuesto a la conclusividad del discurso filosófico, y en el cual además el ensayista encuentra una voz y una mirada personales que no necesariamente dejan traslucir la intimidad de la propia experiencia. En este aspecto, hace

³ Se trata en este caso de un texto incluido por primera vez en *Otras inquisiciones*, obra que consideramos la más representativa del ensayo borgeano, publicada por primera vez en Buenos Aires, Sur, 1952.

⁴ Para el concepto de “uso” como el peculiar modo de relación que tiene un escritor con sus lecturas, véase RICARDO PIGLIA, *Crítica y ficción*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1993.

⁵ Dos son las notas más frecuentemente mencionadas por quienes se han dedicado al ensayo en Borges: en palabras de uno de sus más tempranos estudiosos, se trata de su “dimensión imaginativa” y la “adyacencia entre ensayo y cuento”. Véase JAIME ALAZRAKI, “Borges: una nueva técnica ensayística”, en Kurt L. Levy y Keith Ellis, eds., *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, Universidad de Toronto, Toronto, 1970, pp. 137-144. En años recientes, Claire de Obaldia reitera, desde otra perspectiva crítica, esta misma opinión: es imposible separar ensayo y ficción en el caso de nuestro autor: “Borges regards fiction as the only appropriate or even possible medium for expressing formulations of the mind... Fiction-making is the sole and proper exercise of thought”. Véase CLAIRE DE OBALDIA, “Postscript: Borges, or the Essayistic Spirit”, en *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Clarendon Press, Oxford, 1995, pp. 247-282. En cuanto a la dificultad de trazar límites genéricos en la obra de Borges, escribe JOSÉ MIGUEL OVIEDO que “no hay en verdad géneros en Borges, que continuamente cruzó esas fronteras y supo filosofar como escritor de ficciones o ser poeta cuando escribía ensayos” (“La invención de Borges”, en *Breve historia del ensayo hispano-americano*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 96). Observa también aguda aunque brevemente este crítico el lugar central que lenguaje y paradoja ocupan en el mundo borgeano.

Borges de los ensayistas ingleses sus propios precursores: más cerca de Bacon y De Quincey que de Montaigne, Borges reniega del sabor autobiográfico que dio a sus textos el padre del ensayo para dedicarse, con la distancia y la reserva del ensayista inglés, a la tarea de pensar de la manera más íntima y radical la relación del yo con el mundo, tarea que de todas maneras resulta paradójica si se toma en cuenta que este ejercicio intelectual se da como respuesta a una filosofía de la existencia de la que en buena medida descreo Borges. En múltiples ocasiones hace suyos el *esse rerum est percipi* de Berkeley⁶ y las palabras del personaje de Shakespeare: antes que un sujeto trascendente, yo soy, traduce, “esta cosa que es” (“the thing I am”).

De este modo, si bien la crítica coincide en la dificultad de trazar límites entre el ensayo y la ficción en Borges, por mi parte me dedicaré a la tarea de buscar la *necesidad* del ensayo en la estética borgeana. Dos ideas obstinadas han contribuido a la construcción de los ensayos de este autor: la intuición de la irreversible temporalidad en el hombre y el lenguaje y el esfuerzo por superarla a través de la intuición de las formas. El hombre y el lenguaje han sido dotados de la capacidad autorreflexiva; el hombre puede, a través del lenguaje, nombrarse a sí mismo, predicar sobre sí mismo y su existencia, aun cuando ese ejercicio consista en reconocerse como “esta cosa que es”.

Y sólo el ensayo permite al autor este despliegue del tiempo y del lenguaje, la voz y los símbolos que lo nombran. Los mejores ensayos de Borges llegarán a ser, penúltima versión de la paradoja, ensayos en los que el tiempo escribe sobre sí mismo, y dice de su irreversibilidad; en los que un yo situacional busca descubrirse como sujeto pensante, para arribar maravillado al descubrimiento de que le ha sido dado nombrarse como sustancia pensante (alguien descubre que es a la vez nadie y todos), y en los que el lenguaje se confronta con la posibilidad de la forma, esto es, de la suspensión de su propio fluir, posibilidad que sólo es dado al hombre atisbar, presentir: “The ground occupied by the skeptic is the vestibule of the temple”, anota Emerson.⁷

⁶ La crítica de las “grandes continuidades metafísicas” como “el yo, el espacio y el tiempo” aparece ya en su primer libro de ensayos; véase “La encrucijada de Berkeley”, en *Inquisiciones* (1925), Seix Barral, Barcelona, 1993, pp. 117-123.

⁷ RALPH WALDO EMERSON, “Montaigne, or the Skeptic”, en *Representative Men* (1850), Harvard University Press, Cambridge y Londres, 1996, p. 97.

Hay en el ensayo borgeano ecos del escepticismo radical con que fundan el género Montaigne y Bacon (“Que sais-je?”, se pregunta el primero), respuesta literaria a la revolución copernicana del conocimiento y a una nueva forma de ver el hombre y el mundo. Una vez más, si Montaigne y Bacon comparten esta nueva visión crítica, adoptan modalidades diversas para ponerla en práctica:

If Montaigne’s essays give the feeling of the mind as it seeks by constant adjustments to find a path through a labyrinth, Bacon’s method is to assert the existence of a path whether one is there or not. In the *De Argumentis Scientiarum* Bacon calls his method “initiative” in contrast to “magisterial”. The magisterial method is used for teaching. It has a well-defined shape—the shape of an oration. The initiative method is, by contrast, suggestive. As Bacon explains, “the initiative intimates. The magisterial requires that what is told should be believed; the initiative that it should be examined.”⁸

En este caso, el escritor, en su escepticismo radical, es Montaigne, es Bacon y es el propio Borges: el yo procura salir de un laberinto que él mismo conjetura o inventa. Parafraseando uno de los pasajes más memorables de su “Nueva refutación del tiempo” (“El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río...”), podemos decir que el tiempo es un laberinto que me oculta su salida, pero yo soy el laberinto: *todo está y nada es*.

En uno de sus ensayos tempranos, “El cielo azul, es cielo y es azul”, publicado en *Cosmópolis* (Madrid, 1922), Jorge Luis Borges, ya por ese entonces declarado admirador de Schopenhauer, escribe: “el paisaje no puede existir sin alguien que se aperciba de él, ni yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia. El mundo es, pues, representación, y no hay una ligadura causal entre la objetividad y el sujeto”.⁹

Esta afirmación no lo conduce, sin embargo, a afirmar una posición idealista y hacer de la conciencia la garantía del conocimiento del mundo, sino, muy por el contrario, a la sola afirmación escéptica de un *estar* que no podrá nunca alcanzar la seguridad del *ser*. De este modo, concluye:

⁸ O. B. HARDISON JR., “Binding Proteus: An Essay on the Essay”, en Alexander J. Butrym, ed., *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, The University of Georgia Press, Athens, 1989, pp. 621-622.

⁹ JORGE LUIS BORGES, *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 156.

Pero la verdad es que no podemos salir de nuestra conciencia, que todo acontece en ella como en un teatro único, que hasta hoy nada hemos experimentado fuera de sus confines, y que, por consiguiente, es una impensable y vana porfía esa de presuponer existencias allende sus linderos. Lo cual pueda quizá enunciarse así: no hay en la vida continuidades algunas. Ni el tiempo es un torrente donde se bañan todos los fenómenos, ni es el yo un tronco que ciñen con intorsión pertinaz las sensaciones e ideas. Un placer, por ejemplo, es un placer, y definirlo como la resultancia de una ecuación cuyos términos son el mundo externo y la estructura fisiológica del individuo, es una pedantería incomprensible y prolija. El cielo azul, es cielo y es azul, contrariamente a lo que vacilaba Argensola.

Mejor dicho: todo está y nada es.¹⁰

Se plantea ya aquí tempranamente el proyecto del ensayista y el itinerario futuro de sus ensayos: comenzar por la afirmación de un estar para inquirir por las condiciones de suspensión de ese estar, esfuerzo paradójico por excelencia que no desembocará nunca en la afirmación de lo que es —tarea imposible— sino en la entrevisión de las formas en que una conciencia logra conjeturarlo, soñarlo: es así como el ensayo desemboca en la ficción.

Permanecerá como uno de los puntos problemáticos del ensayo el enlace entre mi situación y mi conciencia y la de los otros. En efecto, si el conocimiento y la conciencia están, según Borges, arraigados en la existencia de cada individuo concreto —el que en su espacio de vida pronuncia el pronombre “yo”—, ¿cómo se hará posible compartir y transferir a otros aquello de que sólo yo puedo ser consciente? ¿Cómo saben los otros de mí? ¿Cómo se da el enlace entre la conciencia mía, la de otros, la de todos, o la de la divinidad? Se hará entonces necesario conjeturar la posibilidad de que un hombre sea todos los hombres, solución monista de Emerson que Borges desearía, desde su propio escepticismo, compartir. Al estudiar los ensayos o poemas intelectuales de este autor, escribe:

Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, coartados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo...¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 157. Estas reflexiones confluyen con las que dedica en más de una ocasión a Berkeley.

¹¹ Sobre Ralph Waldo Emerson, *Hombres representativos*, trad. y est. prel. J.L.B.

Las soluciones filosóficas que atraerán a Borges, sin que ello implique disuadirlo nunca en última instancia de su escepticismo, serán siempre soluciones con fuerza estética: aquella que declara que un hombre es todos los hombres, o aquella otra que ofrece la posibilidad de soñar el mundo. En “Avatares de la tortuga” escribe:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (*OC*, vol. 1, p. 258).

La idea del sueño se completará luego con la postulación de la imaginación y sus formas, así como de un puro sujeto del conocimiento, que logra momentáneamente desarraigarse de las condiciones históricas: estas ideas alcanzarán su expresión consumada en *Otras inquisiciones* (1952). En el “Epílogo” a esta obra, el autor de los ensayos, convertido ahora en su primer lector, dice haber descubierto dos tendencias en los trabajos que integran el volumen:

Una, a estimar las ideas religiosas y filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizás, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol (*OC*, vol. 2, p. 153).

La tarea del ensayista es, como la de toda conciencia metida a desentrañar el mundo, “sucesiva y ordenadora”: hija del tiempo, busca recurrencias, propone metáforas e indaga teorías en un universo que es todo instante, ya que el mundo se nos da simultáneo en su complejidad, como un Aleph. El valor primordial de metáforas, fábulas, y aun sistemas filosóficos y religiosos, es estético: radica en “lo que encierran de singular y de maravilloso”. El número de estas metáforas e intuiciones sobre el mundo, que el joven ultraísta creyó renovadas e infinitas, se muestra ahora recurrente y limitado.

(1949), reproducido en “Prólogos con un prólogo de prólogos”, *OC*, vol. 4, p. 40.

Dado que todo conocimiento es parcial, fragmentario, y se nos da de manera lateral y sorpresiva, la forma de llegar a él tendrá a la vez algo de azarosa y necesaria: para descubrirla se puede partir tanto de una modesta vindicación como de la refutación de una gran teoría compendiosa: no es necesario apelar a una ilusión de representatividad ni a una errada voluntad totalizadora, sino al ejercicio desapasionado de la duda.

Además, este ensayista concreto que escribe y se llama Borges se reconoce al mismo tiempo, a despecho de sus señas de identidad, como materia pensante; esa personalidad creadora que lleva el nombre de Borges es yo, es alguien, es nadie y es todos, como los infinitos autores y lectores potenciales de una enciclopedia. El ensayo es teatro de la lucha que se libra entre el yo situacional y el sujeto del conocimiento: el estar que ansía representarse como ser.

Conforme a un pasaje clave para comprender las ideas de Borges, no es posible negar la sucesión temporal ni la existencia del yo, cuya sustancia es el tiempo:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (“Nueva refutación del tiempo”, *Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 149).

Ese “yo” que el escritor nos ha presentado en textos memorables —pensemos en “Borges y yo”—, y que es clave para entender su posición como ensayista, nos remite en primer lugar a la filiación schopenhaueriana de muchas de sus ideas: somos ante todo corporeidad y voluntad, y en este sentido el mundo es algo que nace y muere con cada uno de nosotros. El humano es sustancia pensante, y como tal portador de una conciencia, que puede sucumbir a las pasiones o trascenderlas a través de la intuición estética. Y dado que somos tiempo y somos, como el mundo, reales, y por ende ligados a la sucesión y al carácter irreversible del tiempo, sólo nos es dado suspender el devenir a través de las ideas.

Otro tanto sucede con el lenguaje que el ensayista actualiza, y que es necesariamente sucesivo e irreversible, poco afortunado para atrapar el instante: “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal” (*OC*, vol. 2, p. 142). Muy temprano, en su texto de 1922 arriba citado, había escrito: “El lenguaje, esa categoría militar y metodizada, no es lo más apto para trujamán de la no causalidad y la soltura” (*Textos recobrados*, p. 157). Muchos de los temas que toca en ese ensayo retornarán una y otra vez: estamos “condenados” al lenguaje, a la versión escrita de una experiencia que es todo instante.¹² La distancia entre la percepción instantánea de las cosas y su versión en palabras o en ideas es uno de los grandes temas del ensayo borgeano y es, además, la cifra de su organización y la clave de su lectura.

Preocupa también a Borges la imposibilidad de que exista “un sujeto sin objeto y viceversa”: “el paisaje no puede existir sin alguien que se perciba de él, un yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia. El mundo es, pues, *representación*, y no hay una ligadura causal entre la objetividad y el sujeto” (*ibid.*, p. 156). Pero el hombre es también conciencia, voluntad: es un alguien, una conciencia, surgida de esa sustancia pensante que lleva su nombre. El lenguaje es también de alguien, de nadie y de todos, como lo son las “contadas invenciones” que el escritor descubre o redescubre: metáforas y símbolos que “pueden ser todo para todos”. Sin embargo, “la verdad es que no podemos salir de nuestra conciencia, que todo acontece en ella como en un teatro único, que hasta hoy nada hemos experimentado fuera de sus confines, y que, por consiguiente, es una impensable y vana porfía esa de presuponer existencias allende sus linderos. Lo cual pueda quizá enunciarse así: no hay en la vida continuidades algunas. Ni el tiempo es un torrente donde se bañan todos los fenómenos, ni es el yo un tronco que ciñen con intorsión pertinaz las sensaciones e ideas. Un placer, por ejemplo, es un placer...” (*ibid.*, p. 157).

El único modo de remontar el peso de la sucesión temporal y desmentir el principio de causalidad, es, como escribe en *Discusión*, postular

¹² Contrasta allí el esfuerzo de “fijación escrita” del paisaje con su “percepción única”: “Su fijación escrita —donde la costumbre de la literatura ha impuesto un par de imágenes— agota varios renglones, que copian sin embargo una percepción única, abarcable en un vistazo brevísimo” (p.154). Como se dijo, estas ideas encuentran su versión definitiva en *El Aleph*.

“un vínculo inevitable entre cosas distantes”, un enlace que se aleja de la ley de causalidad histórica y científica para acercarse a una lógica narrativa, una lógica de las formas antes que de los contenidos.¹³ Y además, el único modo de llegar a un enlace intersubjetivo es el que nos brindan el arte y la literatura, en cuanto “directa comunicación de experiencias”.

Por fin, una vez rebatidos los *idola* del conocimiento y reconocida la precariedad de toda certeza, así como aceptada la única y obstinada intuición de la existencia irreversible del yo y el lenguaje en el tiempo y de nuestra vocación de intemporalidad y sentido, sólo nos resta asomarnos a los bordes o abismos desde los que se intuye el acontecer de la belleza y de la maravilla, suspensión de las pasiones y confirmación de la legalidad del orden literario.

En efecto, los ensayos de Borges constituyen diversas formas de inquirir la posibilidad de existencia de un mundo literario total y absoluto. Borges reconstruye una “tradición de la imaginación” en nada reductible a la que describen los tratados de literatura; ésta es precisamente la que permite hacer un enlace entre las experiencias en principio intransferibles de escritores y lectores distantes en lugar y tiempo. A este respecto, el proyecto borgeano coincide en mucho con el de la revista *Sur*: la construcción de un orden literario con su propia legalidad y su derecho a la ciudadanía.

Cada uno de los ensayos borgeanos es el despliegue y la puesta a prueba de estas ideas, desde su comienzo voluntariamente sesgado y fragmentario, que no hace sino evocar, desde una postura escéptica, el carácter sesgado y fragmentario del conocimiento mismo a que se refiere De Quincey (“...mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered...”), hasta su desarrollo como “poesía intelectual” que asocia en un mismo movimiento vigilia y sueño, para conducirnos a la refutación, discusión de ideas establecidas o la inquisición de conceptos y enlaces de ideas a través del descubrimiento maravilloso de soluciones nuevas: soluciones imaginarias que se presentan, como todo gran remate de cuento, de manera simple, doble, triplemente inesperada, como destellos o “penúltimas versiones” de una certeza que nunca termina de llegar, asomos a una fractura irónica entre los obstinados e ingeniosos esfuerzos por dar orden totalizador a un mundo en última instancia inasible; así,

¹³ Cf. RAFAEL OLEA FRANCO, *El otro Borges. El primer Borges*, Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, Buenos Aires, 1993, p. 232.

toda interpretación eficaz de lo existente desembocará en una explicación imaginaria.

Atendamos particularmente al modo en que se desenvuelven dos rasgos del ensayismo borgeano: quien escribe los textos es esa sustancia pensante que se traduce en el yo de la experiencia, anclado en el momento y lugar de la enunciación, en la actualización de una lengua, y que lleva a la vez las señas de identidad de “Borges”: *deixis* y *hexis*. Pero a la vez, dado que la única forma de alcanzar el sentido es la suspensión del tiempo del yo y del lenguaje a través de la intuición de las formas puras, el ensayo de Borges contendrá en sus propias “instrucciones de lectura” la posibilidad de una inversión paradójica de las condiciones que le dieron origen.

BORGES Y LA RECOMPOSICIÓN DE LA TRADICIÓN ENSAYÍSTICA

Borges retoma y a la vez renueva la más rancia tradición del ensayo, para aplicarse a discernir los mecanismos de la creación. El ensayo no se dedica sólo a entender el mundo, sino a postular el orden de la creación, un orden estético con sus propias leyes y aun sus propias reglas de incompletud y autovalidación.

Los ensayos borgeanos se organizan a partir de una “modesta proposición”: las más de las veces el ensayista introduce duda, ironía, vindicación de un tema o autor olvidados, o bien, inversamente, desacuerdo o desconfianza respecto de una opinión aceptada y tomada como verdad absoluta. En otros casos introduce el asombro ante el descubrimiento o la constatación de un hecho, una manera nueva de ver las cosas, que se da en muchos casos en forma oblicua, azarosa, para, a través del descubrimiento o la refutación progresivos, según sea el caso, desembocar en un hallazgo, en un remate cuasi ficcional, en una verdad entrevista como *magia parcial* que nos abre al mundo de la creación.

Borges no sólo dio nueva jerarquía literaria al género, en buena medida ligado todavía a la crítica de la literatura y de las costumbres, y por tanto demasiado arraigado aún en el acto de *entender* diversas representaciones de la realidad tomadas por buenas, sino que lo emancipó, hasta hacerlo cómplice de sus planes creativos y de la posibilidad de *entrever*, a través de una interpretación original, nuevos mundos con su propia legalidad, muy particularmente el nuevo orden literario. Para Borges, la crea-

ción no es sólo deudora de un sistema y una tradición literarios; no es asible a través de la crítica sino a través de la revelación, de tal modo que su relación de parte a todo con sistema y tradición es tal como puede serlo “la mayor esfera” pensable, que es a su vez “un punto en el infinito” (“Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*”, *OC*, vol. 1, p. 261).

Si intentamos trazar una filiación para el ensayo de Borges, descubriremos que, a través de afinidades más o menos declaradas (Bacon, De Quincey, Emerson) o secretas (Yeats, Eliot, Whitehead), éste se emparenta con el ensayo de tradición anglosajona. Como escribe J. P. Riquelme, los textos de Borges se vinculan particularmente con el ensayo en lengua inglesa posterior al modernismo, y, sobre todo, con los grandes autores que restituyeron al ensayo su jerarquía literaria:

a surprising number of essays written by Wilde's Modernist descendants — Yeats, D. H. Lawrence, Eliot, Pound, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges and Samuel Beckett, among others— have achieved the status so many contemporary critics desire for their works in prose: the status of being recognized as literature.¹⁴

Con Eliot y con Yeats había comenzado una nueva era en la exploración del ensayo, que buscaba superar tanto la herencia del ensayo familiar como del crítico y del científico. En palabras de Charles O'Neill,

Yeats can be seen as having turned his back on the three most popular modes of the nineteenth-century essay: the familiar essay (Hazlitt), the critical essay (Arnold), and the scientific essay (Huxley). In this, he followed Pater, who, in his essay on “Style”, insisted that a writer is “vindicating his liberty in the making of a vocabulary, an entire system of composition, for himself, his own true manner”.¹⁵

Borges hace también confluír dos formas discursivas recurrentes en la tradición del modernismo hispanoamericano: el ensayo de interpretación y el poema en prosa, al postular esa forma particular que él mismo llamó

¹⁴ J. P. RIQUELME, “The Modernist Essay: The Case of T. S. Eliot—Poet as Critic”, en Alexander J. Butrym, ed., *op. cit.*, p. 160.

¹⁵ CHARLES O'NEILL, “The Essay as Aesthetic Ritual: W. B. Yeats and *Ideas of Good and Evil*”, en A. Butrym, ed., *op. cit.*, p. 129.

“poesía del intelecto”, y que aquí llamamos “ensayo de creación”, para el cual la explicación más rigurosa es la explicación imaginaria, y la argumentación más eficiente es la argumentación paradójica.

Todo ello no implica necesariamente romper con esa larga y genial herencia de ensayistas tales como Bacon, Chesterton, Emerson, De Quincey y muchos más. Bacon ofrece a Borges una modalidad ensayística diversa de la de Montaigne, al hacer del yo la manifestación particular de una sustancia pensante no necesariamente subjetiva. Chesterton entrega a Borges la genial apelación a la paradoja. Emerson y De Quincey le ofrecen dos modelos diversos de apertura al mundo: la totalizadora, que busca interpretar los fenómenos individuales como manifestaciones representativas de un “gran orden” (“Every fact is related on one side to sensation, and, on the other, to morals. The game of thought is, on the appearance of one these two sides, to find the other: given the upper, to find the under side... This head and this tail are called into the language of philosophy, Infinite and Finite; Relative and Absolute; and many fine names beside...”, anota Emerson en su “Montaigne”), y la que con una “nítida percepción de lo contradictorio, de lo patéticamente absurdo, de lo misterioso, de lo heroico”,¹⁶ intenta ingresar al mundo desde el mirador parcial, sesgado, perplejo, de la experiencia individual (“From my boyish days I had always felt a great perplexity on one point in ‘Macbeth’. It was this: The knocking at the gate which succeeds to the murder of Duncan produced to my feelings an effect for which I never could account...”, escribe De Quincey en el comienzo de su ensayo “The knocking at the gate in *Macbeth*”).

EL ENSAYO Y EL MUNDO DE LAS IDEAS

Si Borges se vincula de manera original con una tradición literaria, es también hijo inteligente de un tiempo de cambio. Las condiciones del quehacer artístico e intelectual que encuentra el joven que regresa de Europa en 1921 son excepcionales: ¿cómo entender si no la existencia de es-

¹⁶ Así caracteriza ADOLFO BIOY CASARES el ensayo de De Quincey en el prólogo a su antología *Ensayistas ingleses* (1946), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992, p. 22.

tas singulares figuras literarias y artísticas como Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Xul Solar? Un envidiable equilibrio entre bonanza económica y excepcional desarrollo del mundo del libro y de la cultura habían dado las condiciones para que en Argentina un genio soñara la literatura total.¹⁷

El renovado ambiente de ideas en el que Borges desarrolló su obra puede sintetizarse con las palabras de Whitehead en sus *Ensayos de filosofía y ciencia* (1948): “la filosofía es un esfuerzo por expresar la infinitud del universo en los términos de la limitación del lenguaje”.¹⁸ Parafraseando a este filósofo, diremos que para Borges la literatura es también un esfuerzo (tal vez en su opinión el único válido, en cuanto es el único que cumple las condiciones de estar ligado a lo concreto a la vez que de poseer valor estético) por expresar la infinitud del universo en los términos de la limitación del lenguaje.

Borges frecuentó las grandes intuiciones de algunos de los principales matemáticos, lógicos, epistemólogos, físicos y metafísicos de su época; fue contemporáneo de los magnos esfuerzos por someter a lógica la relación entre lenguaje y significado, ya se trate de los *Principia* de Russell y Whitehead (1913) o del *Tractatus* de Wittgenstein (1922), e incluso de la temprana crisis de estos nuevos sistemas. Borges convirtió en tema de reflexión estética el problema del tiempo y las formas, la tensión entre el carácter infinito y simultáneo del universo y el carácter finito y sucesivo del lenguaje, y se preocupó por atisbar los puntos de fuga por donde el espíritu inquisitivo intuye lo existente —la paradoja, las clases, la metáfora— e intenta representarlo. Su intento por explorar la oscuridad y complejidad de una realidad no contemplada por las ciencias de la naturaleza, por la

¹⁷ Para un estudio de la posición de Borges en el campo intelectual de su época, véanse BEATRIZ SARLO, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995 y ANNICK LOUIS, *Jorge Luis Borges, Oeuvres et manoeuvres*, L'Harmattan, París, 1997.

¹⁸ Escribe también Whitehead en los *Ensayos*: “Los factores permanentes y esenciales que rigen la naturaleza de las cosas yacen en el fondo oscuro de nuestra experiencia consciente. La tarea de la filosofía es penetrar —más allá de los factores más aparentes y accidentales— en los principios de la existencia que se presuponen en la conciencia oscura, que están implícitos en el significado de la claridad transparente... En nuestra experiencia hay siempre un fondo oscuro del cual partimos y al cual siempre debemos volver”, cit. en E. PAOLO LAMANNA, *La filosofía del siglo XX* (1964), *Historia de la filosofía*, trad. O. Caletti y E. Prieto, Hachette, Buenos Aires, 1981, vol. VI, p. 281.

historia o por la filosofía de la existencia, lo llevó a acercarse a los principios de la nueva física, en la cual los viejos conceptos se veían reemplazados por las nociones procesuales y relacionales de los entes, por la concepción del espacio entendido como “campo de fuerzas” y por ende “la imposibilidad de estudiar las relaciones internas de un determinado sector de la naturaleza haciendo abstracción de las relaciones de todos los otros sectores, la indisoluble conexión del espacio con el tiempo, establecida por la teoría de la relatividad”.¹⁹ El hábito de pensar por cosas se ve reemplazado por el nuevo modo de pensar por acontecimientos, cada uno de ellos, además, sólo capaz de encontrar su significado por la relación orgánica con todos los otros eventos que constituyen el universo, “porque éste los incluye en sí tal como él mismo está incluido en cada uno de los otros y todos ellos en el evento total, que es la naturaleza en su devenir” (*ibid.*, p. 287). Los acontecimientos pueden superponerse e incluirse, ya que el aquí y ahora se refieren necesariamente a otros espacios y tiempos, son extensión antes que esencia, y espacio y tiempo tienen un carácter puramente relacional y ya no absoluto.

Borges hizo del ensayo una de las mejores formas de explorar esta posibilidad, y penetrar, a través del constante ejercicio de la perplejidad, en un proceso de aproximación, el fondo oscuro de la experiencia. Como William James, el ensayista irá precisamente en busca de “hechos obstinados”, único criterio de verdad que puede erigirse ante la experiencia. Como Russell, se aproximará al viejo problema de las paradojas para observarlo desde el nuevo mirador lógico de las clases. Como Royce, intentará renovar racionalmente la relación metafísica entre el uno y el absoluto. Como Whitehead, el ensayista irá en busca de las relaciones, ya que son ellas, y no las cosas, las que constituyen la estructura orgánica y última de la realidad. Como Schopenhauer, buscará una solución estética a los problemas metafísicos y una traducción metafísica de los problemas literarios, a través del gran tema de la representación, aun cuando, por influencia de los grandes escritores, acabe por reconocer que, en la penúltima vuelta de la paradoja, somos cosa pensante, somos la ciega voluntad capaz de pensarse como representación. Por otra parte, Borges atisbó, desde la literatura, cuestiones linderas con la reflexión científica contemporánea, tales como la de la incertidumbre, la existencia de estructuras recursivas,

¹⁹ Cf. E. PAOLO LAMANNA, *op. cit.*, p. 286.

la reformulación de los sistemas lógicos y matemáticos a partir de Cantor, Gödel y Russell, y sobre todo el gran tema de la complejidad: “el menor de los hechos presupone el inconcebible universo”.²⁰

El ensayo de Borges despliega el tema del tiempo, el lenguaje y la experiencia tal como se dan a la conciencia, preocupado por su carácter sucesivo, irreversible e intransferible, y se pregunta por las condiciones de suspensión de este carácter, a través de la intuición estética. Paralelamente, el Borges de las señas de identidad que escribe sus ensayos se plantea el problema del yo, la conciencia y su condición de materia pensante.²¹ Sus ensayos descreen de la metafísica y la leen como una estética y como la reiteración de unas pocas metáforas.

Los ensayos de Borges constituyen un regreso y un despliegue del gran tema de “El Aleph”: en un sitio descubierto de manera azarosamente necesaria y necesariamente azarosa, alguien, una cosa que es una sustancia pensante, encuentra la confluencia de todos los tiempos y todas las experiencias en el ningún espacio.²² Pero narrar de manera acabada este encuentro es imposible, ya que lo descubierto es simultáneo y percibido por un puro sujeto cognoscente,²³ mientras que el lenguaje es de índole sucesiva y compar-

²⁰ Como observa CÉSAR GONZÁLEZ OCHOA, “El universo postulado por Borges posee algunas características que lo acercan a las concepciones de los científicos contemporáneos. A lo largo de su obra pueden encontrarse varias alusiones, por un lado, a la imposibilidad de conocer el universo y por otro a la idea de que sólo el universo en su totalidad consiente la información necesaria para encontrar las causas de los fenómenos”. Como ejemplo de esto último, cita el crítico un pasaje fundamental de “El informe de Brodie” (1970): “no hay en la tierra un solo párrafo, una sola palabra que lo sea, ya que todas postulan el Universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad”. Véase “El tema de lo complejo en las ciencias cotemporáneas (y en Borges)”, en *Discurso; teoría y análisis* (México), 1995, núm. 18, pp. 103-129 (esp. p. 114).

²¹ Ya desde textos tan tempranos como “La nadería de la personalidad”, Borges pone en duda la existencia de una identidad personal arraigada en la memoria: “no hay tal yo de conjunto”, escribe. Véase *Inquisiciones*, ed. cit., pp. 93-104.

²² Escribe SCHOPENHAUER: “Todos los fenómenos y estados imaginables, por numerosos que sean, podrían en efecto, coexistir unos con otros en el espacio infinito, sin estorbarse recíprocamente, o también sucederse en el tiempo sin desorden...” (*El mundo como voluntad y representación*, p. 26).

²³ Al hablar de la filosofía de Schopenhauer, escribe ANTONIO CASO: “El genio, sujeto del arte, se distingue por una aptitud preponderante para la contemplación, que reclama un olvido completo de la propia persona y de sus relaciones prácticas con el mundo... O, para decirlo todo de una vez, el genio es el *puro sujeto conociente*, espejo límpido del mun-

tida. Los seres y las cosas individuales, que son a la vez las clases que las contienen y las metáforas por las que fueron intuidas sus afinidades, se encuentran de manera vertiginosa en el Aleph como se encuentran los resultados inesperados de una combinatoria infinita, y, desarraigados de viejas determinaciones materiales o relaciones causales, dan lugar a nuevos agrupamientos y enlaces, a nuevos órdenes y sentidos, no menos provisorios que los anteriores, aunque caracterizados ahora por su cualidad estética.

EL ENSAYISTA Y EL EJERCICIO DE LA PERPLEJIDAD

El tema a ensayar se presenta en muchos casos a partir del asombro o la extrañeza del individuo respecto de determinados hechos y saberes. Desde el texto de De Quincey ya citado con que se abre el Carriego (“a mode of truth...”) hasta el gesto de un ensayista que persiste en comienzos de irónica modestia en cuanto a la representatividad o centralidad que para los saberes institucionalizados o para las academias tiene el tema escogido, la decisión de tratar tal o cual tema se nos presenta, como cualquier otro descubrimiento y enunciación de ese descubrimiento, a la vez como resultado del azar y la necesidad. En muchos casos, el ensayo se abre con una “modesta proposición” o con un tema sugerido al ensayista de modo angular, fragmentado: una lectura azarosa, un recuerdo, una curiosidad, aun cuando en la mayoría de los casos acabe conforme a una necesidad poética respecto de la historia y de afirmación de los procedimientos propios de la literatura: “Mi fin es literario, no histórico: de ahí que deliberadamente omita cualquier estudio, o apariencia de estudio, de la filiación helénica del poema” (“El arte narrativo y la magia”, *OC*, vol. 1, p. 226).

Veamos el mecanismo del ensayo borgeano: se comienza por el asombro y la perplejidad, por una vindicación, por la constatación de un hecho o por el recuerdo de una anécdota notable. Pero dado que “el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el

do... Sin imaginación no hay genio; pero sin intuición plenamente objetiva de la realidad, tampoco. La intuición salta sobre las cosas del mundo percibido por los sentidos, que devienen siempre y no son nunca... y se unifica con las *Ideas* eternas, sin principio ni fin, prototipos o arquetipos de todas sus efímeras copias”, *Principios de estética*, Secretaría de Educación Pública, México, 1925, pp. 57-58.

universo necesita del menor de los hechos”, cualquier comienzo es buen prelude para una inquisición que resultará necesariamente infinita: “Investigar las causas de un fenómeno, siquiera de un fenómeno tan simple como la literatura gauchesca, es proceder en infinito...” (“La poesía gauchesca”, *Discusión, OC*, vol. 1, p. 179). Tal es el caso de “El cielo azul”, en el cual la percepción concreta, única, brevísima, del paisaje recortado por la ventana, desemboca en la crítica de las diversas posturas de idealistas y materialistas en torno al sujeto y al objeto del conocimiento, a la crítica de la metafísica y al tratamiento de los grandes temas del tiempo, el espacio, la causalidad, para concluir con que “la Eternidad, arrugada, cabrá en la corta racha de lo actual; se quebrantarán las formidables sombras teológicas, y el espacio infinito caducará con su exorbitancia de estrellas” (*Textos recobrados*, p. 158).

Para refutar ideas comunes y provincianismos literarios, Borges necesitará precisamente apelar al contraste entre los datos inmediatos de la conciencia y las grandes explicaciones con que el ensayista debe lidiar. Así, por ejemplo, para refutar la causa más frecuente atribuida a la gauchesca, la vida pastoril, se dedicará a contrastarla con el orbe literario todo: “Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego... El arte siempre opera por lo individual, lo concreto; el arte no es platónico” (*OC*, vol. 1, p. 79). Y a las trilladas historias literarias, con su aparentemente irrefutable concatenación de causas y efectos, precursores y seguidores, opondrá la defensa de los fueros de la creación artística y su propia legitimidad: “Todo arte es convencional. Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición... lo que no pasa, lo que tal vez será inagotable, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad” (*OC*, vol. 1, p. 187).

“LA SUPERSTICIOSA ÉTICA DEL LECTOR”

“La supersticiosa ética del lector” es un ensayo que comienza por descubrir la vanidad de estilo y la vanidad de perfección como las dos supersticiones que quieren encubrir “la condición indigente de nuestras letras” (*Discusión, OC*, vol. 1, p. 202). Critica la insistencia en subordinar la emoción estética a la moralina de escuela y, una vez más, se preocupa por defender los fueros literarios: dice que “la literatura es la directa comunicación de experiencias, no de sonidos” (p. 204). El gran final musical del

ensayo en nada se corresponde con el tema que lo preluvió: “la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin” (p. 205). La literatura es, en un extremo, aquello sobre lo que no se puede predicar: aquello que sólo puede ser nombrado.

En muchas ocasiones emplea Borges el verbo “ensayar” con el sentido primero de experimentar, hacer una prueba, formular y justificar, siempre en el ámbito de la literatura, y con el mismo sentido de provisionalidad y perplejidad socráticos ante la magnitud de los problemas y del conocimiento en contraste con la insuficiencia de muchas de las respuestas. El ensayo es la “modesta proposición” de quien trabaja por esbozar algunas líneas apenas del grave problema del arte y el conocimiento. Paradójicamente, ese “ensayar” de sabor casi artesanal y material se aplica, en el caso de Borges, no al mundo de los actos, sino antes bien al mundo de las ideas y representaciones. Ensayar es discutir, “sustituir el buen funcionamiento asertivo” de la prosa de otros por una prosa “dubitativa y conversada” (OC, vol. 1, p. 198). Ensayar es por tanto rebatir las respuestas concluyentes y autosuficientes de otros por la duda y la ironía: “lo sospechoso de una sabiduría que se funda, no sobre un pensamiento, sino sobre una mera comodidad clasificatoria...”. El ensayista se tiende así entre la vasta y compleja realidad y las explicaciones simplificadoras y reduccionistas.

El ensayista escoge diversos problemas filosóficos e históricos, enlazados por el gran tema del tiempo, para ofrecer una respuesta estética y convertirlos en buena medida en problemas de representación, de sabor anticipadamente posmoderno. Nuestra perplejidad nos pone ante el carácter complejo, complicado e intrincado del mundo. Estos temas se enlazan, sobre todo a partir de *Otras inquisiciones*, con la reflexión estética propiamente dicha, y se abocan, en los múltiples ensayos, prólogos y estudios posteriores, a reinterpretar la tradición literaria desde la mirada borgeana.

Otro ensayo temprano contenido en *Discusión*, “La penúltima versión de la realidad”, resulta un muy buen ejemplo para rebatir tanto las posiciones críticas que observan en la obra de Borges una visión irrealista y descontextualizada como las que ven en ella una postura realista y contextualista estrecha:²⁴ la obra de Borges trasluce una vasta preocupación

²⁴ Para la discusión de estos temas, véase DANIEL BALDERSTON, *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Duke University Press, Dur-

por la realidad, pero esa realidad se reconoce como más vasta e inabarcable de lo que plantean cualesquiera explicaciones realistas: “Frente a la incalculable y enigmática realidad, no creo que la simetría de dos de sus clasificaciones humanas baste para dilucidarla” (*OC*, vol. 1, p. 198). La realidad del hombre está hecha de tiempo, de tal modo que “esa visión de la sucesiva y ordenadora conciencia humana frente al momentáneo universo, es efectivamente grandiosa” (p. 199). No se excluye aquí que exista un tiempo en el universo, pero se afirma que éste es, a nuestra conciencia, incognoscible: sólo podemos experimentar el instante. “Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble, triple sentido, observará el incrédulo” (“El espejo de los enigmas”, *OC*, vol. 2, p. 100).

UN POEMA INTELECTUAL

Georg Lukács llama al ensayo “poema intelectual”, capaz de traducir “la intelectualidad como vivencia sentimental”. En su prólogo a “La cifra”, escribe Borges:

Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oximoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos. Así lo hace Platón en sus diálogos; así lo hace también Francis Bacon en su enumeración de los ídolos... El maestro del género es, en mi opinión, Emerson; también lo han ensayado, con diversa felicidad, Browning y Frost, Unamuno y, me aseguran, Paul Valéry (*OC*, vol. 2, p. 291).

El ensayo es esa compleja combinación del sueño y la vigilia, de los actos de nombrar y predicar, traer y abstraer. El poema intelectual, lejos de ser la simple suma de dos facultades del espíritu, resulta en una nueva síntesis imaginativa que permite abrirnos a la naturaleza última de las cosas. Para Emerson, maestro del género en opinión de Borges, es función de la poesía y de la imaginación lograr la transformación del espíritu en la cosa observada, seguir la marcha de las cosas a través de las formas, nombrar el secre-

ham y Londres, 1993. Hay traducción al español hecha por el propio autor: Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1998.

to silencioso del mundo para hacerlo transparente y comprensible a los demás espíritus. Con mayor escepticismo, dice Borges que “el ejercicio de la literatura puede enseñarnos a eludir equivocaciones, no a merecer hallazgos”. Corresponde a la vigilia descubrir “nuestras imposibilidades, nuestros límites”, y al sueño “ensayar la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección”. Comparemos esta posición con la segura confianza que Yeats puso en la posibilidad de descubrir una cifra del mundo, o con el optimismo de Emerson, en cuyas palabras “El poeta ve el universo como si fuera transparente, y nos muestra las cosas en su verdadero orden”. Si este segundo grupo está, según Borges, vedado a Borges, también le está vedada “la obra sabiamente gobernada o de largo aliento”. Ni la poesía secreta, pues, ni el sistema profuso: sí el poema intelectual, en prosa o en verso, una vía media entre el reconocimiento de los límites y la nostalgia del hallazgo. En “Valéry como símbolo”, escribe que el autor francés nos ha dejado “el símbolo... de un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare, *He is nothing in himself*. De un hombre que... prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden” (*Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 65). El lúcido placer del pensamiento, el ejercicio de la perplejidad, la postulación de un orden de las cosas a través de las formas: he aquí rasgos del ejercicio ensayístico de Borges.

El arte, la religión y la metafísica han constituido tres de las más socorridas y exitosas formas de dar sentido al mundo. Romanticismo y simbolismo quisieron recuperar su eficacia totalizadora, encontrar un orden poético con extremas correspondencias y resonancias mágicas. Pero al escritor desengañado de hoy y consciente de la incertidumbre y la indeterminación de un mundo que no puede asir el tiempo ni el universo o garantizar para ellos eternidad y certeza, no le resta sino confiar en que todo se relaciona con todo, y la memoria, los arquetipos, las clasificaciones, las recurrencias, las formas, son medios de asir lo indeterminado y vedado en un orden, uno de cuyos prodigios —y no el único— podría ser Dios. Sólo queda al escritor asomarse a ciertas magias parciales, efectos de cajas chinas o de abismos, grandezas inventadas por el hombre que si son afortunadas nos permiten, desde la incertidumbre, atisbar la maravilla de un mundo desconocido que nunca podremos agotar.

Como el Sócrates previo a Platón o inventado por él, el ensayista comenzará por refutar cualquier ilusión de certeza, o bien partir de una ex-

perencia de perplejidad, o bien consignar un hecho novedoso que pone a prueba lo conocido y nos obliga a reorganizar nuestro sistema de saberes. Tras este primer momento socrático no nos aguarda sino la duda radical del hombre contemporáneo, y la propuesta de un camino original que nos llevará a desembocar en la afirmación de un nuevo orden, de todos modos provisorio, incierto, parcial, desde el cual se puede atisbar aún otro orden, primordialmente estético: en ese puro atisbo radica el máximo de nuestra posibilidad de entender el mundo.

EL ENSAYO Y LA ENCICLOPEDIA

El ensayo, ejercicio de perplejidad, forma de inquisición, es representación de nuestra forma de reconocer e interpretar el mundo; el ensayo es así la forma más fiel de mostrar la experiencia artística e intelectual, que no consiste nunca en sacar algo nuevo de la nada, sino —como lo afirman Lukács y Adorno respecto del género—, en reconfigurar lo ya sido.

El antropólogo francés Dan Sperber interpreta nuestra forma de interpretar la realidad como el paso del diccionario a la enciclopedia: el diccionario despliega definiciones de los términos y versa sobre clases, mientras que la enciclopedia nos ofrece datos sobre las cosas y versa sobre un estado del mundo.²⁵

Si comparamos este modelo de interpretación del mundo con el que nos brindan los ensayos de Borges, descubriremos que la enciclopedia borgeana no necesariamente representa la apertura al mundo, sino que en algunos casos es precisamente metaforización tanto de la aspiración a un conocimiento total como de la dificultad de todo conocimiento, en cuanto la correspondencia entre sus múltiples entradas y el orden del mundo no está garantizada.

“Al adquirir una enciclopedia”, consigna el poeta:

aquí la memoria del tiempo y los laberintos del tiempo,
aquí el error y la verdad,

²⁵ Cf. DAN SPERBER, *El simbolismo en general* (1ª ed. francesa, 1978), trad. J. M. García de la Mora, Anthropos, Barcelona, 1988.

aquí la dilatada miscelánea que sabe más que cualquier hombre,
aquí la suma de la larga vigilia...

(*La cifra, OC*, vol. 3, p. 298).

Esta “dilatada miscelánea que sabe más que cualquier hombre” se ordena además de manera arbitraria, conforme a las letras del alfabeto: esta arbitrariedad aplicada a ordenar el infinito es otro de los grandes temas borgeanos, que lo acompaña desde el *John Wilkins* hasta el *Libro de arena* o cualquiera de sus peculiares enumeraciones, en las cuales un orden azaroso se vuelve necesario, como aspiración nostálgica a la posibilidad de abarcarlo todo.

Los libros nos ofrecen ordenamientos parciales y arbitrarios del universo, magias parciales, enciclopedias, que son metáforas de aquél, y a su vez el universo es la metáfora de una enciclopedia, la metáfora de toda la literatura. Es mayor la certeza de la existencia de la metáfora que la certeza de la existencia del mundo: *Borges crea un sistema literario totalizador cuya primera bondad es referirse a la totalidad descreyendo de ella*. En lugar de ofrecer un orden total y clausurado, queda siempre un elemento de escepticismo y duda, que es en rigor la única forma de hacer creíble un orden total y clausurado —el orden de la literatura. Su aspiración a diseñar un orden literario total no incurre en la ingenuidad de lograrlo sin que se incluyan en ese orden el carácter arbitrario, la nota conjetural, la imposibilidad de unificación. En “Un sábado” leemos:

Y siente que los actos que ejecuta...
Obedecen a un juego que no entiende
Y que dirige un dios indescifrable.
En voz alta repite y cadenciosa
Fragmentos de los clásicos y ensaya
Variaciones de verbos y de epítetos
Y bien o mal escribe este poema
(*OC*, vol. 3, p. 198).

Ensayar —intentar, probar— es así no sólo una forma del ejercicio escritural, sino una de las más felices formas de ordenar nuestra incertidumbre, nuestra infelicidad.

“EL IDIOMA ANALÍTICO DE JOHN WILKINS”

El ensayo ofrece siempre soluciones de orden provisorio y arbitrario. Esta provisionalidad y esta arbitrariedad no denotan incapacidad en el ensayista, sino que representan con mayor o menor eficacia la imposibilidad humana de penetrar los secretos del universo y su orden:

Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo... Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico unificador que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios (“El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, OC, vol 2, p. 86).

Borges se asombra ante esta posibilidad de creer que “los tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos” del alma, combinados a su vez de manera infinita en “fusiones y conversiones”, sean “representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos... ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo”. Pero agrega: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadir de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”.

El ensayo es a la vez representación del escepticismo ante la confiada certeza en lo que se cree ya descubierto (el universo es incognoscible) y la apertura a la posibilidad del descubrimiento (magias parciales que anuncian, tal vez, magias totales). De allí que los ensayos puedan comenzar con el mismo efecto de azar y necesidad que tiene desembocar en la mención de una entrada en la enciclopedia, o en la meditación sobre la justicia o injusticia, por la inclusión de un nombre o la exclusión de una obra (“He comprobado que la decimocuarta edición de la *Encyclopaedia Britannica* suprime el artículo sobre John Wilkins. Esa omisión es justa...; es culpable, si consideramos la obra especulativa de Wilkins...”), para trazar luego enlaces con otros nombres o hechos. Evitar o criticar el efecto de representatividad para desestimar su eficacia, hacer de la búsqueda en enciclopedias o bibliotecas la metáfora de toda búsqueda, a la vez azarosa y necesaria, es también hacer de todo esfuerzo por ordenar el azar o simplificar la complejidad una metáfora del absurdo: “Las palabras del idioma

analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron los de la Sagrada Escritura para los cabalistas” (p. 85):

La belleza figura en la categoría decimosexta; es un pez vivíparo, oblongo. Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación...

El perpetuo contrapunto entre lo arbitrario y lo necesario, eco de nuestro trabajo de dar orden a un mundo que no lo garantiza, se reproducirá inexorablemente en la apertura de cada uno de sus ensayos, como lo hace en estas enumeraciones típicamente borgeanas: descubrir azarosamente un elemento que se demostrará definitivo, como el ruiseñor de Keats o, inversamente, desbaratar un orden que parecía definitivo y no resulta menos caprichoso que cualquier otro, como el falso orden causal que nos impone la historia de la literatura.

LA OBRA Y LA VIDA

Jorge Luis Borges desplegó en el ensayo, género ideado para vincular existencia y sentido, situación y razón, voluntad y representación, necesidad y libertad, y siempre en los bordes de una relación paradójica, la “lúcida perplejidad” de un existente caracterizado por la posibilidad de pensarse a sí mismo. En rigor, este mismo gesto autorreflexivo es el que dio históricamente origen al ensayo. Una vez más, Borges llevó esta posibilidad a nuevos límites: por una parte alguien escribe los ensayos desde su nombre y situación (“Borges y yo”); por otra parte, ese nombre y situación son tematizados por un ensayista que suspende la fluencia de su vida para contemplarse a sí mismo pensar; convertido provisionalmente en sujeto de conocimiento, acaba por derrotar cualquier pretensión de trascendencia que no sea la de definirse como una cosa pensante, a través de la cual el sentido se escribe a sí mismo.

En los *Essais* de Montaigne es notoria, como se dijo más arriba, la presencia de un sujeto ostensiblemente situacional, cuyos juicios y razones constituyen el enlace entre su persona y el mundo. El *yo* de Montaigne es anterior a sus ensayos, y entra en ellos para darles sustento de experiencia. Por su parte, los *Essays* de Francis Bacon (1597), como más tarde los de esa larga y admirable tradición del ensayo en lengua inglesa que ellos inauguran, rara vez dejan ver, en contraste con los de Montaigne, al “hombre en situación”: aun cuando el ensayista hable en primera persona y brinde a los textos una perspectiva personal, se constituirá en vocero de una materia pensante, razonante y opinante, cuyas señas de identidad no siempre conocemos.

Basta con recorrer los textos de muchos de los grandes ensayistas ingleses y estadounidenses para descubrir que los nombres y marcas personales quedan en muchos casos subsumidos en la imagen de un autor distanciado de su situacionalidad, y son también una perspectiva a través de la cual el lenguaje, la opinión, el conocimiento del hombre y el mundo se escriben a sí mismos.

El ensayo de Borges adopta esta segunda modalidad, de raíz baconiana: Borges es Borges pero es también una sustancia pensante dedicada a entender las claves que el mundo escribe en la literatura, y a descifrar apenas algunas inscripciones de ésta en aquél. Sólo en algunos de sus prólogos, en sus ensayos de juventud, en su *Evaristo Carriego*, o en otros textos dedicados a pensar la literatura de los argentinos, como “El escritor argentino frente a la tradición” —que sintomáticamente es versión mecanográfica de una conferencia—, sus estudio de la gauchesca y el *Martín Fierro*, se nos descubre expresamente el Borges de las señas de identidad, el Borges de la biografía y la pelea, el Borges preocupado por tomar partido en la definición del nosotros y de lo nuestro. Pero en la mayoría de los casos presenciamos a Borges, el otro, el mismo, pensar, propósito para el cual elude cuidadosamente toda mención a sus señas personales de identidad o al campo intelectual en el cual se mueve.

A la tradición baconiana es preciso añadir una segunda nota fundamental para entender el ensayo de Borges: las reflexiones en torno a sujeto y representación en la filosofía contemporánea, y muy particularmente en Schopenhauer. Sólo así se puede comprender además su reinterpretación de la expresión de Shakespeare y las múltiples relaciones entre “Borges y yo”. En *El mundo como voluntad y representación*, el filósofo alemán

afirma que todo yo arraiga en un cuerpo, de tal modo que la conciencia se enlaza originariamente con la corporeidad y la voluntad de vivir. Esta última no es privativa del hombre, sino que existe en todo el universo y se brinda toda entera en los individuos e ideas particulares: tanto en cada árbol y cada ruiseñor como en los millones de individuos que integran clases y especies.

“BORGES Y YO”

El ensayo es una forma discursiva que se resuelve entre esos extremos que Ricoeur denomina acontecimiento y sentido: el paso del nombrar al predicar, del instante a la permanencia. Esta dialéctica nos permite acercarnos a la compleja interpretación a que somete Borges los deícticos: el complejo juego entre el “yo”, la memoria, el mundo de las cosas y de los otros, el “soy” de sus mejores prosas y poemas, implica también una nueva forma de ser ensayista.

El autor de los ensayos sabe que afirmar su trascendencia como escritor es tan ilusorio como afirmar la trascendencia de lo que existe pero no es: le preocupa esa voluntad, esa oscura raíz, esa cosa que somos y nos hace vivir, esa experiencia que a pesar de todo quiere tomar distancia de sí misma para llegar a constituirse en representación.

“No sé quién de los dos escribe estas líneas”, anota el autor de “Borges y yo” (*El hacedor, OC*, vol. 2, p. 186). ¿Quién escribe los ensayos de Borges? Ya hemos dicho que rara vez el escritor argentino deja entrefer sus señas de identidad. Pero es también de notar que uno es el autor de los ensayos y otro el que entrega al primero materia para sus reflexiones; se trata de una materia que en buena medida es la propia vida, como lo enseña Schopenhauer:

Cuando el conocimiento se emancipa... no existen ya para nosotros ni el dolor ni la dicha; no somos más que puros sujetos del conocimiento; somos como un *ojo* del mundo común a todo ser que conoce..., suprimiendo todo vestigio de individualidad hasta tal punto, que lo mismo da que el contemplador sea un rey poderoso que un miserable mendigo.²⁶

²⁶ *El mundo como voluntad y representación*, pp.191-192.

El ensayista borgeano busca ser siempre ese puro sujeto del conocimiento, ese ojo entregado de manera desapasionada a una “contemplación desinteresada” de lo existente, y dedicado en la mayoría de los casos a interpretar la vida de espíritus afines a esta forma de ver el mundo, que Schopenhauer asocia con el genio, y que conduce a la contemplación de la idea —al “perfecto conocimiento intuitivo”, “el conocimiento objetivo en su forma más pura o perfecta”— y no de las cosas. Si Borges aplaude en escritores como Joyce su capacidad de ser “audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos”, en otros casos critica con mordacidad a aquellos seres que, cegados por las pasiones y los afectos, carecen de objetividad, buscan la fama y nos entregan una mala interpretación del mundo. De allí la frecuente distancia irónica o paradójica que Borges establece con los temas a tratar y las discusiones en torno a ellos, e incluso con algunos de sus más admirados autores.

Existe además una transformación del tema de Borges en los ensayos: así como en algunas obras que nuestro autor admira el autor puede volverse personaje y el personaje autor, el lector personaje o el personaje lector, una representación replegarse sobre sí misma o bien ingresar dentro de otra representación, Borges ingresa en el ensayo de Borges y le da materia de reflexión.

En “Borges y yo”, la primera persona de la experiencia convive con otra, la del Borges escritor, de quien se da cuenta de manera indirecta, al punto de que resulta difícil descubrir quién de los dos escribe esas páginas: “Yo”, uno de los posibles escritores, es el que vive o se deja vivir, el que huele el café y escucha una guitarra, el que es voluntad, sensibilidad, corporeidad; “Borges”, otro de esos posibles escritores, es desdoblamiento del “yo” a partir de una voluntad de trascendencia, capaz de adquirir mayor realidad que él; es el que vive en el campo de la literatura y se adueña de los temas y obsesiones del otro.

Ya en “Una vida de Evaristo Carriego”, se plantea Borges en clave paradójica la relación entre la vida, la obra y el nombre de un autor, que desembocan en la imposibilidad de acercar los métodos genealógicos de la historia a los de la literatura, a la vez que la paradójica posibilidad de acercarlos por sus antípodas: recordar un gesto, una intención, un rasgo de costumbre, es una forma más veraz de capturarlo, aunque esto resulte a su vez en una certeza prácticamente incommunicable. Evaristo Carriego, un

oscuro poeta de Buenos Aires que quiere ser francés, descubre un día su destino de nombrador del suburbio:

Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaban ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904.²⁷

La vida de Whitman no basta para explicar su literatura:

Pasar del orbe paradisíaco de sus versos a la insípida crónica de sus días es una transición melancólica. Paradójicamente, esa melancolía inevitable se agrava cuando el biógrafo quiere disimular que hay dos Whitman: el “amistoso y elocuente salvaje” de *Leaves of Grass* y el pobre literato que lo inventó (“Nota sobre Walt Whitman”, *Discusión, OC*, vol. 1, p. 250).

Tampoco bastan las oscuras vidas de Shakespeare, Cervantes o Spinoza para explicar sus prodigiosas creaciones. Quevedo es, más que un hombre, una literatura.

John Keats, un hombre “circunstancial y mortal” y dueño de una vida gris, es quien da el nombre perfecto al ruiseñor: “oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro” (*OC*, vol. 2, p. 95).

El tiempo está metido en la entraña misma del lenguaje, como bien lo sabía Borges, preocupado por la relación entre un universo que él consideraba simultáneo y la forma de dar cuenta de él, que es siempre sucesiva, irreversible. Así, su “Nueva refutación del tiempo” no desemboca, por otra parte, sino en una nueva y más terrible afirmación de la temporalidad.

“HISTORIA DE LOS ECOS DE UN NOMBRE”

He aquí el yo situacional, el yo que vive y al que llaman Borges, inmerso en el tiempo. Pero se trata también de un Borges inmerso en el lenguaje, quien dio además forma artística a problemas tales como el de la relación

²⁷ “Prólogo a una edición de las poesías completas de Carriego”, *OC*, vol. 1, p. 158.

entre “sintagma” y “paradigma” (un problema que por otra parte está en los fundamentos mismos de la lingüística): entre el destino temporal, sucesivo, irreversible del lenguaje y la posibilidad de suspender ese fluir a través de la intuición de ciertos agrupamientos tales como metáforas, símbolos, “clases” de cosas, a las que los antiguos llamaban arquetipos: el “rui-señor” de Keats o la “rosa” de Coleridge o la “luna” que el propio Borges evocó tantas veces. Otras cuestiones cercanas a la filosofía del lenguaje, como la posibilidad o no de existencia de un “lenguaje privado”, intransferible (Wittgenstein), subyacen a muchas de sus creaciones.

En “Historia de los ecos de un nombre” (*Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 129) descubrimos reflexiones linderas con la filosofía del lenguaje: atrae profundamente a Borges la cuestión de la relación arbitraria o necesaria entre símbolo y cosa. Así, en el nombre de Dios como “Soy El Que Soy” se aproximan el ser y el nombrar, mientras que en la definición de un personaje de Shakespeare como “the thing I am” se refleja y destruye, como en un espejo caído, la posibilidad de identificar el nombre del hombre con la oscura sustancia que es. Tras citar el “*Soy lo que soy, soy lo que soy*” de Swift, interpreta Borges:

Seré una desventura, pero soy, habrá sentido Swift, y también Soy una parte del universo, tan inevitable y necesaria como las otras, y también Soy lo que Dios quiere que sea, soy lo que me han hecho las leyes universales, y acaso Ser es ser todo (OC, vol. 2, p. 130).

A modo de epílogo (el “epílogo” cumple en el ensayo borgeano, como en algunas de sus ficciones, la función de introducir un final sorpresivo), contesta a las palabras que Schopenhauer declaró sobre sí mismo (“Soy el autor de *El mundo como voluntad y como representación*, soy el que ha dado una respuesta al enigma del Ser, que ocupará a los pensadores de los siglos futuros...”), lo siguiente:

Precisamente por haber escrito *El mundo como voluntad y como representación*, Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdeñado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad, la oscura raíz de Parolles, la cosa que era Swift (OC, vol. 2, p. 131).

“Simply the thing I am shall make me live...”: estas palabras del personaje de Shakespeare, por las cuales aquél “bruscamente deja de ser un personaje convencional de la farsa cómica y es un hombre y es todos los hombres”, reaparecen en puntos clave de la obra de Borges. El poema “The thing I am” comienza por el verso: “He olvidado mi nombre. No soy Borges”, y poco antes de su conclusión se dice, una vez más, “Soy la cosa que soy. Lo dijo Shakespeare” (*Historia de la noche, OC*, vol. 3, p. 197).

En rigor de verdad deberíamos pues repensar la autoría del ensayo que por convención llamamos “de Borges”, un autor que se reconoce como “aquél” empeñado en “olvidar la biografía” (*La cifra, OC*, vol. 3, p. 299), como aquél que se constituye en alguien en el momento de nombrar y nombrarse: “Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna”, dice en “Descartes” (*La cifra, OC*, vol. 3, p. 295). Y se define también como aquel que no es los otros:

Tu materia es el tiempo, el incesante
Tiempo. Eres cada solitario instante
 (“No eres los otros”, *La moneda de hierro, OC*, vol. 3, p. 158).

No menos extraña es la intuición del “tú”, que a la vez designa al escritor y a su lector, a cada hombre y a todos los hombres, al hombre que habla para sí mismo, porque —una vez más Schopenhauer—, nuestra sola posibilidad de conocimiento es la que nace con nosotros y acaba cuando concluye nuestra propia existencia:

Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra.
Afirmar lo contrario es mera estadística, es una adición imposible.
Un solo hombre ha muerto...
Un solo hombre ha mirado la vasta aurora.
Un solo hombre ha sentido en el paladar la frescura del agua, el sabor de las
frutas y de la carne.
Hablo del único, del uno, del que siempre está solo
 (“Tú”, *El oro de los tigres, OC*, vol. 3, p. 491).

El Borges ensayista rara vez deja colar “señas de identidad” autobiográficas. Su propia concepción del “yo” como la manifestación de “esta cosa que soy”, como “quien esto escribe” (“Emerson”, *OC*, vol. 2, p. 289) lo acerca y a la vez lo aleja del existencialismo: una preocupación coinci-

dente con esta corriente filosófica —mi existencia, mi estar vivo en el mundo—, se resuelve sin embargo de manera diversa, al subsumir el problema del yo en el problema filosófico del tiempo y el conocimiento para ofrecer una respuesta estética. Nuestra perplejidad nos pone ante el carácter complejo, complicado e intrincado del mundo:

Soy el que pese a tan ilustres modos
 De errar, no ha descifrado el laberinto
 Singular y plural, arduo y distinto
 Del tiempo, que es de uno y es de todos.
 Soy el que es nadie, el que no fue una espada
 En la guerra. Soy eco, olvido, nada
 (“Soy”, *La rosa profunda*, OC, vol. 3, p. 89).

Soy, en suma, esa materia pensante que puede decir “soy”.

Su temprana lectura de la obra de Schopenhauer lo lleva a descubrir el problema de la representación, como una formación heterogénea básica que divide yo y mundo para vincularlos luego en el placer del descubrimiento desinteresado de la estética. Inversamente, las palabras de Shakespeare: la cosa que soy, lo conduce a revalorar la experiencia, que el sistema de Schopenhauer reduce a mera voluntad.

El pronombre “yo” nos conduce a esa compleja región del lenguaje que Borges supo tan bien explorar, y cuyos límites últimos desembocan en cuestiones existenciales y filosóficas: la misma zona de “alguien”, “nadie” y “todos”. En su recreación de la vida de Shakespeare que lleva por título “Everything and nothing”, escribe:

Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de disimular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro (*El hacedor*, OC, vol. 2, p. 181).

Ese “nadie” vacío que pudieron ocupar en su oportunidad Shakespeare, Keats o Borges, encuentra un día su destino y juega a ser un “alguien” de todos modos acosado por la irrealidad en el momento de salir de la creación. Cuerpo y personalidad creadora conviven en el escritor:

Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras *no soy lo que soy*. La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos (p. 182).

EL ENSAYO Y EL ACONTECIMIENTO ESTÉTICO

Como escribe Borges en “El Aleph”, en “Nueva refutación del tiempo” y en muchos otros sitios, el carácter sucesivo del lenguaje no lo hace hábil para razonar lo intemporal. El motivo del lenguaje como sucesión aparece en sus textos de manera recurrente. En su “Quevedo” confronta la consideración del lenguaje como hecho artístico y como instrumento lógico. En este mismo ensayo, y a propósito de un soneto conceptista, anota que “No se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal” (“Quevedo”, *Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 41).

El ensayo borgeano, como toda secuencia verbal y discursiva, como toda inquisición, es también sucesión: como los relojes analógicos, utiliza el espacio para representar el transcurso del tiempo. Pero el ensayo borgeano busca, como todo esfuerzo por dar sentido, la suspensión de esa misma secuencia. Así, por ejemplo, las observaciones que Borges frecuentemente añade a sus ensayos y relatos manifiestan de manera meditada su carácter de agregado y serán necesariamente “posteriores” al cuerpo del texto. Sin embargo (*and yet, and yet...*), el efecto con ellas buscado es atisbar el carácter eterno e intemporal del acontecimiento estético: anunciar “el revés de lo conocido”. El concepto de sucesión, como se afirma en su fundamental ensayo sobre el tiempo, es de índole intelectual; sin embargo, cuando logramos aproximarnos a cierta intuición de la eternidad, descubrimos que el tiempo está hecho de tiempo y que nosotros sólo somos “el minucioso presente”, o que “cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto”: toda idea del tiempo como reunión de momentos no es sino engaño, “delusión”: “la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo”.

Así como el ensayista refuta la versión humana del tiempo —ilusión que tanto sostiene la metafísica como la historia y cualquier esfuerzo por

ordenar nuestra propia vida—, vindica el quehacer estético, que nos ofrece reposo a través de la intuición consoladora del número discreto y la recurrencia de milagros, epifanías de sentido, magias parciales: “¿No basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo? Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?” (*OC*, vol. 2, p. 141).

La recurrente metáfora del libro y la enciclopedia, compendios potencialmente exhaustivos del universo, pero de los cuales sólo nos es dado conocer algunas líneas, o aun letras, o aun puntos, remite a su vez a un orden de verdad con valor primeramente estético: “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; 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” (“Del culto de los libros”, *Otras inquisiciones*, *OC*, vol. 2, p. 94).

Conforme a la refutación que hace Schopenhauer de idealistas y materialistas, sólo nos es dado conocer el instante: nuestra conciencia es al mundo de la voluntad y al de la razón lo que el rizoma es a la raíz y a la corola de una planta. De allí que el enlace entre un autor y sus precursores, entre un género y su prefiguración, o entre una metáfora o un símbolo y quienes los pronunciaron, sea un enlace que alguien puede hacer desde el exterior, y que no tendrá mayor prueba que la fuerza convincente de ese enlace:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de estos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría... El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores (“Kafka y sus precursores”, *OC*, vol. 2, p. 89).

Esta mismas ideas aparecen en el “Hawthorne” (*OC*, vol. 2, p. 56), donde afirma que alguna obra de este autor “prefigura el género policial que inventaría Poe” (*OC*, vol. 2, p. 62) y somete a crítica, entre otros, el concepto de verosimilitud, el afán moralizante de la literatura y el inútil trabajo de los críticos superficiales. Al primer respecto, escribe:

Las aventuras del *Quijote* no están muy bien ideadas, los lentos y antitéticos diálogos... pecan de inverosímiles, pero no cabe duda que Cervantes conocía bien a Don Quijote y podía creer en él. Nuestra creencia en la creencia

del novelista salva todas las negligencias y fallas. Qué importan hechos increíbles y torpes si nos consta que el autor los ha ideado, no para sorprender nuestra buena fe, sino para definir a sus personajes. Qué importan los pueriles escándalos y los confusos crímenes de la supuesta Corte de Dinamarca si creemos en el príncipe Hamlet (*Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 53).

Anota también que

en el decurso de una vida consagrada menos a vivir que a leer, he verificado muchas veces que los propósitos y teorías literarias no son otra cosa que estímulos y que la obra final suele ignorarlos y hasta contradecirlos... Un autor puede adolecer de prejuicios absurdos, pero su obra, si es genuina, si responde a una genuina visión, no podrá ser absurda... En Hawthorne, siempre la visión germinal era verdadera; lo falso, lo eventualmente falso, son las moralidades que agregaba en el último párrafo o los personajes que ideaba, que armaba, para representarla... (p. 59).

El vínculo secreto entre un autor y su obra no se reduce según Borges a una relación causal, como lo quiere la historia convencional de la literatura. Como sólo lo sabe un entendedor del acto creativo, cada hombre en un momento de genio descifra una forma esencial del universo, y al hacerlo encuentra a la vez su propio destino:

La maestría no agota la virtud de esas breves ficciones; en ellas creo percibir una cifra de la historia de Chesterton, un símbolo o espejo de Chesterton. La repetición de su esquema a través de los años y de los libros... parece confirmar que se trata de una forma esencial, no de un artificio retórico (“Sobre Chesterton”, *Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 72).

De este modo, un artista es fruto de su obra tanto como ésta lo es de aquél: dos poetas tan diversos como pueden serlo Whitman y Valéry se reúnen, sin embargo, desde este punto de vista: “la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra” (“Valéry como símbolo”, OC, vol. 2, p. 64). En su “Quevedo” declara: “Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura” (OC, vol. 2, p. 44). Dice de Fitzgerald que “su verdadero destino es la literatura y la ensaya con in-

dolencia y tenacidad”, y que su mejor poema fue el misterioso resultado del encuentro de su tristeza con un manuscrito de Omar Khayyán, que “configuraron, para nuestro bien, el poema” (“El enigma de Edward Fitzgerald”, *OC*, vol. 2, p. 67).

“EL RUISEÑOR DE KEATS”

Si es cierto que la intuición de una irreversible temporalidad inunda la obra de Borges, no es menos cierto que para nuestro autor la única forma de suspensión del tiempo y la única experiencia de universalidad a que es dado aproximarse al hombre es el arte. A través de éste se da un enlace entre lo particular y lo universal; en sus formas más altas, como la música, el arte logra incluso desarraigarse de la representación mimética, para convertirse en una presentación.

Keats, una vida gris, un hombre “circunstancial y mortal”, “oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro” (*OC*, vol. 2, p. 95). ¿Qué oyó, entonces, Keats? ¿Un sonido simple, el canto del ruiseñor, primer agrupamiento de datos sensibles, o bien esa abstracción que proviene de la constancia del canto del ruiseñor? ¿Oyó al individuo o la especie de los ruiseñores, o presintió el ruiseñor arquetípico e invisible de Ovidio y Shakespeare?

“Niego la oposición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico”, escribe Borges (p. 95). Y como es dable establecer relaciones entre eventos datables en diversos espacios y tiempos, el ruiseñor de Keats es comprendido sólo por Schopenhauer, “que no lo leyó nunca” (p. 95). Como escribe el filósofo alemán,

En la contemplación estética hemos encontrado dos elementos inseparables: el conocimiento de los objetos, no como cosas aisladas, sino como Ideas platónicas, esto es, como formas permanentes de todo un género de objetos [esto es, agreguemos, como clases], y luego la autoconciencia del que conoce, no en cuanto individuo, sino en cuanto sujeto puro y sin voluntad del conocimiento.²⁸

²⁸ *El mundo como voluntad y representación*, p. 190.

Al observar las cosas de un modo desinteresado, logramos emanciparnos de toda subjetividad, convertidos en sujetos puros del conocimiento y descubrir, ya no la cosa individual, sino su idea, liberados a la vez de todo principio relacional dictado por la razón y el tiempo:

De aquí que cuando contemplo un árbol con ojos de artista, o sea estéticamente, y, por lo tanto, no concibo el árbol, sino su Idea, lo mismo da que se trate de aquel árbol o de otro que hubiese existido mil años hace, lo mismo que es indiferente que el espectador sea este o el otro individuo, habitante en tal región o en tal época. Con el principio de razón han desaparecido la cosa particular y el individuo (*idem*).

Sólo a la luz de estas ideas, escritas por un filósofo a quien Keats no estuvo intelectualmente asociado, es posible entender cómo el poeta “Adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruseñor de una noche el ruseñor platónico”.

Tras retomar la distinción de Coleridge entre aristotélicos o platónicos, que disputan en torno de si las clases son realidades o generalizaciones, y si el lenguaje es un juego de símbolos o un mapa del universo,²⁹ reflexiona Borges sobre la aceptación aristotélica de lo individual en la mente inglesa, para la cual “lo individual es irreductible, inasimilable e impar”. En una característica observación paradójica, valora esa “valiosa incompreensión” que lleva a los ingleses a no entender la *Oda a un ruseñor* aunque sí les permita reconocerse en Berkeley, Locke y Hume y en un admirable alegato político defender al individuo contra el Estado.

El final del ensayo asoma al umbral de la felicidad estética: el melodioso nombre con que se designa al ruseñor en todas las lenguas del mundo

²⁹ Volvemos a leer estas palabras en “De las alegorías a las novelas”: “Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades, los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial... cabe... afirmar que para el realismo lo primordial eran los universales (Platón diría las ideas, las formas; nosotros, los conceptos abstractos), y para el nominalismo, los individuos... Verosímilmente, las dos tesis corresponden a dos maneras de intuir la realidad...” (*OC*, vol. 2, p.124).

confirma la intuición de Keats y la voluntad universal por así llamar el milagro de su canto, “como si instintivamente hubieran querido que éstos no desmerecieran del canto que los maravilló” —y recordemos que la música es para Borges, como para Schopenhauer, universo sin espacio. Y aunque la asiduidad literaria haya convertido al ruiñeñor en un ser que hoy sólo existe en las letras, “el infinito ruiñeñor ha cantado en la literatura británica”: por una metáfora de la metáfora, el infinito ruiñeñor canta en tierras que descreen de él, y un arquetipo estético cantado por un inglés se aposenta paradójicamente sobre el escepticismo de los demás ingleses.

“MAGIAS PARCIALES DEL QUIJOTE”

Este ensayo de Borges se abre con la invitación a un tema que el autor reconoce como no necesariamente novedoso: “la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad” (*Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 45). Renuncia así a uno de los grandes temas de culto del quehacer literario contemporáneo: el de la originalidad o novedad de autor y escritura, como lo hará en otros casos respecto de la historia literaria, las influencias, los clásicos, la pureza idiomática, y otras “alarmas” de los críticos.

Se trata en este caso de discutir el realismo del *Quijote*. Necesario es para ello releer ciertos pasajes de la obra y cotejarla con otros textos en busca de ciertos elementos “obstinados”: una cierta forma de insinuar lo sobrenatural en el seno de una novela realista: el barbero, personaje soñado por Cervantes, juzga a Cervantes; el autor del *Quijote* se finge mero descubridor del manuscrito, etc.

Pero el juego culmina en la segunda parte, cuando los protagonistas del *Quijote* se convierten en lectores del *Quijote*. Esto conduce a la evocación de una representación dentro de otra representación: la del *Hamlet*, en la cual el hijo hace que unos actores representen la muerte de su padre, o la del *Ramayana*, donde el poeta Valmiki se convierte en maestro de los hijos de Rama, quien a su vez lo premia, o la de las *Mil y una noches*, donde el rey oye su propia historia: “Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo— a sí misma” (p. 47). No menos abismal es la evocación del filósofo Josiah Royce (seguidor de Berkeley, Schopenhauer y Bradley, y preocupado por la relación entre lo Uno y lo Múltiple), quien encuentra un punto de coinciden-

cia de la actividad del pensamiento con lo Absoluto en la experiencia de la realidad: si la idea fuera sólo representación del mundo, se reduciría a una especie de fotografía de ella, y la verdad consistiría en la semejanza de la representación con el original; esto lo lleva a su vez a formular la posibilidad —a su vez evocada por Borges— de que un mapa perfecto contenga otro mapa y éste un mapa del mapa del mapa...

El valor de las invenciones poéticas por las que el autor se convierte en personaje de su propia obra o de aquellas por las que se hace una representación dentro de otra representación no es menor a “las invenciones de la filosofía”, que “no son menos fantásticas que las del arte” (p. 47). De este modo, arte y literatura, salvados de la miopía de algunos estudiosos, alcanzan un estatuto similar al de la filosofía, y esta última el estatuto de aquéllos, en cuanto todos se refieren a hechos fantásticos, y éstos, a su vez, son la forma más certera de atisbar el mundo.

Concluye el autor:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (*OC*, vol. 2, p. 47).

Este prodigioso cierre, que otorga al ensayo un inesperado y vertiginoso final, y al hacerlo lo convierte en género próximo al de la ficción, ha sido muchas veces citado como innovador en la teoría de la recepción. Pero es mucho más que eso: cierra al ensayo sobre sí mismo en el momento de abrirlo a la posibilidad de una infinita lectura y escritura. En el ensayo se medita sobre el hombre dentro de la obra del hombre, de la representación dentro de la representación; desarraigada de toda voluntad o necesidad práctica, la representación se emancipa de cualquier determinación exterior y se vuelve sentido: un libro que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender y en el que son escritos.

“LA MURALLA Y LOS LIBROS”

En “La muralla y los libros”, ensayo que integra la serie de *Otras inquisiciones*, el ensayista lee (una vez más, el acto de leer es al mismo tiempo azaroso y necesario) que un mismo emperador es quien ordena se lleven a cabo dos actos descomunales: la construcción de una muralla y la destrucción de una biblioteca.

Se propone averiguar la causa de estos hechos y ofrece en primer lugar una conjetura de orden histórico: “Quemar libros y erigir fortificaciones es tarea común de los príncipes; lo único singular en Shih Huang Ti fue la escala en que obró” (*OC*, vol. 2, p. 11). Esboza luego a modo de explicación una combinatoria de todas las posibilidades, que se desarrollan vertiginosamente en pocas líneas. Esta combinatoria de hechos simultáneos o sucesivos no es menos asombrosa que cada una de las explicaciones vertidas.

Para el caso en que los hechos hubieran sido simultáneos, se ofrece la posibilidad de que se trate de abolir la memoria, la muerte o el tiempo, o bien de recrear el principio de los tiempos e inventar a partir de él todos los nombres. Pero existe también la posibilidad de la sucesión de los hechos: “...también cabría suponer que erigir la muralla y quemar los libros no fueron actos simultáneos. Esto (según el orden que eligiéramos) nos daría la imagen de un rey que empezó por destruir y luego se resignó a conservar, o la de un rey desengañado que destruyó lo que antes defendía” (p. 12).

En el seno mismo de esta combinatoria puede surgir la metáfora: “Acaso la muralla fue una metáfora, acaso Shih Huang Ti condenó a quienes adoraban el pasado a una obra tan vasta como el pasado, tan torpe y tan inútil”. Acaso fue un desafío: el emperador intenta borrar con una construcción el empecinado amor de los hombres por la memoria. Acaso fue la voluntad de hacer desaparecer el imperio y los libros, deleznable en comparación con “el universo entero o la conciencia de cada hombre”. O acaso la decisión de que una cosa suceda después de la otra no es más que un ordenamiento arbitrario por el que el humano intenta dar sentido al mundo. O acaso, para rematar la combinatoria, se puede pensar en que ambas operaciones, en lugar de complementarse, se anulen.

El final del ensayo aparece ya aligerado de contenidos históricos o morales y de cualquier pretensión de moraleja y se nos ofrece inesperado como el remate de un cuento:

es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala...). La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizás, el hecho estético (p. 13).

“La muralla y los libros” sigue el parecido y prodigioso plan de los mejores ensayos borgeanos: desasir los fenómenos estéticos de cualquier marca de causalidad extraestética; mostrar que comprender el hecho estético consiste precisamente en llegar al límite de esa comprensión y al vaciado completo de cualquier determinación histórica, biográfica o racional.

En “El sueño de Coleridge”, ensayo que se construye en torno de una constatación, leemos:

Un emperador mogol, en el siglo XIII, sueña un palacio y lo edifica conforme a la visión; en el siglo XVIII, un poeta inglés que no pudo saber que esa fábrica se derivó de un sueño, sueña un poema sobre el palacio... (*Otras inquisiciones*, OC, vol. 2, p. 22).

Tras esta constatación ofrece el ensayista una serie de posibles explicaciones:

¿Qué explicación preferiremos? Quienes de antemano rechazan lo sobrenatural (yo trato, siempre, de pertenecer a ese gremio) juzgarán que la historia de los dos sueños es una coincidencia, un dibujo trazado por el azar... Otros argüirán que el poeta supo de algún modo que el emperador había soñado el palacio y dijo haber soñado el poema para crear una espléndida ficción que asimismo paliara o justificara lo truncado o rapsódico de los versos... Más encantadoras son las hipótesis que trsacieden lo racional. Por ejemplo, cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y metales (*Idem*).

El ensayo nos ofrece, como en el caso de “La muralla y los libros”, una combinatoria seguida por el remate penúltimo e imprevisto:

Tales hechos permiten conjeturar que la serie de sueños y de trabajos no ha tocado a su fin. Al primer soñador le fue deparada en la noche la visión del palacio y lo construyó; al segundo, que no supo del sueño del anterior, el poema sobre el palacio. Si no marra el esquema, alguien, en una noche de la que nos apartan los siglos, soñará el mismo sueño y no sospechará que otros lo soñaron y le dará la forma de un mármol o de una música. Quizá la serie de los sueños no tenga fin, quizá la clave esté en el último (p. 23).

A su vez, a este cierre sigue un segundo cierre, indicado como una adición posterior al texto; un final por tanto doblemente inesperado:

Ya escrito lo anterior, entreveo o creo entrever otra explicación. Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead), esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales (*idem*).

En “El falso problema de Ugolino”, texto que forma parte de los “Nueve ensayos dantescos” (1982), examina Borges la eficiencia estética de la ambigüedad de este pasaje del canto penúltimo del *Infierno*, y concluye:

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones (*OC*, vol. 3, p. 353).

Ambigüedad, imprecisión, incertidumbre, son diversas formas del decir poético, hecho con la extraña materia de los sueños.

Y en el noveno de los ensayos de esa serie, dedicado a “La última sonrisa de Beatriz”, dice Borges: “Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz” (p. 373). Así, paradójicamente, la grandeza de la obra no radica tanto en su sabor de eternidad, sino en su capacidad de hacer perdurar la fugacidad de un gesto, de una sonrisa última, de una mira-

da final que toda afirmación totalitaria puede traicionar: “También *etterna* parece contaminar a *si tornò*” (p. 374). *Todo está y nada es...*

En la parábola del Simurgh a que también se refiere en los ensayos dantescos, habla de una búsqueda cuyo fin ignorado es ella misma:

Los peregrinos buscan una meta ignorada, esa meta, que sólo conoceremos al fin, tiene la obligación de maravillar y no ser o parecer una añadidura. Diestramente, los buscadores son lo que buscan. No de otra suerte David es el oculto protagonista de la historia que le cuenta Natán (2, *Samuel*, 12); no de otra suerte De Quincey ha conjeturado que el hombre Edipo, no el hombre en general, es la profunda solución del enigma de la Esfinge Tebana (*OC*, vol. 3, p. 368).

Así llegamos al final de los ensayos de Borges, con el descubrimiento de que el enigma por ellos buscado es el propio devenir del lenguaje en su afán de hacerse forma, de las palabras de un viajero perpetuo, convertido en el protagonista oculto del texto y del mundo. La solución del enigma no puede ser sino conjetural, aunque no por ello resulte menos necesaria, como lo es toda solución imaginaria.

Si una vez construido un móvil y alcanzado por fin cierto equilibrio inestable, decidimos añadir a él un nuevo elemento, su difícil composición se desestabilizará y éste se pondrá otra vez en movimiento. Más aún, para decirlo en los términos de la ciencia contemporánea, el desequilibrio de un sistema puede llevarlo a desembocar en una nueva organización, diversa de la anterior. Saturado de tiempo, el orden del mundo se debe narrar en su devenir a la vez que interpretar como posibilidad de suspensión de ese devenir. Éste es el propósito que persigue Borges cuando añade a sus ensayos la primorosa serie de posdatas y anotaciones últimas, soluciones penúltimas seguidas por nuevas conjeturas imprevistas o por remates paradójicos: nuevas inquisiciones que subterráneamente reabren anteriores inquisiciones y multiplican al infinito su condición de magias parciales.

DESDE LAS ORILLAS DEL HUMOR

BORGES Y EL HUMOR

EVELYN FISHBURN
University of North London

Reír es una manera de nacer.
(Octavio Paz)

Hay tres cosas que son reales: Dios, la insensatez humana, y la risa.
Ya que las dos primeras escapan a nuestra comprensión,
tenemos que hacer lo que podamos con la tercera.
Valmiki (un sabio hindú)

—Borges, usted es un genio.
—No crea. Son calumnias.

El humor es epifánico, existe en esa revelación momentánea que se encuentra más allá de la lógica convencional, desafiando su autoridad y desvelando la realidad evanescente de su propia lógica interna. El humor, como la metáfora, depende de la brevedad y se inspira en relaciones percibidas entre cosas fundamentalmente distintas. Es esencialmente una experiencia estética, y como tal, explota la incertidumbre, de manera que cualquier intento de explicación inevitablemente destruirá su efecto, amansándolo hasta la conformidad de lo explicable, reduciendo lo sensual al sentido común.¹ Como dijo Voltaire, “La plaisanterie expliquée cesse d’être plaisante”,² idea recogida de manera más seca en el comentario de Freud, “el pensamiento intelectual abstracto no es una condición favora-

¹ RAFAEL NÚÑEZ RAMOS y GUILLERMO LORENZO, “On the Esthetic Dimension of Humor”, *Humor*, 1997, vol. 10, núm. 1, pp. 105-106.

² ALFRED SAUVY, *Aux sources de l’humour*, Editions Odile Jacob, París, 1988, p. 19.

ble para un efecto cómico”.³ Pero, como observó, a la defensiva, un conocido humorista británico, “Freud nunca tuvo que actuar en el Glasgow Palais una lluviosa noche de lunes”.⁴ Salvando todas las diferencias, yo tampoco: el humor será el tema, no el medio, de este artículo. Mi propósito no es divertir al lector con nuevos y mejores modos de reír con Borges sino explorar el uso que él ha hecho, consciente o inconscientemente, de los mecanismos tradicionales del humor, y sus posibles efectos en su obra. Lo que convierte un estudio sobre el humor en algo especialmente importante en Borges es su uso excepcionalmente original de la incongruencia que, tal y como se expondrá, es el elemento clave de toda situación humorística.

La definición de los antiguos griegos del hombre como *homo ridens* indica claramente la importancia del humor, subrayando el hecho de que la risa nos separa y nos distingue del resto del mundo natural.⁵ Durante los últimos siglos en particular, el humor ha obtenido cada vez más reconocimiento en todos los campos. En el mundo académico, por ejemplo, hay una proliferación de cursos sobre este tema, con conferencias internacionales regulares, e investigaciones cuidadosas publicadas en revistas especializadas como *Humor y Thalia*.⁶ El humor se ha convertido en un aspecto cada vez más importante de nuestra manera de ver el mundo que nos rodea. Se ha trasladado desde los márgenes del discurso serio a todas las áreas del discurso intelectual, incluyendo la ciencia.⁷

La palabra “humor”, etimológica y conceptualmente vinculada a los

³ SIGMUND FREUD, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, The Penguin Freud Library, 1991, volumen 6, pp. 283-85 (*El chiste y su relación con el inconsciente*, Alianza Ed., Madrid, 1979). Cito por la edición inglesa. Tanto en ésta como en otras referencias originales en inglés, proporciono una probable traducción.

⁴ Ken Dodd citado en J. PALMER, *Taking Humor Seriously*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994.

⁵ Cabe señalar que tanto Platón como Aristóteles consideraban el humor en términos negativos, como elemento subversivo y apto para seres inferiores.

⁶ *Humor: International Journal of Humor Research*, Berlin-New York; *Thalia*, University of Ottawa.

⁷ Esta idea se analiza detalladamente en el libro de PATRICK O'NEILL, *The Comedy of Entropy: Humor, Narrative, Reading*, University of Toronto Press, Toronto, 1990. Me gustaría darle las gracias a Dianna Nieblyski por recomendarme este libro tan fascinante, en el que he basado muchas de mis ideas. También por su inspiración y generosa contribución a este artículo.

fluidos corporales conocidos como “humores”, sólo desde hace relativamente poco tiempo se utiliza en conexión con la alegría o la diversión.⁸ Aunque la conexión entre el humor mental y los humores corporales se hizo explícitamente hasta el siglo XVII, los pre-Socráticos ya percibían los efectos del humor sobre el cuerpo. Como Hipócrates ya sabía y la neurología moderna ha descubierto, el humor tiene un efecto terapéutico: induce a las neuronas adecuadas a segregar analgésicos naturales u opiáceos, y puede ser una fuerza liberadora que favorece sentimientos psicológicos de bienestar. Freud considera que la descarga de tensión que produce el humor es posiblemente su función psicológica más significativa. Esto hace referencia al alivio que se experimenta cuando sentimientos anticipados de angustia, conmiseración o pena se convierten en superfluos porque no se produce un acontecimiento previsto y la energía o el afecto acumulado se puede convertir en risa.⁹

Según el célebre tratado de Freud *El chiste y su relación con el inconsciente*, el humor y la risa resultante provocan una especie de “economía emocional” sobre la psique que hace cortocircuito en el *pathos* (y la compasión y la autocompasión) al superarlo. Se podría argumentar que Bergson ya había expresado ideas muy similares unos años antes al decir que para la risa era necesario algo así como “una anestesia del corazón”. Pero mientras que según Bergson el mecanismo correctivo sólo existía al nivel puramente social, para Freud era un asunto psíquico.

Como se ha mencionado, la incongruencia es el elemento clave del humor, tal y como han observado sus principales teóricos, quienes señalan unánimemente un elemento de confrontación que subyace a todas las situaciones cómicas. Quizás el énfasis psíquico *versus* el social presente en las teorías de Freud y Bergson se manifiesta más claramente en la atención que presta Bergson a las acciones mecanizadas “antinaturales”, que contrasta con la insistencia de Freud sobre el hecho de que la fuente del humor se deriva de un reconocimiento psíquico de la incongruencia. La principal teoría de Bergson, que la risa es provocada por “algo mecánico incrustado sobre lo vivo”, sostiene que la repetición elimina la espontaneidad, y la rigidez mecánica resultante, o autómata, se convierte en el objeto del efecto cómi-

⁸ Véase la trayectoria de “humores” a “humor” en LOUIS CAZAMIAN, *The Development of English Humor*, Duke University Press, Durham, NC, 1952, pp. 308-330.

⁹ FREUD, *Jokes*, pp. 282-85, 293.

co. Esto crea una situación de contraposición entre lo vivo y lo automático. Según Freud, el placer humorístico proviene del emparejamiento de cosas o ideas distintas que sacan a la luz una “incongruencia apropiada” que se resuelve, aunque momentáneamente, mediante el humor.¹⁰ Koestler también se centra en la naturaleza oposicional del humor, sosteniendo que cuando dos códigos mutuamente incompatibles o incongruentes chocan, la explosión de tensión resultante puede encontrar una vía de escape en la risa (otras dos posibilidades son los descubrimientos científicos y el arte).¹¹ Tanto Freud como Koestler vieron la relación entre el funcionamiento o semántica del humor y del arte creativo.¹²

Desde un punto de vista social, una parte fundamental del humor es su agresión contra toda forma de autoridad u ortodoxia del pensamiento. Es una manera ingeniosa de desenmascarar lo que está reprimido o prohibido en cualquier sociedad contemporánea, ya que cuando algo se ridiculiza, no sólo se socava su autoridad sino que se insinúa tácitamente una versión alternativa, aberrante.

Los distintos aspectos del humor tratados hasta ahora, es decir, la desviación del patetismo potencial hacia un humor emocionalmente desvinculado; la relación entre los mecanismos del humor y la creación artística, y una iconoclasia crucialmente presente en el humor, son elementos constitutivos de la ficción de Borges.

No hay, ni puede haber, una definición global del humor, un concepto que se traslapa constantemente con términos adyacentes como la ironía, la sátira, el sarcasmo y la comedia, pero en el centro de cada uno de estos géneros entrecruzados hay algunos aspectos que comparten lo humorístico de alguna forma fundamental. El elemento en común entre el humor y la sátira ha sido investigado por muchos teóricos. Los comentarios de Freud sobre la agresividad relativa del humor podrían ser un buen punto de partida: Freud percibió el elemento agresivo presente en todo humor, pero existen variantes en la calidad y extensión de esta agresividad y resultaría útil resaltar algunas de las diferentes fuerzas de

¹⁰ HENRI BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires, París, 1947, pp. 1-39; véase en especial pp. 4, 9, 10, 20, 39; FREUD, *Jokes*, p. 281.

¹¹ ARTHUR KOESTLER, *The Act of Creation*, Hutchinson, Londres, 1964.

¹² J. E. ENGLISH comenta las teorías de resolución de FREUD y KOESTLER en *Comic Transactions*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1994, pp. 3-5 y 11-12.

gravitación de conceptos como el humor, la sátira y la ironía. El humor desenmascara, pero al contrario que la sátira, no tiene un propósito fundamentalmente correctivo sino esclarecedor.

En un influyente artículo titulado “Une description possible de l'humour”, Val Panaitescu dice que el humor es una forma particular de ver el mundo, un compromiso con lo real que, aunque crítico, es conciliatorio y tolerante.¹³ Su objetivo es esclarecer, despertando la comprensión y la compasión. Bergson adopta un punto de vista algo diferente al insistir en el carácter burlón de la risa. En este sentido, se podría decir que el humor coincide con la sátira, que es esencialmente un género de censura y crítica. Sin embargo Panaitescu hace una sutil distinción entre los dos géneros, observando que mientras el humorista se incluiría a sí mismo en la evaluación, el satírico adopta una posición moral superior, de desprecio hacia lo ridiculizado. Y, lo que es una distinción importante con respecto a Borges, el satírico cree en una verdadera alternativa moral, mientras que el humorista no.

Resulta más difícil hacer una distinción clara entre el humor y la ironía, ya que el área en el que coinciden parece ser mayor, hasta el punto de que, a menudo, los términos se utilizan indistintamente, casi como sinónimos. Pero, como señaló Linda Hutcheon en su excelente libro sobre la ironía, hay notables diferencias entre los dos géneros. En primer lugar, puede haber humor sin ironía y no toda ironía es humorística. El humor depende del efecto inmediato y la brevedad, mientras que la ironía es más reflexiva. En palabras de Hutcheon, “la ironía es un paso interpretativo e intencional, —es crear o inferir un sentido además del expresado, junto con una actitud” [irony is an interpretive and intentional move: it is the making of or inferring of *meaning* in addition to and different from what is stated, together with an *attitude* toward both the said and unsaid].¹⁴

La ironía, al igual que la sátira, tiene un lado evaluativo del que puede que carezca el humor, pero no comparte la fe correctiva de la sátira. Según Northrop Frye, la ironía es una visión de los valores y las actitudes en relación con lo ideal, el bien que debería ser, mientras que el humor trata

¹³ VAL PANAITESCU, “Une description possible de l'humour”, *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 1978, núm. 3, pp. 37-47.

¹⁴ L. HUTCHEON, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Routledge, Londres y Nueva York, 1994, p. 11.

¹⁵ NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1971, p. 286.

primordialmente de lo real, de lo que es.¹⁵ El humor se deleita con términos concretos, detalles técnicos y hechos definitivos. Mi lectura de Borges se basará en criterios relacionados con el humor más que en consideraciones irónicas, paródicas o satíricas, que han sido objeto de análisis críticos en otros escritos.¹⁶ Huelga decir que esta lectura no pretende ser exclusiva sino que se propone como alternativa y complemento. En resumen, un mismo pasaje se leerá por su humor inmediato, y sus acentos irónicos, paródicos o satíricos se reflejarán en otra lectura.

Es interesante que el escritor que ha sido calificado como el mejor humorista de todos¹⁷ no utilice la palabra humor ni en su poesía ni en sus obras de ficción; tal vez deberíamos interpretar esta omisión teniendo en mente la solución de la adivinanza de “El jardín de senderos que se bifurcan”, según la cual la palabra que contenía la clave de la solución era la que faltaba, considerándose este “el modo más enfático de indicarla”. El humor es una constante en la obra de Borges, de manera que para perfilarlo sería necesario citar casi todos, por no decir todos, sus escritos. Y los escritos que éstos generan. Puede ser por eso por lo que la mayoría de los críticos, incluso en mi caso, rehúyen enfrentarse directamente al tema.

A pesar de que el concepto borgeano del universo está basado en nuestra desesperación al no poder comprenderlo, al no saber siquiera el idioma en que dicha comprensión sería posible, expresa esta visión oscura en una prosa de tono a menudo jocoso y mediante situaciones absurdas que son cómicas precisamente por su contenido absurdo. De hecho, se podría señalar que las dos preocupaciones del humor, resumidas por Freud como proporcionar placer y evitar lo patético, están íntimamente vinculadas en la obra de Borges. Su humor no provoca la carcajada rabeliana, ni la risa ética de la sátira, sino que es un humor sardónico que contrapesa el horror con chispa y suscita una sonrisa intelectual. El incluir un epígrafe de Borges se ha convertido casi en algo de rigor para introducir todo tipo de teorías, especialmente la teoría crítica, y para apoyar todo

¹⁶ L. A. MURILLO (*The Cyclical Night: Irony in James Joyce and Jorge Luis Borges*. Harvard University Press, Cambridge, 1968) se centra específicamente en este tema, pero podría afirmarse que toda la crítica borgeana se ocupa en alguna medida de la ironía en Borges.

¹⁷ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, “Tradition of Laughter”, *Review: Latin American Literature and Arts*, Nueva York, jul.-dic. 1985, núm. 35, pp. 3-6. Edición dedicada al humor en la literatura latinoamericana.

tipo de posturas distintas. La razón de esto es su conocido eclecticismo, característica que, claro está, vemos en su utilización del humor. El humor de Borges recorre toda la gama, desde el negro hasta el rosa (*humour rose*) y, a menudo, simultáneamente.

La angustia existencial de Borges concuerda con la falta de fe de este siglo en la existencia de un principio organizador que sostenga al mundo. Su utilización del humor para hacer frente a esta desconcertante inestabilidad también se puede considerar de acuerdo con la tendencia general de la estética moderna que juzga que el humor es el tono esencial de la modernidad. En *The Comedy of Entropy*, Patrick O'Neill sostiene que en este siglo el humor desempeña un papel cada vez más importante a la hora de ayudarnos a saber sobrellevar esta pérdida de fe y de norte, y observa dos reacciones opuestas: una, apocalíptica, como la de Becket, que recuerda la ira y el humor brutal de un Sade o un Swift al rechazar todo orden; y la otra, que él llama humor paródico o metahumor paródico. Éste es un humor que se refleja en sí mismo, una manera de reírse de la risa que en vez de intentar demostrar la no existencia del orden "reemplaza el orden desaparecido con un nuevo y manifiestamente humorístico orden ficticio" y, además, ridiculiza este propósito.¹⁸ Está claro que las palabras de O'Neill podrían aplicarse perfectamente a las obras de ficción de Borges tales como "Tlön", "La biblioteca de Babel", "La lotería en Babilonia" y muchas otras, en las que la incongruencia entre lo ideal y lo real se revela con humor, ridiculizando cualquier intento de buscar un sentido o propósito al universo. En todas estas historias, se describe un universo ideal, o coherente, que luego es desacreditado. Por ejemplo, en "Tlön", al lector se le da a entender primero que el universo ideal y meticulosamente construido de Tlön es un reflejo del nuestro; luego, su arquetipo opuesto, totalmente ficticio e irreal, y finalmente, el origen de una potente fuerza invasora cuyos misiles (*ur y hrönir*) determinan nuestra existencia. La trascendencia de este descubrimiento se ve reducida por la lacónica indiferencia del narrador: "Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne" (*F*, p. 34).¹⁹

¹⁸ PATRICK O'NEILL, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ Las citas de la obra de Borges provienen de las *Obras completas* publicadas por Emecé, Buenos Aires: *Ficciones* (*F*), 1956; *El Aleph* (*A*), 1957, y *Discusión* (*D*), 1957.

Se puede decir que el humor entrópico del que hablo yuxtapone el orden al azar dentro del concepto de Borges de la lotería. En “La lotería en Babilonia”, se sigue el proceso contrario al utilizado en “Tlon”: algo que empieza como una diversión o entretenimiento, un alegre juego de azar, resulta ser una descripción de nuestro universo. La mala suerte se justifica como una grata inyección de emoción al juego de la lotería. Casualmente, la justicia coincide con los sorteos: un esclavo roba un boleto de lotería cuyo premio es que le quemen la lengua, mientras que la sentencia legal por robar el billete es la misma: “Algunos babilonios argumentaban que merecía el hierro candente, en su calidad de ladrón; otros, magnánimos, que el verdugo debía aplicárselo porque así lo había determinado el azar...” (F, p. 70).

Cualquier indicio de un sistema u orden coherente se ve cancelado por la comparación. Aquí podemos ver en funcionamiento la idea de Lyotard de que “la disyuntiva entre un sistema de mando y uno de justicia, ético, es cómica en su sentido más refinado”.²⁰ Se podría argüir que estos cuentos con su capitulación irónica ante el azar, sólo pueden compartir un humor particularmente sombrío.

El humor negro, la negativa a ver temas trágicos como tragedia, está relacionado con el tratamiento humorístico de la incertidumbre y la desorientación, y la pérdida de fe en el orden establecido. Hay varios personajes en la ficción de Borges cuyo convencimiento de que han buscado y hallado la “verdad” puede considerarse humor negro. Algunos ejemplos son el narrador en primera persona de “La escritura del Dios”, Lönnrot en “La muerte y la brújula” y Nils Runeberg en “Tres versiones de Judas”. En la ficción de Borges, el hallazgo de la verdad se ridiculiza constantemente en cuanto se da a entender que conduce a la locura o a la muerte. El final de “El Zahir” (un cuento del que me ocuparé más adelante) sigue al narrador en su caída en la locura y es uno de los muchos ejemplos del humor negro al que Borges expone a aquellos que son tan insensatos como para perseguir la búsqueda de la verdad.

La noción borgeana de la experiencia humana como algo que tiene lugar dentro de un laberinto ha sido identificado como “un concepto metafísico casi perfecto” por la cruel visión que expresa el humor negro de este

²⁰ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD y JEAN-LOUP THEBAUD, *Au juste: conversations*, Christian Bourgeois Editeur, París, 1979, pp. 115-138 (p. 125).

siglo.²¹ Éste es un punto de vista generalizado, pero lo que distingue la innegable negrura que subyace en los cuentos de Borges es su toque ligero.

Borges también es un maestro de la burla moderada o aparentemente moderada (*raillerie*). A veces, la risa surge como un fin en sí misma, sin motivo concreto, deleitándose en su propio ingenio, aunque esto no significa que no contenga matices hostiles. Al igual que en todo tipo de humor, hay un elemento agresivo dispuesto a perturbar nuestra autocomplacencia.

En su estado más benigno, se manifiesta en forma de agudezas tan singulares como “qué son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley” (*D*, p. 172), u ocurrencias del estilo de “la literatura española era tan tediosa que hacía innecesario a Emerson” (*A*, p. 75), frase cuyo humor se incrementa sabiendo la admiración que siente Borges por el poeta americano. O, con intenciones menos benignas, “los gitanos son pintorescos e inspiran a los malos poetas” (*F*, p. 182) [seguramente una referencia a Lorca, poeta que no le gustaba a Borges].

Estas opiniones burlonas producen un efecto de “perplejidad y comprensión”, es decir, un proceso que Freud identificó como correspondiente a dos fases sucesivas en el mecanismo del humor: la primera, ese fugaz reconocimiento de algo gratamente gracioso y perturbador, seguido de la comprensión de otra verdad que un análisis detallado destruye a la vez que amplía.

Así, por ejemplo, en “Las ruinas circulares”, nos enteramos de que el mago soñador vivía “en el flanco violento de la montaña, donde el idioma Zen no está contaminado de griego [...] y la lepra es infrecuente” (*F*, p. 59). De una imperceptible zancada, se han invertido categorías aceptadas como, la tranquilidad meditabunda del Zen, que florece en la ladera señaladamente violenta, o el predominio impune de la cultura griega, vista aquí no como la cuna de nuestra civilización sino como una fuente molesta de contaminación. Ciertamente es que ésta no es una cita desternillante, pero el tono inexpresivo en el que se contradicen unos valores establecidos es un ejemplo de una serie de recursos distanciadores que contrapesan el elemento patético del final (el soñador entiende que él mismo no es más que el sueño de otra persona). En “El acercamiento a Almotásim”, el éxito de un libro se ve

²¹ M. Schultz se ocupa de este tema en su importante trabajo sobre el humor negro. Véase MAX SCHULTZ, *Black Humor Fiction of the Sixties*, Ohio University Press, Athens, 1973, pp. 23 y 69-72.

afectado por la increíble aclamación que recibe no sólo en Londres sino también en Allahabad y Calcuta. Sin duda, aquí vemos cómo se invierten los criterios establecidos de centro y marginalidad, pero tratándose de Borges siempre hay otra vuelta de tuerca: lo más probable es que también se esté burlando del pretencioso cosmopolitismo de Buenos Aires en la década de los años treinta.²² La percepción de este tipo de *jeux d'esprit* aumenta con cada lectura y el placer que se obtiene de ellos parece infinito.

Uno de los recursos ingeniosos que Borges utiliza para rebelarse contra la autoridad y el orden es su uso poco ortodoxo de las alusiones al vincular dos o más conceptos que normalmente existen en contextos culturales diferentes.²³ Ya he examinado bastante detalladamente en otro artículo el uso tan irregular que hace Borges de la alusión, señalando cómo en muchas ocasiones ésta no sólo se utiliza para llevar la contraria con humor al original, sino también para dar un toque travieso a una nueva interpretación basada en una lectura de las fuentes incluidas.²⁴ Así, en "La otra muerte", un cuento que trata de nuestra reconstrucción del pasado en un contexto machista, una discusión sobre la capacidad de Dios de deshacer el pasado se remite a un argumento desarrollado en *De Omnipotentia*, un texto medieval. Sin embargo, un examen del capítulo al que se alude revela que la discusión no se centra en cuestiones de heroísmo, sino en la capacidad de Dios para hacer que una mujer que ha perdido la virginidad la recupere. Este uso lúdico de la intertextualización que une el machismo y la virginidad es sólo uno de los muchos ejemplos de las ingeniosas tramas secundarias que esperan ser descubiertas por un lector atento y dedicado.

Uno de los objetivos conocidos del humor es desenmascarar las falsedades sobre las que se construyen las ortodoxias planteando una alternativa absurda que se sale de las vías previstas. Esto, como se ha mencionado, a menudo se consigue mediante la yuxtaposición de elementos incongruentes, y la famosa enciclopedia china creada por Borges²⁵ se ha conver-

²² Quisiera expresar mi profundo agradecimiento al Dr. Eliezer Gutwirth por haberme sugerido ésta y muchas otras ideas a lo largo de nuestros años de amistad.

²³ J. ENGLISH, *op. cit.*, en su discusión sobre la transcontextualización, habla de "playgariism" (juego de palabras que combina "juego" [play] con "plagio" [plagiarism]), p. 97.

²⁴ EVELYN FISHBURN, "Lecturas recónditas en las alusiones de Borges", *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, julio-agosto de 1997, núm. 64, pp. 195-203.

²⁵ En "El idioma analítico de John Wilkins", *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 708.

tido en un clásico para este tipo de ejercicio de enumeración caótica. Pero, como observó Foucault tan acertadamente, el uso que hace Borges de las incongruencias para atacar la mentalidad convencional es mucho más radical que la pintoresca yuxtaposición surrealista de un paraguas, una máquina de coser y una mesa de operaciones,²⁶ ya que todos éstos son objetos cotidianos que, aunque no suelen encontrarse juntos, pertenecen a un mismo orden. Borges nos descubre un terreno nuevo al juntar conceptos que chocan de manera inquietante porque pertenecen a procesos mentales diferentes o, en términos de Greimas, isótopos diferentes.²⁷ Foucault denomina esto como el desorden de lo *heteróclito*, “el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría”.²⁸

Borges es famoso, justificadamente, por sus conexiones provocativas. En sus cuentos, entremezcla la realidad y la ficción, la ortodoxia y la herejía, lo trivial con lo trascendental, a menudo invirtiendo los términos, dando uno en lugar del otro, una forma burlona de enfatizar la arbitrariedad de las divisiones que imponemos sobre un universo esencialmente caótico. Freud identificó el hecho de encontrar o sugerir similitudes entre cosas diferentes como una técnica fundamental del chiste, la cual se asemeja mucho al funcionamiento de la metáfora, pero el humor es más juguetón que la metáfora y, en Borges, más escurridizo. Su humor es autogenerativo, cada percepción conduce a otra, y otra más, a menudo opuesta.

Un ejemplo de códigos opuestos que se juntan en una explosión alusiva puede verse en la imaginativa combinación de varios usos del aleph, la primera letra del alfabeto hebreo y que contiene y refleja, según la teología cabalística, las demás letras. Las letras hebreas también tienen un equivalente numérico. Aleph es el nombre que se da en el cuento homó-

²⁶ En *Las palabras y las cosas*, FOUCAULT hace referencia a la famosa definición de la belleza del Conde de Lautrémont (Isidore Ducasse): “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones”.

²⁷ A. GREIMAS (*Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971, pp.108 ss) se ocupa del humor como posible efecto del descubrimiento de dos isótopos diferentes o heterogéneos en un relato que se suponía homogéneo. Citado en VÍCTOR BRAVO, “*El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier: la urdimbre de la mentira”, *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*, Caracas, 1984, núm. 17-18, pp. 117-125.

²⁸ MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Eds., México, 1968, p. 3.

nimo a un pequeño disco que es supuestamente un microcosmos del universo. Primero se ridiculiza la existencia del aleph en un acto de venganza maliciosa por parte del narrador, quien, al discutir diferentes visiones del aleph, acaba cuestionando no su existencia sino su autenticidad. Se intensifica la broma de que haya varios infinitos invocando la teoría matemática de Georg Cantor, la *Mengenlehre*, en la que el aleph se utiliza precisamente como un indicador microcósmico del infinito. La *Mengenlehre* también plantea la posibilidad de que haya una pluralidad de infinitos, una paradoja que Borges ilustró profusamente en su ficción.

En un ejercicio de especularidad vertiginosa, el cuento, “El Aleph”, haciendo justicia a su nombre, encabeza una colección titulada *El Aleph* que implícitamente se puede encontrar en la primera historia. Este juego de retroceso infinito es una de las formas en que Borges desmantela con humor todas las divisiones y categorías tradicionales que sostienen nuestro sistema de valores.

La yuxtaposición incongruente que combina lo solemne con lo vulgar o familiar es una parte constitutiva de lo burlesco, y algunas de las historias de Borges se acercan a esta forma al confundir deliberadamente las jerarquías y los géneros. En “Funes el memorioso” utiliza ejemplos triviales en medio de una discusión seria; así, ilustra las ideas de Locke acerca de la particularidad de la lengua con ejemplos de nominalismo tan absurdos como el asombro de Funes al descubrir que el perro a las 3:14 visto de perfil se llama igual que el perro a las 3:15 visto de frente, o su duda de la necesidad de los números (orden, categoría, precisión) cuando se podría decir algo tan simple como *Máximo Pérez* en vez de algo tan complicado como 7.013 o, tal y como hizo él, 9 en vez de 500. Esta técnica de *reductio ad absurdum* sirve para revelar con humor y eficacia las limitaciones parciales de nuestra mente e idioma. El uso pedante que hace Funes de su exagerada memoria sirve para contrarrestar lo patético de su mente paralizada y abarrotada.

La misma confusión de jerarquías entra en juego en “El Zahir”, una especie de *parodia sacra* moderna que reconstruye brillantemente la división entre lo trivial y lo serio al colocar estos órdenes opuestos en una yuxtaposición blasfema.²⁹

²⁹ En la literatura humorística medieval, las *parodias sacras* eran parodias blasfemas de textos litúrgicos y eclesiásticos. Véase M. BAKHTIN, *Rabelais and his World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, pp. 14-15.

La “heroína”, Teodelina Villar, es una persona de la alta sociedad venida a menos que aspira a un modelo de existencia que queda, para su tormento, justo fuera de su alcance. Es ridiculizada por seguir la última moda, intento que se equipara y compara en su riguroso afán con la búsqueda mística de la perfección de los estudiosos del Mishnah (el código ético judío) o de Confucio. La imagen de Teodelina, para usar términos modernos, se promovió con bombos y platillos. La opinión general juzgaba que era bella porque su cara aparecía continuamente en la portada de diversas revistas de moda, aunque, dice el narrador con un eufemismo típicamente británico, “no todas las efigies apoyaran incondicionalmente esa hipótesis” (*A*, p. 103). La trasposición de registros conseguida con las palabras “efigies” e “hipótesis” en un contexto tan mundano sirve para menospreciar y burlarse del mundo de la moda, pero también actúa de manera inversa al trivializar lo sagrado. En palabras de Koestler, es “un choque bisociativo que desmantela la separación aceptada entre sistemas de valor contrastantes”.³⁰ Esta estrategia humorística apunta a todo el cuento.

La frase deliberadamente provocativa “La guerra le dio mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes ¿cómo seguir la moda? (*A*, p. 104) se acentúa aún más por la opinión absurda de que los sombreros que no hayan sido aprobados por París no son sombreros sino “adefesios... arbitrarios y desautorizados caprichos” (*A*, p. 105).

Resulta gracioso, sin duda, como un ejemplo de la dependencia de Argentina de los valores europeos, bien sea en el mundo de la moda o de las ideas, pero resulta más devastador aún por su condena implícita de todas las creencias totalitarias y la autoridad que sus seguidores les confieren. La historia contiene dos puntos interesantes: uno, la obsesión de Teodelina con la perfección en el vestir; y otro, la neurosis obsesiva del narrador con una moneda insignificante. Finalmente, la locura lo conduce a la creencia de que probablemente la moneda sea la manifestación visible (*Zahir*) de la cara de Dios. Mediante una analogía implícita entre la estupidez de Teodelina y la falsa ilusión del narrador, la ridiculización de lo primero rige sobre lo segundo y la eterna búsqueda del hombre de las certezas metafísicas se ve devaluada y caricaturizada. La patética convicción errónea del narrador invita a la risa más que a la compasión, a causa del efecto distanciador de introducir una búsqueda metafísica en un contexto tan trivial y mundano.

³⁰ KOESTLER, *op. cit.*, pp. 35-36.

También “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es una historia cuyo toque ligero oculta las serias implicaciones del sucinto título. Dado que, como nos recuerda Hamlet,³¹ el humor depende de la brevedad para surtir efecto, su significado está generalmente implícito, es decir, literalmente “plegado” en vez de expresado claramente. Pero el humor no es universalmente válido sino que depende de una formación cultural compartida, hecho que permite llegar a la siguiente idea: que la historia va dirigida a personas que ya son una especie en extinción y que existe una generación sobre la que lo absurdo del título “Pierre Menard, autor del *Quijote*” surte poco efecto. Más aún las implicaciones del final. Por supuesto que se puede adaptar el último párrafo a cualquier campo de referencia como, por ejemplo, escuchar el *Réquiem* de Verdi como si hubiera sido compuesto por los Beatles, o Bach interpretado por Jacques Loussier, pero se perdería algo. La elección de Borges, la lectura de *La Imitación de Cristo* en el tono burlón de Joyce, no sólo se debería imaginar sino experimentar, ya que es especialmente maravillosa.

“Pierre Menard” está saturado de referencias literarias, muchas de las cuales son crípticas pero, aun así, la mayoría de los lectores captan el hecho de que el poeta de Nîmes está siendo ridiculizado y su obra menospreciada si consideramos la trivialidad de sus objetivos.³² La historia sigue la misma estrategia ya mencionada: la confusión de las jerarquías; pero si en “Funes” y “El Zahir” pudimos ver cómo lo solemne era tratado mediante lo trivial, en “Pierre Menard” lo trivial, ilustrado por el catálogo de la obra del poeta, se convierte en una plataforma de lanzamiento para una conclusión de innovadora importancia literaria. Esto es nada menos que el colapso de todos los conceptos aceptados sobre la creación literaria. La *reductio ad absurdum* presente en la exposición del argumento, es decir, la descripción detallada de las distintas fases de la creación del *Quijote* de Menard y los extravagantes elogios que esto atrae, establece, a la vez que realza, el impacto de la escandalosa proposición.

A lo largo del tiempo, diferentes posturas teóricas relativas a la relación tripartita entre autor, mensaje y lector que existe en cada acto de co-

³¹ Véase HAMLET, II. ii. 90.

³² En *Las letras de Borges* (Sudamericana, Buenos Aires, 1979, pp. 51-59), SYLVIA MOLLOY hace un examen más detallado de la “obra visible” de Pierre Menard en el cual matiza esta afirmación.

municación se han considerado prioritarias en distintas ocasiones, pero la obra visible de Pierre Menard, el hecho de que escribe el *Quijote* de nuevo palabra por palabra como si fuese una versión original, ridiculiza todas estas posturas extremistas.³³ En primer lugar, sugiere que la responsabilidad del sentido la tiene el lector, pero luego esto parece no ser el caso, ya que el sentido dependerá de quién imagina el lector que ha sido el autor, y así sucesivamente *ad infinitum*, con un mensaje alterado a cada vuelta de tuerca. La importancia de la teoría de la desconstrucción nunca se ha expresado de manera tan sucinta, ni con tanto brío.

Una de las áreas de la ficción de Borges a la que no se ha prestado atención suficiente son los pies de página, a menudo una inversión seca y humorística de la historia principal. En el primer pie de página hay enterrada (y hasta ahora ignorada) una broma a costa del pomposo narrador. Lleno de prejuicios, arrogante y condescendiente hacia Mme. Henri de Bachelier, como se enfatiza al final del texto (“...leer el libro *Le jardin du centaure* de Madame Henri de Bachelier como si fuera de Madame Henri de Bachelier”, *F*, pp. 56-57), no se da cuenta de algo implícito en la primera nota a pie de página: que al incluir en su catálogo de la obra de Pierre Menard “una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction a la vie dévote* de San Francisco de Sales” (*F*, p. 48), su rival femenina había en efecto comprendido el sentido de la obra de Pierre Menard que a él se le había escapado, y estaba ofreciendo un ejemplo ilustrativo de ello. Esta breve observación colocada en nota a pie de página pone al narrador en posición de blanco desprevenido de burla: “Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada” (*idem*). Es un caso de ridiculizador ridiculizado, que recuerda la observación de Bergson de que un personaje cómico es generalmente cómico en proporción directa a su desconocimiento de sí mismo.

La burla nunca es inocente sino que va acompañada de distintos grados de agresión.³⁴ Normalmente se lleva a cabo desde una postura de superioridad, menospreciando lo que se considera inferior. El mecanismo

³³ Tales como la crítica biográfica, la formalista, la Nueva Crítica y la teoría de la recepción.

³⁴ Según Kant, Schopenhauer y Hobbes, la risa es la expresión de una superioridad percibida, enfatizando la dualidad o contraste entre la superioridad de la risa y la inferioridad de la víctima, pero la opinión más actual enfatiza el hecho de dualidad, contraste, y la propia incongruencia. Véase O'NEILL, *op. cit.*, p. 43.

clásico, tal y como lo explica Freud, es un acto de delicado equilibrio en el que A se ríe de B para el provecho de C, o, dicho de otra manera, en el que A establece una relación con C a costa de B. A y C saben que se está gastando una broma; B no. Pero en la ficción de Borges la diferencia entre A y B e incluso C a menudo desaparece.

A Borges parece encantarle burlarse de sí mismo, un ejercicio en el que invita al lector a participar. A veces utiliza un narrador en primera persona que se llama "Borges", como en el caso de "El Aleph", "El Zahir" y "Tema del traidor y del héroe", pero más a menudo se incluye con humor en la historia al mencionar ciertos detalles autobiográficos. En "Guayaquil", el narrador, al igual que el Borges real, tiene un antepasado que luchó en la batalla de Junín; uno vive en una calle llamada Chile y otro en Maipú (nombre de una famosa batalla librada en Chile). Borges, a través del narrador, se pinta como un antisemita pomposo y autocomplaciente. Esto tiene amplias implicaciones interpretativas. Teniendo en cuenta que el humor permite la presentación de una verdad desagradable que no se puede expresar de otra forma, al ofrecerse a sí mismo como el blanco de su desdén, puede que esté tratando el delicado tema del antisemitismo de algunos de sus contemporáneos en los círculos académicos y otros círculos institucionales, y condenándolo mediante la autoburla.

Otros ejemplos de la forma en que Borges se incluye en su ficción aparecen en "Funes", donde coincide con el narrador en su visita estival a un primo llamado Haedo que vive en Fray Bentos. También descubrimos a Borges en "Tlön", como amigo de Bioy Casares, Carlos Mastronardi y Xul Solar. En "La muerte y la brújula", la muerte de Lönnrot tiene lugar en *Triste-le-roi*, un nombre que evoca recuerdos nostálgicos de infancia para Borges. "La biblioteca de Babel" transcurre en un contexto que plantea la idea de que el universo es como una biblioteca, un tropo que Borges utiliza a menudo en sus obras que no son de ficción. El doble linaje de Dahlman en "El sur" recuerda al del propio Borges. De forma más críptica, el desconcierto del minotauro atrapado en "La casa de Asterión" refleja la visión de Borges de la experiencia humana y por extensión de la suya propia.³⁵ Y, por supuesto, la nuestra.

³⁵ Estos detalles biográficos se pueden comprobar en "An Autobiographical Essay", incluido en *The Aleph and Other Stories*, Dutton, Nueva York, 1970, pp. 203-260.

El narrador de “La busca de Averroes” está vinculado a Borges por medio de la lectura de Renan, Lane y Asín Palacios, que era un amigo español al que admiraba mucho. Su nombre no aparece y el cuento se puede leer en un principio como una simple narración en tercera persona de la que sale un torrente de desdén y burla acerca de los torpes intentos del filósofo árabe de entender la cultura occidental. Pero “Averroes” es la historia de una doble búsqueda, una ambivalencia que está presente en el título: ‘La busca de Averroes’ implica tanto la búsqueda realizada por Averroes como la búsqueda del propio Averroes de sí mismo. El juego de palabras permite la sorpresa al final cuando el fracaso de Averroes se convierte en el reflejo o ilustración del fracaso de Borges para lograr crear a Averroes. En otras palabras, la historia transfiere el énfasis de la búsqueda del protagonista a la búsqueda fallida del propio autor.

Averroes es uno de los pensadores islámicos más importantes, cuyos escritos sobre la obra de Aristóteles se convirtieron en la fuente principal del pensamiento griego para los teólogos cristianos y judíos. En el cuento de Borges, Averroes busca rigurosamente, pero en vano, el significado de dos palabras: tragedia y comedia. Estas palabras se refieren a conceptos que pertenecen a una tradición cultural que está fuera de su propia experiencia y, por lo tanto, no pueden significar nada para él. La narración pone de manifiesto, más que explica, este fracaso mediante el uso de la expresión indirecta libre, que es la (mala)interpretación de Averroes que ve un juego de niños en vez de una representación teatral:

Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba: “No hay otro Dios que el Dios”. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles (*A*, p. 93).

Más adelante en la historia, la descripción de un teatro que hace un viajero revela una confusión similar:

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o balcones, unas encima de otras... Padecían prisiones, y nadie veía la

cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie (A, pp. 96-97).

A través de éstos y otros ejemplos se crea un vínculo entre el narrador (A) y el lector (C) a causa de la gracia que les produce la malencaminada discusión de los árabes. Averroes llega a la extraña conclusión de que tragedia significa panegírico y comedia anatema. Ciertamente es que la confusión de las características básicas de cada uno de estos cuatro conceptos no resulta desternillante de entrada, pero sí provoca una risa intelectual al explicar lo trágico en términos cómicos.³⁶ Desde el descubrimiento de Averroes podemos llegar implícitamente a la autorrevelación a la que llega el narrador: lo absurdo que resulta su propio intento de emular al personaje del que se ha burlado y escribir un cuento en un “idioma” que no entiende. “La busca de Averroes” es el precursor del innovador argumento de Edward Said en *Orientalismo*.

Pero, claro, hay una tercera víctima del autoengaño y ésta es el lector, C, quien creía que comprendía sin esfuerzos ni problemas la presentación de una cultura árabe transparente. De esta forma, C se ve reflejado en el fracaso del narrador A, reflejo a su vez del fracaso del protagonista, B. Esto nos conduce a una consideración de los efectos de reírse de uno mismo. Según Freud, cuando A se ríe de B se siente superior “de la misma forma que un padre con su hijo”.³⁷ Esto se traduce en que A adopta hacia B la actitud controladora del superego, pero en el caso de burlarse de uno mismo A y B están en la misma situación, permitiendo así que el ego triunfe. Esto es un ejercicio narcisista que a la larga ratifica la invulnerabilidad del humorista.³⁸ Dentro de un proceso de retroceso eterno, una técnica por la que es famoso, Borges ha utilizado el humor para reflejarse a sí mismo, para reírse de sí mismo riéndose. Al invitar al lector a participar en este ejercicio de autoburla, Borges nos permite compartir su invulnera-

³⁶ Podría verse en este “error” una referencia humorística a la frágil división entre los dos géneros, argumento que desarrollan, entre otros, Freud y Koestler (FREUD, en la p. 43 de *Jokes*, señala que ambos géneros producen un sentimiento de catarsis).

³⁷ Véase el ensayo de FREUD, *Essay on Humour*, The Penguin Freud Library, 1927, pp. 425-34.

³⁸ FRYE dice: “el hombre que se menosprecia, [...] tal hombre se hace invulnerable” (*Anatomy*, p. 40).

bilidad y reírnos con él, en una risa que encuentra consolación y placer en burlarse de toda risa, incluyendo la suya propia.

Concluyo aclarando que las reflexiones anteriores se ofrecen como una simple incursión introductoria en un aspecto de un tema inmenso. Sería una pobre lectura de Borges la que acabase con una afirmación a modo de resumen sobre algo tan variado y complejo como la utilización del humor en su obra. Lo que espero haber conseguido con mi lectura necesariamente parcial de ciertos pasajes escogidos es un análisis del ingenio y habilidad con los que Borges ha utilizado técnicas humorísticas clásicas, como las que describen Bergson, Freud y otros. No es sorprendente que haya resultado ser una vía de doble sentido: para mí, la obra borgeana ha resultado tan iluminada por el estudio de la teoría como la teoría por su ingeniosa e imaginativa aplicación en Borges.

Traducción de Jessica Brown Seoane

EL DOBLEZ HUMORÍSTICO

SAÚL YURKIEVICH
Université de Paris

Creo que el sesgo o bias humorístico, creo que la vis humorística constituye un componente fundamental de la relación de Jorge Luis Borges con el relativo mundo y la lúdica literatura. Intento sacar a luz o poner de manifiesto esta actitud fundadora y sus efectos en la escritura borgeana. Acometo un examen que devela y encomia cierto tipo de doblez o de desdoblamiento borgeanos a partir de mi postura de examinador que también humoriza, porque no hay otro ángulo de abordaje que el de la complicidad humorística para entrar en trato con esa indefinible ambigüedad, con ese decir excéntrico, con esa técnica paradójica de apertura del sentido, con ese tinte o halo divertido que caracterizan al humor. Así como no existe, para hablar de la metáfora, una posición verbal exenta de lo traslaticio, despojada de lenguaje figurado (metáfora quiere decir transporte, recibe por ende una denominación metafórica), tampoco hay una captación del humor fuera de su influjo, fuera de sus transgresivas trasposiciones. Y ya cuando aludo al decir ambiguo porque conlleva un desajuste entre el sentido y el tono, a la sutil inadecuación del registro, al ejercicio desconcertante del dislate, a todas esas marcas o guiños que provocan el viraje o rebote humorístico, estoy enumerando caracteres borgeanos, rasgos que identifican su literatura.

La relación que Borges establece con el mundo, consigo mismo y con la literatura (que alegoriza estos vínculos) es primordialmente humorística. Digo primordialmente porque el humor rige en el comienzo ultraísta o vanguardista de Borges, porque basamenta sus escritos de todo género y porque permanece como filón a menudo emergente a lo largo de su obra. Unas veces el humor preside la concepción de ciertos poemas harto cono-

cidos como “El general Quiroga va en coche al muere” o “La fundación mítica de Buenos Aires” o de algunas piezas (adjetivo que Borges atribuye a sus narraciones para evitar el canónico calificativo de cuento) muy mentadas como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” o “El Aleph”; otras veces opera como irrupción subversiva o reversiva, como desvío o desliz que perturba la cohesión del texto o que desbarata las reglas del juego, como ocurre con las bromas lingüísticas que mechan de humor y achispan el universo totalizador, totalitario de “La Biblioteca de Babel”.

Borges es un esteta que juega con las palabras. Borges es un escéptico que pone en obra el desvío irónico. El desvío de las ideas religiosas o filosóficas hacia la autónoma, lúdica y fictiva esfera de lo literario implica situarse en un interregno recreativo, en un área intermediaria, fuera de razón de uso, no sujeta a imperativos exteriores (como la exigencia de verdad) y de relativa implicación subjetiva o existencial. En esta zona de libre arbitrio y de desembarazada disponibilidad, en este entremundo exculpado, libre de gravamen moral o social, se puede, como lo hace Borges, operar fantásica o fantásticamente con hombres y dioses, con fábulas y argumentos, con doctrinas y sistemas, con mitologemas y filosofemas merced a su rica extrañeza, su enigmática atracción, su poder de sugestión o de pasmo. Borges los adopta por su capacidad de personificar lo insólito o de poner en intriga misteriosas situaciones. En el “Epílogo” de *Otras inquisiciones*, Borges se declara escéptico: “Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial”.¹ De esta básica incredulidad proviene la distancia irónica (que es uno de los dispositivos lúdico-humorísticos). Tal distancia constituye una armadura protectora que el humor provee contra los excesos abrumadores de lo real efectivo, contra los colmos sentimentales, contra las polarizaciones excluyentes, contra la cerrazón de los sistemas, contra los absolutismos y los maximalismos, contra la lógica de la dominación. El humor escéptico consiste en una desconfianza, en una crítica implícita a toda creencia fehaciente, a toda convicción consolidada, a toda firmeza

¹ J. L. Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 775. Cuando utilice esta edición, me referiré a ella con la abreviatura OC.

dogmática; conlleva un arte del desprendimiento juguetón que Borges ejerce como Kafka, su modelo, con pareja maestría.

Ese escepticismo irónico le posibilita un tratamiento retórico (o sea figurado) de lo trascendental, como ocurre en “El acercamiento a Almotásim”, en “Las ruinas circulares” o en “La escritura del Dios”, por mencionar algunos de los muchos textos de imitación mística. Ese escepticismo irónico otorga a Borges una mirada de coleccionista de curiosidades en relación con el acervo legendario atesorado por la gran memoria, posibilita concebir extrañas composiciones o combinaciones extrayendo variados y a menudo opuestos ingredientes del almacén teológico, cosmológico y metafísico sin sentirse ni transgresor de arcanos ni profanador de sagrarios. Ese escepticismo no se compromete; no se entrega; no se deja cautivar por la profundidad; permite no ser enajenado por la emoción ni subsumido por lo trágico o lo patético. Le permite a Borges sacarse de encima o quitarse de adentro todo intrínquilis psicológico, lo exonera de lo demasiado subjetivo y más aún de lo subliminal. (Con humor incisivo y mordaz, Borges suele criticar las creencias de la secta freudiana.) Le permite humorísticamente suspender el juicio afectivo o moral, argumentar que Judas es el reflejo invertido de Cristo y más valeroso que Jesús porque eligió como sacrificio la infamia, imaginar que Otto Dietrich zur Linde, un ilustrado oficial nazi, destruye implacablemente al escritor judío David Jerusalem para extirpar en el verdugo toda traza de piedad, o sea de humanidad inferior o sensible. Ese escepticismo permite a Borgres evitar que la instintiva e impulsiva vitalidad o los pavores viscerales se implanten en su arte verbal, le permite intentar una lúcida y desapasionada configuración de la forma literaria.

La ironía triunfa en ese oasis donde la urgencia vital afloja y el pensamiento se libera de órdenes compactos, de monismos acaparadores. El humor desliga, funda un saber versátil, sofisticado, un diletantismo dialéctico como el de Oscar Wilde, otro modelo que Borges emula, no sólo por su elegante agudeza sino también por la escritura despojada y diáfana. El humor comporta una consideración irreverente, no partidaria, que mira a diestra y a siniestra, que admite la divergencia, que da lugar a la contradicción, que juega a ser y a no ser, que hace, como Borges, malabarismos con la afirmación y con la negación, pone en controversia tesis y antítesis, hace funcionar a fondo la conjetura, el poder fabulador, las variaciones hipotéticas, la diversidad de pareceres y sucederes, los finales bifurcados y dispares. Fantasea con la novela progresiva ramificada de Ts'ui Pên o con

la retrospectiva ramificada de Herbert Quain. Borges juega con objetos absolutos y presencias eternas, con bibliotecas totales, con infinitos circulares, con saberes herméticos y sobrehumanos, con una memoria infalible e incesante que no deja pensar. Juega con personajes paradigmáticos, con metáforas matricias y perennes, con los arquetipos de la imaginación mitológica. Juega con condensaciones que condenan toda literatura a la reiteración canónica, y contrariamente, juega con la inabarcable, inagotable diversidad del mundo, con la agobiadora y dispar simultaneidad, con un universo heterogéneo que no se deja alinear, hilar, inteligir, y que sólo puede representarse por *disjecta membra*, por heteróclitas acumulaciones, por la aproximativa alegoría de la enumeración caótica, ese Aleph oprimido que Borges, para anularnos, prodiga en sus escritos.

El humor es el antídoto contra la exaltación que embarga o la posesión patética que subsume y desespera. El humor es el arte malabar, arte de volatinería o acrobacia, de rozar sin apresar ni oprimir, de aludir sin adherir, o de mariposear sin posarse, del amateur refinado, sutil y dúctil, tanto que cuesta saber dónde se sitúa, qué endigarle, cómo definirlo, determinar en qué bando está.

El humor no va a fondo, no se deja cautivar por las profundidades, no se entrega. Gusta más de los intercambios, de las relaciones cambiantes, de la libre asociación, de los vínculos insólitos, de lo contradictorio, estimula la osadía conjetural, el arrojío y el azorío hipotéticos, el aventurarse hacia lo impensado, lo incompatible, y lo que pierde en fervor lo gana en inventiva movilidad, en exploradora inquietud. Para el humorista no hay fijeza ni firmeza aseguradoras, no hay nada incommovible, todo puede desplazarse o revertirse. El humor dota de una conciencia lúdica que puede hacer y deshacer, estatuir y destituir, invocar y revocar con libre albedrío. Borges juega con el equívoco, con las apariencias disociándolas del ser, un juego de espejos que multiplican al infinito o de inclusiones recíprocas que no tienen fin. El humor baraja posibilidades, amplía los posibles narrativos desentendiéndose del ser (su ontología es plástica, mutable) y de las finalidades. Su propósito es provocar el asombro. No está al servicio de nada, no se somete a mandamientos exteriores. El humor trabaja en superficie y se complace en combinar propuestas y supuestos. Juega con formas, con figuras, no con lo substancial ni con lo esencial.

Borges se distrae con las florituras de un intelecto sofisticado que se autosatisface construyendo castillos en el aire: repite series periódicas de gali-

matías o arma la caótica Ciudad de los Inmortales, metáfora de un inextricable, impensable universo. Juega con los saberes, con el saber demiúrgico de Tzinacán, que ve la rueda formada por todas las cosas que serán y que fueron y que consigue descifrar la escritura del tigre, una fórmula de catorce palabras que parecen casuales y que dota a quien las profiere de la omnipotencia divina. Juega con el saber acumulativo, imposible de ser articulado categorialmente, incapaz de generalizar. Juega con el conocimiento sofisticado de Tlön que inventa un universo paralelo para propio solaz, porque no busca ni la verdad ni la verosimilitud, sólo la consternación.

Borges no es serio. Subvierte la seriedad convencional o busca lo serio imponderable, una seriedad de segundo grado. Humoriza, o sea practica el nomadismo intelectual. Es polimorfo y multilateral. Es oblicuo, perifrástico, inquietante. Asegura a la conciencia una constante movilidad, arma y desbarata sus propias componendas para salvaguardar su capacidad de entrar en las convenciones cognoscitivas y en las codificaciones culturales como lugares de pasaje, para poder salirse y subvertirlas. Perturba los arreglos, arruina las conformidades para sembrar desconcierto, poner en duda, para azuzar las problemáticas, para azorar. Practica la reversibilidad de verdades, convicciones y certezas incólumes. Ejerce una deliberada excentricidad que modifica la percepción y trastoca el sentido. Simula un estilo imperturbable que hace alianza con la reticencia y el pudor. Se complace en el profundo absurdo de las cosas, en su secreta y desatinada trama. Su humor es por esencia estético, propone un juego de complicidades donde no hay vencedores ni vencidos. Preconiza las coexistencias disímiles, la imposibilidad de alcanzar la unidad. El humor de Borges presupone la máxima tolerancia, la mayor indulgencia.

Siempre que Borges era entrevistado hacía, para matizar y relativizar sus apreciaciones, gala de humor. Sometido a interrogatorio, revela en el diálogo una ductilidad, una chispa, una relatividad o reversibilidad, un ingenio propios del talante humorístico. “Las erratas mejoran mis textos”. (Recojo algunas de sus humoradas) “Estoy asombrado de encontrar lectores; sólo escribo para la antigüedad”. “Pienso que soy un poco extranjero en la Argentina: como no tengo sangre italiana “. “No otorgarme el Premio Nobel se ha convertido en una tradición escandinava; desde que nació —el 24 de agosto de 1899— no me lo vienen dando”. También en la conversación procedía como humorista al acecho, que preserva un margen de maniobra para marcar lo divertido, revelar conexiones inesperadas,

trastocar lo serio en risible, reducir al absurdo, provocar el viraje humorístico. Sus amigos y sus lectores conspicuos coleccionan repertorio de esas célebres humoradas.

El humor es un temperamento que prima en la primera vanguardia, es el operador más reactivo y más creativo de esa revolución jocosa que encabeza ese prodigioso inventor que fue Guillaume Apollinaire. Apollinaire prodiga humor en sus contrastes simultáneos, en sus metáforas de nexos extraordinarios, en sus montajes disonantes, en sus dispositivos ideográficos. Por doquier marca sus escritos con rupturas irreverentes, con desmesuras traviesas, con calambures, cabriolas y descalabros, con irrisiones y diversiones grotescas, con los graciosos efectos que provoca el arsenal del humor. El primer "Poème-conversation" y el primer collage literario "Lettre Océan", dos invenciones formales de fecunda descendencia, están plagados de humor. A menudo en alianza con el azar, el humor constituye un recurso fundamental para consumir la renovación vanguardista, para desprestigiar al arte y la literatura consagrados, para burlarse de todo pasatismo, de las sublimes exquisiteces, de la poesía y la pintura enjoyadas, de los sueños demiúrgicos, de la unción sacerdotal y los transportes a los reinos ideales, para bromear acerca del wagnerianismo grandilocuente, de las pompas o la chatura del arte burgués, de la hipersensibilidad de los estetas delicuescentes. Contra todo ese legado, contra ese sobrepeso, lanzan los vanguardistas sus ofensivas de chanzas, sus manifiestos sarcásticos, sus andanadas de mofas.

La vanguardia, revuelta juvenil, iconoclasta, muy pronto se internacionaliza. Los dadaístas, el creacionismo de Huidobro, el primer surrealismo, todos los ismos esgrimen el arma del humor insumiso, transgresivo, irreverente. El culto vanguardista a la gratuidad y al absurdo está inficionado de humor. Las intervenciones o performances de los vanguardistas responden a este espíritu nuevo que gusta de la agresión grotesca o de la bullanga carnalera.

Miembro fundador del movimiento ultraísta, Borges, que por entonces metafórica con fervor, asume el papel de teórico, especializado en socarrones y taxativos manifiestos. En ellos lanza sus ofensivas contra la cachivachería modernista, contra los que "ostentan el tatuaje azul rubeniano", contra la poesía egótica de los "griteros del alma", contra los géneros dilatados que dicen en doscientas páginas lo que cabe en dos renglones, contra la novela, "esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo", contra "el terco

automatismo de los sonámbulos del Sturm”. Borges se vale de incisiva ironía para desautorizar o devaluar a los predecesores inmediatos, para despejar el campo a la literatura porvenirista. En sus poemas del período ultraísta, ese humor burlesco se transforma en factor de aligeramiento y en marca de simpatía, en aprehensión afectuosa que amiga con los objetos representados. En *Fervor de Buenos Aires*, en *Luna de enfrente* y en *Cuaderno San Martín* se aplica, con ecos de Evaristo Cariego, al mundo circundante y cotidiano, al Buenos Aires de “austeras casitas” con un jardín y un patio, al barrio reconquistado, al suburbio con esquinas rosadas y pálpito de pampa:

He mirado la Pampa
 desde el traspatio de una casa de Buenos Aires.
 Cuando entré no la vi.
 Estaba acurrucada
 en lo profundo de una brusca guitarra
 Sólo se desmelenó
 al entreverar la diestra las cuerdas.²

En estos poemas se esparcen los toques de humor que provocan deslizamientos del sentido, risueñas asociaciones y transposiciones traviesas, el sorprendente brote o el rebote humorísticos:

Dije la calesita, noria de los domingos,
 y el paredón que agrieta la sombra de un paraíso [sic],
 y el destino que acecha tácito, en el cuchillo,
 y la noche olorosa como un mate curado
 (“Versos de catorce”, *OC*, p. 73).

Todas las metáforas de vecinamiento que vinculan lo magno con lo modesto y familiar tienen un dejo humorístico.

El humor negro preside la enunciación de “El general Quiroga va en coche al muer”; aquí Borges se acriolla, parodia la voz vernácula que

² “La guitarra”, *Poemas, 1922-1943*, Losada, Buenos Aires, 1943, p. 26. Este poema, original de *Fervor*, fue eliminado en las compilaciones de la poesía de Borges hechas a partir de 1966.

marca el discurso de una argentinidad gauchesca. Ostensiblemente, acenúa el lóbrego localismo lingüístico:

El madrejón desnudo ya sin una sé de agua
y la luna atorrando por el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.³

Feísmo, adjetivación enfática, metáforas osadas, idioma nacional, con notoria coloratura rioplatense, “El General Quiroga va en coche al muere” cumple con el programa del grupo Martín Fierro, que preconiza asentarse en lo propio, asumir lo nativo, una autoctonía americana que se coaligue con la renovación estética.

Con “El general Quiroga va en coche al muere”, Borges inaugura su propensión a la parodia y al pastiche. Mimético, el humorismo borgeano se aplica a la reescritura imitativa para trasladar y refractar registros estilísticos; practica la copresencia de registros dispares, el estilo ambiguo que todo lo vuelve impropio. Esta tendencia basamenta su estrategia literaria, instaura el juego de espejos y de máscaras, las propiedades vacilantes, las identidades trastocadas, eso que particulariza la narrativa borgeana.

No hablo de humor ostensivo, de Biorges y de su Isidro Parodi, apellido que más que aludir indica lo paródico; eludo las parodias detectivescas de ese H. Bustos Domecq, autor que designa la simbiosis de dos humoristas en divertida complicidad, Borges y Bioy. Prefiero referirme al núcleo de la obra de Borges, a esas dos obras maestras que son *Ficciones* y *El Aleph* para insinuar el papel generativo que en ellas cumple el humor.

En el prólogo de *Ficciones*, Borges explicita su gusto por los simulacros bibliográficos, por las reseñas de libros imaginarios (“Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros... Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario”, *OC*, p. 429). Varias fantasías transfundidas de humor nacen de tales supercherías donde los libros reales mezclados con los apócrifos se entrecruzan e intrincan, así como se confunden los amigos reales con los personajes de ficción. El inventado universo de Tlön, esa patraña cosmo-

³ *Luna de enfrente*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 15. Cito por la edición original porque expresa mejor la intencionalidad primigenia del poeta, atenuada en versiones posteriores de este famoso poema.

lógica, es duplo y antitético, se divide en un hemisferio boreal y otro austral, y en ellos todo difiere. Allí proliferan sistemas increíbles pero placenteros, sistemas paradójicos, sofisticos, tesis ortodoxas y heréticas, todas falaces y estrambóticas, porque no persiguen la verdad sino el asombro. Todo conocimiento para Borges es hipotético, todo conocimiento es metafórico o sea mitológico, toda especulación atañe a lo fantástico, o toda cognición es una actividad de la mente y por ende prepondera en ella el carácter psicológico. Toda teoría redundante en humorada, toda explicación, en una reducción al absurdo.

Las mejores bromas de Borges son las lingüísticas, como esa de la *Ursprache* de Tlön:

No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas «actuales» y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial. Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluyue lunó. Upward, behind the onstreaming it mooned*) [OC, p. 435].

En otra parodia de recensión, “El acercamiento a Almotásim”, Borges consigna sus fuentes. Simulacro de erudición, provoca un intríngulis libresco. Mezcla de jerarquías, desbarajuste de categorías, géneros, autorías, dice aquí lo que gracias a él sabemos: que cualquier libro procede de todos los precedentes y de todos los coexistentes, que todos los libros se equivalen y confunden. Arma una fabulación bibliográfica para extraviar al lector en un laberinto de letras semejante al de “La biblioteca de Babel”. También en este texto irrumpe el humor; el subversivo absurdo mete cuñas para fisurar el sistema y para poner en ridículo la denodada búsqueda de claves supremas. El desliz al dislate se acentúa en otra broma lingüística: “Hace quinientos años, el jefe de un hexágono superior dio con un libro tan confuso como los otros, pero que tenía casi dos hojas de líneas homogéneas. Mostró su hallazgo a un descifrador ambulante, que le dijo que estaban redactadas en portugués; otros le dijeron que en yidish. Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico” (OC, p. 467).

De las ficciones de reseñas ninguna más ingeniosa que “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Paradoja de humor negativo, parodia de mundo al revés, constituye tanto una heurística como una mayéutica de lo literario. Es la tragicomedia del intelectual que arbitra mundos paralelos. Borges imita un anacrónico estilo de literato decimonónico. Ridiculiza a las benefactoras de las artes y las letras, como la Baronesa de Bacourt o la condesa de Bagnoregio, “uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco” (*OC*, p. 444). Enumera para diseñar el retrato mental de Menard una miscelánea producción de escritos, y la mecha con referencias de carácter sibilamente satírico que colindan con el absurdo y que preludian la insensata, fútil, imposible empresa de revivir la génesis del *Quijote*, de ser Miguel de Cervantes a fin de reproducir literalmente el *Quijote*. Menard no sólo actualiza, por cambio de contexto histórico, el sentido quizá perdido del *Quijote* original, también lo enriquece mediante el anacronismo deliberado (escribir como en el siglo XVII) y las atribuciones erróneas (leer a Laurence Sterne como si fuera posterior a Borges). Subvertida la autoría y anuladas las determinaciones históricas, la literatura se vuelve un arte intemporal de dudosa atribución que trueca predecesores por sucesores, un arte unánime y anónimo que torna accesoria la noción de autor.

El humor es disolvente, desplaza, desvía, trastoca, tergiversa. Borges se aprovecha de estos efectos disuasivos para desbaratar las sistemáticas, las sumas o logomaquias, para minar los lenguajes que se suponen equivalentes del universo. Pone en juego la reversión o la corrosión humorísticas para rebajar los poderes casi divinos que los románticos atribuyen a la genialidad literaria.

En “El inmortal”, la narración que inaugura *El Aleph*, Borges confronta la *urbe orbis* latina, el mundo proporcionado de un tribuno romano, el intrincado laberinto concebido por una mente humana y por ende dilucidable, y la definitivamente desatinada, la ininteligible, atroz Ciudad de los Inmortales, cuya locura contamina el pasado y compromete el porvenir. Borges juega con pasmosas paradojas cosmológicas y con el desconcertante trastocamiento del sueño de inmortalidad en pesadilla que torna, por ilimitada, los actos humanos indiferentes y baladíes. Pero en este relato que pone en juego la problemática más trascendental, hay una escena de reversión irónico-humorística, aquella donde Flaminio Rufo descubre que el troglodita elemental, al que apodó Argos, aparentemente incapaz de articular un lenguaje, desprovisto de discernimiento, imposibilitado de

abstraer y de simbolizar, es nada menos que Homero. El aeda, que después de cantar la gloriosa guerra de Troya cantó la grotesca guerra de las ranas contra los ratones, descendiendo de lo heroico a lo cómico, del ilustre cosmos al caos verídico, es quien concibe la abominable Ciudad de los Inmortales.

El temperamento lúdico-humorístico prima en “La casa de Asterión”, reversión borgeana del mito del Minotauro. Asterión se convierte en criatura benévola, sociable, que vaga libremente por el laberinto de Creta. Se inventa distracciones que corresponden a su doble condición taurina y humana, a la vitalidad y la turbulencia de un carnero y a una imaginación infantil (remoloneos, juegos del vértigo, del escondite, carreras, caídas). Dos de estos juegos son miméticos. En uno se finje dormido, y en el otro juega a una suerte de comedia. Porque anhela compañía, Asterión se inventa un doble a quien guía en la visita de su singular morada. El minotauro no mata a los nueve jóvenes que Atenas tributa para aplacarlo; ellos son víctimas de la terrible fama del monstruo y, a pesar de que Asterión corre alegremente en su busca, al verlo, se mueren de susto. Miedo infunden a Asterión las feas caras de la plebe. Cuando alguna vez traspuso las puertas siempre abiertas del laberinto y se enfrentó con los cretenses, el temor fue recíproco. Tales escenas, narradas por el inocente minotauro, cobran carácter risueño. Este pacífico minotauro de Borges tiene alma de niño; es un incomprendido que despierta en nosotros una tierna simpatía.

También “El Zahir” y “El Aleph”, dos relatos del mismo corte y con múltiples correspondencias, están teñidos de un humor que morigera la pasmosa, la milagrosa intervención de poderes divinos. En ambos gravita la muerte de la mujer amada, Teodelina Villar en “El Zahir” y Beatriz Viterbo en “El Aleph”, dos porteñas parecidas, dos damas elegantes de la misma extracción social. La primera está retratada y refractada por la vis irónica que, al tributarle póstumo homenaje, la pone amablemente en ridículo. Borges concentra la atención en el rasgo dominante de Teodelina: el esnobismo, “la más sincera de las pasiones argentinas”. Teodelina es la tributaria minuciosa y servil de la moda, de sus pasajeras fluctuaciones. Con humor paradójico, Borges concluye que para ella lo absoluto es lo momentáneo: “Teodelina Villar se mostraba en lugares ortodoxos, a la hora ortodoxa, con atributos ortodoxos, con desgano ortodoxo, pero el desgano, los atributos, la hora y los lugares caducaban casi inmediatamente y servirían (en boca de Teodelina Villar) para definición de lo cursi.

Buscaba lo absoluto, como Flaubert, pero lo absoluto en lo momentáneo” (OC, p. 589). Teodelina no pudo arbitrar su vida y, por cambios desfavorables de fortuna, cometió el solecismo, o sea la inelegancia, de morir en un siniestro departamento de un barrio sin prestigio. Otro rasgo de humor, que Borges tilda de oxímoron, es salir del velorio, después de comprobar con arrobo que Teodelina recuperaba su bello rostro de hace veinte años, y tomar una caña, un aguardiente barato en un modesto almacén. Allí Borges recibe, entre las monedas del vuelto, la de veinte centavos que es el Zahir, uno de los noventa y nueve nombres de Dios que tiene la enloquecedora virtud de ser inolvidable. Otro desconcertante oxímoron: un anodino, manoseado disco de níquel se asocia con la potencia que anonda. Oxímoron semejante se combina en “El Aleph”, donde el punto que contiene a todos los puntos, el infinito Aleph, la visión omnipotente en la que convergen todos los tiempos y todos los espacios es deparada al tonto dueño de una casona de la calle Garay (en el barrio Sur), a Carlos Argentino Daneri, primo y amante de Beatriz Viterbo. Con perversidad risible, Borges lo caricaturiza como escritor adocenado, pomposo, fatuo, verboso y cursi: “Su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos” (OC, p. 618). Borges lo hace hablar con un rebuscamiento excesivo, en una lengua impostada que mezcla modos, niveles, léxicos, en la antípoda del preciso y conciso estilo borgeano. Los parlamentos de Carlos Argentino Daneri parecen remedos grotescos de la prosa ultraísta de *Inquisiciones* o de *El tamaño de mi esperanza*, provienen de la misma vena que los de Bustos Domecq.

Sólo el poseedor del Aleph puede emprender la empresa de versificar toda la tierra. No hay quizá en los relatos de Borges pasaje más divertido que aquél donde insinúa la vastedad del proyecto de Daneri: “Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton” (OC, p. 620). Este Aleph disparatado y risible es el opósito del otro, el magistral (“Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide,

vi un laberinto roto, era Londres...”, *OC*, p. 626) con el que Borges hace culminar su ficción. Pero el talante humorístico no tolera que el relato concluya con esta suprema revelación, con esta amplificación epifánica. La deflación está a cargo de Carlos Argentino: “—Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman [...] ¡Qué observatorio formidable, che Borges!” (*OC*, p. 626). Daneri cacofónicamente provoca la caída de lo magnífico a lo remanido y lo cursi. El humor obra como mecanismo de defensa o de válvula de escape contra el enajenamiento lírico, contra el rapto místico, contra todo lo que subsume y amilana, contra todo poder totalizador.

ENTONACIONES NACIONALES

BORGES, EL JOVEN RADICAL

DANIEL BALDERSTON
University of Iowa

En 1926, en el primer ensayo de *El tamaño de mi esperanza*, escribe Borges: “Entre los hombres que andan por mi Buenos Aires hay uno solo que está privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado; ese hombre es Irigoyen” (p. 13). Y el año anterior, en “Queja de todo criollo”, de *Inquisiciones*, había escrito:

El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal. (*Inquisiciones*, p. 140).

En 1929, agrega una estrofa a su poema “Fundación mitológica de Buenos Aires” (que había publicado por primera vez en 1926):

El primer organito salvaba el horizonte
Con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba IRIGOYEN,
Algún piano mandaba tangos de Saborido
(*Cuaderno San Martín*, p. 10).

Se sabe que la militancia pro-yrigoyenista de Borges fue tan fervorosa que logró dividir a los “martinierristas” y provocó la desaparición de la segunda *Revista Martín Fierro* en noviembre de 1927 (Woodall, p. 74); su firma encabeza la declaración del Comité Irigoyenista de Intelectuales Jóvenes que publicó el diario *Crítica* el 20 de diciembre de 1927 (*Textos recobrados*, p. 451).¹ El ensayo “Nuestras imposibilidades”, de 1931, es un feroz comentario sobre el carácter nacional luego del golpe de Uriburu de septiembre de 1930.² En 1932, en el ensayo “La poesía gauchesca” de *Discusión* (publicado en plena dictadura militar, el año del indulto a Yrigoyen y de su regreso a Buenos Aires, donde moriría en casa del sobrino el año siguiente), escribe: “No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece —como el tango, como el truco, como Irigoyen— a la mitología argentina” (*Obras completas*, p. 187). Hasta en el cuento “El Sur” (1953), se dice que Dahlmann “recordó bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato” (p. 526).³ Ahora bien, ¿qué significado darle al fervor de Borges por Hipólito Yrigoyen?, ¿qué relaciones se pueden establecer entre esta militancia política y su obra de dicho período? y ¿qué relaciones se pueden establecer entre su fase yrigoyenista y sus ideas políticas posteriores?

De la importancia de Yrigoyen para la historia argentina no cabe duda: David Rock dice que dominó el período que va de 1890 a 1930 “co-

¹ Para más detalle, véase OLEA FRANCO (pp. 150-60). Algunos de los documentos aludidos están en SARLO, *Martín Fierro* y PRIETO, *El periódico Martín Fierro* (vgr. pp. 35-36).

² Comenta RODRÍGUEZ MONEGAL: “Escrito cuando el ejército argentino había de puesto al presidente Yrigoyen, iniciando así lo que se ha llamado la ‘Década infame’ y la corrupción del proceso democrático en la Argentina que llega hasta nuestros días, este ensayo muestra a Borges en una de sus fases más sarcásticas y swiftianas. Al compilar un catálogo de las imbecilidades y grotescos nacionales que no excluye un tratamiento franco e inusitado del machismo argentino, Borges no descuida examinar las contribuciones del lunfardo, o jerga porteña” (nota al texto correspondiente incluida en *Ficcionario*, p. 439).

³ En “Las formas de la gloria”, uno de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* de 1977, hay una referencia a “la intervención que mandó Yrigoyen” (*Obras completas en colaboración*, p. 427): aquí es más difícil saber si la frase es producto de Borges, antiguo yrigoyenista fervoroso, o de Bioy, que venía de una familia anti-yrigoyenista. Según me contó hace años Bianco (que provenía de una familia radical), la primera vez que Borges conoció a Bioy, éste estaba festejando la caída de Yrigoyen y el golpe de Uriburu. Uno se pregunta hasta qué punto la actitud pedagógica de Borges hacia el joven Bioy no se debía entre otras cosas a un deseo de sacarlo de su error.

mo Rosas, Mitre o Roca habían dominado los anteriores” (pp. 217-18). El primer presidente elegido por el voto popular (luego de la Ley Sáenz Peña de 1911-12), fue presidente dos veces, de 1916 al 22 y de 1928 al 30, cuando fue derrocado por el golpe militar del general Uriburu. Su presidencia fue conflictiva —se recuerda la brutal represión de la “Semana Trágica” de 1919 tanto como la represión de las huelgas patagónicas. Y durante el *interregno* de 1922 al 28, cuando fue presidente Marcelo T. de Alvear, otro radical, se produjo una terrible ruptura dentro de la Unión Cívica Radical, entre las llamadas tendencias “personalistas” y “anti-personalistas”, donde la “persona” en cuestión es Yrigoyen (Luna, sin embargo, protesta que son rótulos que poco tienen que ver con los programas políticos y con las personalidades de Yrigoyen y Alvear, p. 311.)⁴ Carlos Floria y César García Belsunce notan: “A comienzos de 1927 no era un misterio para nadie que la contienda electoral por la presidencia habría de obedecer a una sola alternativa: con Yrigoyen o contra Yrigoyen” (p. 114), y Félix Luna escribe en 1954 que “ningún hombre de nuestra historia ha sido tan amado y tan odiado a la vez, como Hipólito Yrigoyen” (p. 199).

El programa político de Yrigoyen, bastante enigmático, se planteaba en torno a tres palabras: intransigencia, abstención, revolución. Con respecto a la “intransigencia” de Yrigoyen, comenta Nicolas Shumway: “Although I readily confess considerable admiration for Yrigoyen, I remain puzzled and disconcerted by his penchant for defining himself and his positions as ‘intransigent’, that is to say, so right, so pure, so orthodox that compromise was beyond question” (p. 40). Shumway agrega que aún hoy, tantos años después de la muerte de Yrigoyen, “the term *intransigente* in Argentine politics connotes principle, morality, and uncompromising defense of truth”, pero también una incapacidad de llegar a acuerdos o consensos, que se considera una traición, una “collaboration with enemies” (p. 40). Comentan Floria y García Belsunce que Yrigoyen era “un principista más que un doctrinario; un idealista más que un pragmático; un intransigente más que un negociador. Pero al mismo tiempo un

⁴ Es interesante notar que en la obra de Borges hay una docena de referencias a Yrigoyen, cuatro a su tío Leandro Alem, y ninguna a Marcelo T. de Alvear. Hay referencias a varios otros miembros de la familia Alvear, pero Borges se negó sistemáticamente —aun décadas después de la disputa entre Alvear e Yrigoyen— a mencionarlo.

líder político difícil de situar en las tipologías corrientes” (p. 105). Y agregan: “La mística de Yrigoyen y su estilo ‘personalista’ atravesaban los resultados electorales, galvanizaban a sus seguidores y anunciaban la polarización centrífuga que pondría entre paréntesis la probabilidad de consolidación de un nuevo régimen político aunque no contrariase el formidable arraigo popular de un liderazgo” (p. 106). Lo declaran “vocero del hombre medio” (p. 110), y coinciden los historiadores en que la Unión Cívica Radical era el partido de la emergente clase media, mucho más que representante de la clase obrera.

Con respecto a la personalidad política de Yrigoyen, afirma Félix Luna en su primer libro, una biografía francamente partidaria publicada en 1954:

La bondad, la grandeza de alma era otra cualidad dominante en Yrigoyen. Toda su vida, pública y privada, está poblada de anécdotas que revelan hasta qué punto llegaba su generosidad, su incapacidad de odiar a nadie, su repulsión a la violencia, su amor por los seres humildes y desamparados. Pensaba bien de todo el mundo, y se dice que nunca se le oyó hablar mal de nadie (pp. 43-44).

Y añade que hacia 1896 “inició su costumbre de dejarse ver lo menos posible”, y que se instaló en una modesta casa de la calle Brasil, a media cuadra de la Plaza Constitución (mencionada tantas veces en la obra de Borges, como uno de los centros secretos de su ciudad). Comenta Luna: “Por la escalera empinada de Brasil 1039 peregrinarían durante treinta años, miles de argentinos en busca de consejo y de orientación” (p. 113). Aquí vale la pena notar que Yrigoyen era rico, dueño de varias estancias: habría podido establecerse en una casona del Barrio Norte, pero prefirió un barrio modesto, cercano a la gran estación de ferrocarril de la Plaza Constitución que se comunicaba con todo el sur del país. Y que hubo en esto una identificación con el barrio, con “el pueblo”, como en una declaración suya que revela un sentido de humor seco, irónico. Poco antes de las elecciones de 1928, cuando alguien le preguntó cómo se sentía, dijo: “Le voy a contestar con un dicho de los antiguos compadres de Balvanera: ‘me suele ir tan mal, que cuando me va bien, me da miedo’” (Luna, p. 382). A este ejemplo de la ironía de Yrigoyen se podrían agregar las palabras de doble intención que pronunció después del golpe de 1930 (palabras que recuerda Ricardo Piglia en *Respiración artificial*), con respecto

a su antiguo amigo, y después rival, Marcelo T. de Alvear: “Marcelo ha estado mucho tiempo alejado del país, no conoce bien a los amigos... Él necesita que lo rodee gente honesta, bien radical” (Luna, p. 437).

El período de la primera presidencia de Yrigoyen coincide con el crecimiento de la participación democrática gracias al voto universal y obligatorio —de los ciudadanos varones— que garantizaba la Ley Sáenz Peña, producto de las largas negociaciones entre Sáenz Peña e Yrigoyen. También coincide con el primer momento de las vanguardias literarias y artísticas, de la Reforma universitaria, del tango-canción. Yrigoyen se mantenía al margen de algunos de estos fenómenos, pero su gobierno favorecía tácitamente la creación cultural:

Ya hacia 1915, algunos signos de reacción se notaron... Faltaba aún el empujón decisivo. Es que difícilmente se podía crear una cultura si primero lo nacional no volvía a sí mismo. Fue entonces cuando el pueblo advino al poder. Entonces sus jugos ricos nutrieron a través del radicalismo y mediante la labor rumbeadora de Yrigoyen, todas las posibilidades vitales de la República. Ese era el momento. Hasta entonces, construir una cultura auténtica hubiera sido edificar una isla: ahora la Nación reintegrada a sus bases exigía sin violencia pero firmemente, que también los dominios del espíritu se enriquecieran de pueblo, de tierra (Luna, p. 221).

Productos característicos del primer período de Yrigoyen son la *Historia de la literatura argentina* y las conferencias sobre el *Martín Fierro* de Ricardo Rojas, las reflexiones sobre la cultura argentina de José Ingenieros y de Francisco Ramos Mejía. También, el tango-canción, y los primeros programas de tango en la radio. También el nuevo periodismo del diario *Crítica* de Natalio Botana, estudiado recientemente por Silvia Sáitta en *Regueros de tinta*; el suplemento que Borges codirigió para ese diario con Ulises Petit de Murat en 1933 y 1934 es famoso, aunque todavía mal estudiado. Y también nuevas corrientes en las artes plásticas, la fundación de sociedades científicas, la música “nativista” de Juan Carlos Paz, Juan José Castro, Felipe Boero y otros (Luna, pp. 222-24). La Reforma Universitaria, “fruto de una verdadera revolución estudiantil que Yrigoyen dejó madurar hábilmente, para encauzar luego al servicio de la cultura nacional” (Luna, p. 203), fue crucial para que “los jóvenes” y “los nuevos” ocuparan el centro del escenario cultural en los próximos años: no en vano Nelson Osorio incluyó un documento de los estudiantes de la Universidad de

Córdoba en su colección de los manifiestos de la vanguardia hispanoamericana (pp. 60-64), ya que la vanguardia estudiantil formaba parte del mismo impulso de las vanguardias artísticas del período. Y recordemos que Borges, en sus manifiestos y otros textos de la vanguardia, es de los defensores más fanatizados de los valores de “lo nuevo” y de “los jóvenes”.

Yrigoyen, apodado “el Viejo” por sus seguidores jóvenes (Luna, p. 203), adoptó un estilo de gobierno peculiar:

Año tras año, Yrigoyen trató de dar publicidad a este mensaje [de la misión histórica del radicalismo de implantar la democracia] en largos manifiestos incoherentes, pero adoptó un aire de secreto conspirativo, sin hacer apariciones públicas ni hablar nunca en público. También hizo un culto de austeridad personal y vivía con deliberada frugalidad, aparentando constantemente pobreza, aunque era un terrateniente de cierta fortuna (Floria y García Belsunce, p. 244).

Hay que notar la coincidencia de algunas de estas actividades con las del joven Borges: una propensión por publicar manifiestos, un culto de una íntima pobreza y frugalidad (recordemos por ejemplo la primera frase del prólogo a *Luna de enfrente*: “Éste es cartel de mi pobreza”, p. 7), una alergia a la aparición pública (que en el caso de Borges no cambiará hasta los años cuarenta). El Yrigoyen de dimensiones casi legendarias, “que va como en coche cerrado” por Buenos Aires, es éste: movido por principios más que por el deseo de hacer política, secreto, intelectual. Si la frase sobre el “coche cerrado” tiene dimensiones de leyenda, es sin duda por sugerir el coche en que iba Facundo Quiroga a su encuentro con la muerte en Barranca Yaco, como describe Borges en su poema de 1925 “El general Quiroga va en coche al muere”:

El coche se hamacaba rezongando la altura:
 Un galerón enfático, enorme, funerario.
 Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
 Tironeaban seis miedos y un valor desvelado.
 (*Luna de enfrente*, p. 15).

La declaración sobre la dimensión legendaria de Yrigoyen es del mismo año, 1926, del primer ensayo de *El tamaño de mi esperanza*: recordemos que en ese año estaba en el poder Alvear, y que Yrigoyen representaba una

alternativa dentro del radicalismo, una división que después produciría un conflicto serio en el partido.

Pero, ¿por qué sintió tanto entusiasmo Borges por la figura de Yrigoyen, sobre todo en los preparativos de las elecciones de 1928? Recordemos que la familia Borges estuvo en Europa cuando Yrigoyen llegó al poder por primera vez, y seguían allá durante la "Semana Trágica". Estuvieron de vuelta cuando Alvear asumió la presidencia en 1922, pero de nuevo se ausentaron partes de 1923 y 1924. La lejanía crea a veces sus leyendas. De las ideas políticas del padre de Borges, Jorge Guillermo Borges, sabemos relativamente poco, pero sí sabemos que era una especie de escéptico en materia política (como también en materia religiosa), una especie de libertario (pero seguramente no un anarquista militante como se daba en esos años en el Río de la Plata y en Brasil). Lo imaginamos sorprendido por el entusiasmo que causó en su hijo la Revolución Rusa, como también por su fervor por el ultraísmo. En todo caso, el yrigoyenismo no viene de allá; en 1927 y 1928, Jorge Guillermo Borges era ciego y bastante apagado, poco dispuesto a mostrarse públicamente.

No, el yrigoyenismo de Borges parecería vincularse más bien a su fase de criollista crítico, sobre todo al momento de *El tamaño de mi esperanza* y de ciertos ensayos de *El idioma de los argentinos*. El criollismo de Borges se diferencia del criollismo de algunos de sus contemporáneos en que era sobre todo una búsqueda de una mitología propia. Importaban menos las raíces étnicas que la identificación con esa mitología; no era tan xenófobo como algunos (Lugones, por ejemplo) ni tan creyente en cierto nacionalismo local como otros. Borges, en su fase criollista, no dice que la cultura criolla sea algo que se dé por sentado, ni que pertenezca exclusivamente a los criollos viejos (a cuyo número aspira, a pesar de su apellido portugués y de su abuela inglesa): es más bien algo que está por crearse, una identificación que se hace, una comunidad que se imagina. Como dice Graciela Montaldo:

El criollismo como programa significa aliviar los discursos sobre la Argentina de la pesada ortodoxia nacionalista y quitarle el patrimonio cultural a Rojas y Lugones. Borges relee en sus prosas a los poetas gauchescos, relee el modernismo y el sencillismo en función de la búsqueda de una literatura que traduzca la necesidad de una "escena argentina" y de una "lengua" colo-

quial pero que eluda toda mimesis. La distancia como programa y la ciudad de Buenos Aires como materia (p. 223).

Agrega Montaldo:

Frente a la idea de Rojas y de Giusti, para quienes la tradición nacional se iría construyendo de a poco y con mucha voluntad de continuar un camino apenas comenzado, para Borges, esa tradición se construye de un día para otro con el rearmado rápido de las figuras que componen la historia, pero cualquier historia. El populismo de estos textos es la respuesta borgiana a la ausencia de un proyecto cultural, para llenar la cual propone el redescubrimiento de la realidad argentina sin achicamientos programáticos (p. 223).

El yrigoyenismo representaba para Borges, entonces, el espacio donde se podría fusionar su campaña por una literatura sobre Buenos Aires (nacionalista, pero de tono íntimo, “pobre”, orillera), su populismo (que se lee en textos como “Inscripciones en los carros”), su preferencia en estos años por un localismo austero, criollo, que no haga alarde del “color local” (y que mantendría cierta independencia con respecto a las pretensiones de una cultura “universal”, como se puede notar en muchas páginas de *El tamaño de mi esperanza*). En las notas al poemario *Cuaderno San Martín* (1929), publicado después de la reelección de Yrigoyen, Borges escribe lo siguiente sobre su poema “La Chacarita” (el primero, y el más populista, de la serie “Muertes de Buenos Aires”):

La víspera de las elecciones presidenciales, salimos a sentir Buenos Aires el poeta Osvaldo Horacio Dondo⁵ y yo. Íbamos por el costado de la Chacarita, por Jorge Newbery, bordeando la erizada pared. La pulsación de una guitarra que no veíamos nos fué llamando. La seguimos, nos llevó a un subcomité con luz, densa de espaldas de mirones la puerta. Un *¿Gustan pasar, caballeros?* de cortesía suburbana o electoral, nos convidó. Adentro, bajo la evidente efigie de El Hombre,⁶ buena parte del orilleraje de San Bernardo

⁵ Borges reseñó un poemario de este autor en marzo de 1928. Es una reseña medida, no excesivamente elogiosa, y se encuentra ahora en *Textos recuperados* (pp. 333-34).

⁶ CLAUDIA GILMAN cita en su ensayo sobre las polémicas (incluido en el volumen ya citado de GRACIELA MONTALDO, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, el séptimo de una mítica —e inexistente— *Historia social de la literatura argentina*), un texto paródico, “A El Hombre”, que *Claridad* publica en 1928, y que “atribuye a los martinfierristas un propó-

estaba en posesión de la noche. De mano en mano iban la resabida guitarra y la caña dulce, en repartición de amistad. Le llegó la guitarra a un mozo enlutado, oscuro el achinado rostro sobre el pañuelo dominguero de seda, requintado con precisión el chambergo. Conversó o cantó la seria milonga de la que he asumido unos versos [Los que cita en este poema son: *La muerte es vida vivida, / La vida es muerte que viene*]. Quiero recordar también estos dos, gnósticos o meramente suicidas: *La vida no es otra cosa Que el resplandor de la muerte*. Afuera lo ayudaba el espacio y los estrafalarios mármoles en acecho atrás de la infinita pared y la suspensión rastrera del humo que produce la Quema y la acostada tierra y la noche. Oímos además alguna milonga de seguridad partidaria y de vuelo aunque humildísimo, servicial (*Radicales los que me oyen / del auditorio presente / el futuro Presidente / será el doctor Irigoyen*) pero ninguna letra en arrabalero. Al compadrito no le interesa el color local, aunque sofisticado, y sí la pretensión y el prestigio (*Cuaderno San Martín*, pp. 56-57).

En esta nota, tan evocadora de un momento político y de un barrio de la ciudad, Borges también insiste en uno de sus temas habituales: la necesidad de evitar el color local y el vocabulario arrabalero. La “evidente efigie de El Hombre” es, claro está, un retrato de Yrigoyen, que preside la reunión de modo simbólico, la noche de su segundo triunfo electoral. La imagen es fuerte: Borges y los compadritos bajo la efigie del futuro presidente.

Y comenta Félix Luna de la división en el grupo martinfierrista, por motivo de esa misma campaña presidencial:

Meses antes, un grupo de colaboradores de la revista literaria *Martín Fierro*, entre los cuales estaban Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Nicolás Olivari, Emilio Suárez Calimano, Carlos Mastronardi, Ulises Petit de Murat y otros, habían solicitado a la dirección que embanderara a la revista dentro de la corriente yrigoyenista: a estos jóvenes escritores, expresión de un momento de inigualado brillo en las letras argentinas, les seducía el estilo nacionalista y afirmativo del cau-

sito extra-artístico: ‘Desfacedor de viejos y caducos regímenes/ del gran salón presidencial;/ Escucha nuestros ruegos, comprende nuestro gestos/ y dadnos consulados, cátedras y otros puestos,/ Hombre genial y sin igual!’” (p. 55). Dice que el poema lo “firman” Borges, Marechal, Olivari, González Tuñón, Rojas Paz, Bernárdez, López Merino “y otras necesidades” (p. 55).

dillo y su republicana sobriedad. Nunca lo habían visto la mayoría de ellos, ni hicieron nada por entrevistarlo. Lo admiraban de lejos, desinteresadamente, sin esperar nada de su adhesión. La actitud de estos escritores trajo como consecuencia la definitiva desaparición de *Martín Fierro*. Así era la candidatura de Yrigoyen: suscitadora de polémicas y luchas, una cosa viva, palpitante, definitoria (Luna, p. 322; véase también pp. 222-23).

Igual que en la cita anterior de las notas de *Cuaderno San Martín*, Yrigoyen preside de lejos, y de modo bastante enigmático, el júbilo partidario de los jóvenes intelectuales yrigoyenistas. Su mayor ejemplo político, el ejemplo de los veintitantos años que se mantuvo al margen de la política corrupta de la nación hasta que pudo conseguir el sufragio popular, su *intransigencia*, tiene que haber influido en sus partidarios del grupo martinfierrista que así lucharon hasta provocar la desaparición de la revista.

Es interesante que en los mismos años en que Borges cuestionaba la “personalidad” como valor literario y cultural —sobre todo en el conocido ensayo “La nadería de la personalidad” de *Inquisiciones*—, haya apoyado la vertiente “personalista” del radicalismo. Pero, como ya vimos, el “personalismo” de Yrigoyen se caracterizaba por cierta reserva, por un aire de conspirador, y por la falta de apariciones públicas: algunas de las mismas características que Borges celebraba en figuras culturales como Macedonio Fernández y Xul Solar (a la vez que la noción del político como “vocero del hombre medio” lo emparenta con otro héroe de Borges en esta época, Evaristo Carriego). Como afirma Luna: “El profesor sin sueldo que era Yrigoyen, continuó haciendo docencia siempre, transformando su gobierno en cátedra” (p. 261); es un maestro lejano, huraño, que se comunica detrás de puertas cerradas y a través de documentos escritos. Años después, en “El Congreso”, ¿no estaría pensando en una figura así que llegara por caminos inesperados a presidir un Congreso del Mundo?

Otro factor nada deleznable es que al convertirse en un intelectual importante del yrigoyenismo, Borges se transformaba en el anti-Lugones. A lo largo de los años veinte, Borges se construye en contra de lo que representa para él la figura de Lugones, y en lo político quedaba claro, a partir de sus discursos de 1923 y 1924 a favor del militarismo, que el poeta nacional era el ideólogo de un fascismo local. Lugones sería en 1930 el intelectual más cercano al general Urriburu en el golpe que derrocó a Yri-

goyen. En “Nuestras imposibilidades”, Borges comentará “el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar o entristecer a un partido medio” (*Ficcionario*, p. 44), es decir, la Unión Cívica Radical. (En el mismo ensayo comenta: “Hará unos meses, a raíz del lógico resultado de unas elecciones provinciales de gobernador, se habló del ‘oro ruso’; como si la política interna de una subdivisión de esta descolorida república fuera perceptible desde Moscú, y los apasionara”, p. 42). El Borges yrigoyenista, entonces, se posiciona no como Lugones al lado de la autoridad máxima (como en la foto de las tropas de Uriburu que analiza Montaldo, p. 163), sino en los márgenes casi secretos. Borges ya había proclamado, en “Crítica del paisaje” (1921), que “Lo marginal es lo más bello” (*Textos recobrados*, p. 101); la preferencia de Yrigoyen por un poder casi secreto y marginal (“austero, abierto, paternal” son las palabras de Luna, p. 283) habrá sido crucial para que tuviera la dimensión legendaria que le atribuía Borges.

Y que mantuvo a lo largo de los años: recordemos que la mención de la casa de Yrigoyen en “El Sur” data de 1953, veinte años después de la muerte de éste (que murió en casa de un sobrino, después de que “la pequeña casa de la calle Brasil donde había tramitado durante treinta años las cosas del país era saqueada e incendiada por la canalla”, una vez consumado el golpe de Uriburu de septiembre de 1930, Luna, pp. 380 y 429). Si la muerte de Yrigoyen produjo uno de los primeros entierros multitudinarios en Buenos Aires (otro de la misma época sería el de Gardel en 1935), sin duda lo recuerda en 1953 como una alternativa al también multitudinario velorio y funeral de Eva Duarte de Perón del año anterior (que calificaría en “El simulacro” como una “fúnebre farsa”, p. 789). Dice Borges en “El Sur”:

Recordó [Dahlmann] bruscamente que en un café de la calle Brasil (a pocos metros de la casa de Yrigoyen) había un enorme gato que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa. Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, 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 (pp. 526-27).

No es difícil leer esto como una descripción de las figuras heroicas y legendarias en Borges, quienes también viven fuera del tiempo, en la actualidad, y de los que estamos “como separados por un cristal”. La cita bíblica es la misma frase de San Pablo que comenta Borges en “El espejo de los enigmas”, y promete un eventual encuentro directo con los que ahora vemos como si lo hiciéramos por un cristal empañado. Como dice Luna, para citarlo por última vez:

La sola presencia física de Yrigoyen tornaba actuales, vigentes, presentes, los orígenes recios y enjutos de la patria, y los conservaba como pudiera un viejo mago conservar ritos y palabras antiquísimas para transmitirlos a quienes tras él vinieran. Yrigoyen cargaba con todo un pasado, y lo proyectaba al futuro como un elemento de formación argentina que no podía desecharse (p. 289).

Y más adelante: “Yrigoyen vive, como viven los personajes cuyo quehacer no lo fue para un momento sino para siempre. Hay figuras que aunque mueran, no mueren” (p. 443). La figura de Yrigoyen es enigmática en su reserva, su distancia, su secreto; en ese sentido, sigue, como había dicho Borges en 1926, “privilegiado por la leyenda y que va en ella como en un coche cerrado”.

Recordemos ahora la frase de *Inquisiciones* de que los caudillos argentinos suelen rehuir la expresividad, suelen guardar cierto pudor verbal y vital: “En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos famosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal”. En un ensayo de gran importancia en *Otras inquisiciones*, “El pudor de la historia”, Borges propone que algunos de los incidentes máximos de la historia son casi secretos, y a veces son pequeños diálogos, medias palabras, gestos silenciosos —y no, por ejemplo, las batallas y los vistosos acontecimientos públicos que recuerda la historia política y militar. Escribe en este ensayo de 1952: “He sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretos” (*Obras completas*, p. 754). El ejemplo máximo de esto “ocurrió en Islandia, en el siglo XIII de nuestra era” (p. 755): no es el diálogo en Inglaterra en el siglo XI entre un noruego y un sajón, sino el hecho de que Snorri Sturluson, “un hombre de la sangre de los vencidos, [haya sido] quien la haya perpetuado” (p. 756). Al escoger un ejemplo así, apa-

rentemente tan distante, tan libresco, como uno de los acontecimientos más importantes de la historia, Borges sigue siendo yrigoyenista, discípulo del caudillo viejo y enigmático de la calle Brasil, aquel que supo ser intransigente por veinticinco años hasta que le llegó su hora, y que manejó el poder de modo secreto, extraño, austero. Al ser fiel a ese tipo de ejemplo de acción política (y creo que Borges continuó siempre en esa línea, y que su desdén por el peronismo tenía que ver entre otras cosas con su “impudor verbal” y gestual), Borges sigue siendo el que se reunió al lado de la Chacarita con un grupo de compadritos, bajo un cartel de El Hombre, una noche de 1928; sigue fiel, aun después del golpe de Uriburu, a la idea de que Yrigoyen— con la poesía gauchesca, con el truco y el tango— es uno de los mitos fundamentales argentinos.

Montaldo describe así una foto de 1931:

Es una foto de militares, como tantas otras. Larga fila de hombres de armas, la mayoría del Ejército argentino, con el uniforme de la época... La homogeneidad de una foto de oficiales es obvia y está subrayada, exasperada por la uniformidad, por el orden militar: las mismas viseras, las botas iguales, la similar postura... Pero un detalle desordena la información clásica, esperada, en una fotografía de militares tomada a solas y en una reunión propia. Es el *punctum*, el agujero, la mancha, una súbita incongruencia. En el centro, junto al jefe militar, se ve a un hombre de civil, con atildado traje oscuro, que no apoya sus manos en un sable sino sobre un bastón. Este hombre ocupa, sin duda, un sitio preferencial, pero sólo puede restituirse el orden de la foto si pensamos que en su centro jerárquico la conducción es doble o tiene dos caras. Si sabemos luego que el jefe es José Félix Uriburu, líder de la revolución de 1930, y que el civil es Leopoldo Lugones, el poeta oficial de la nación, “el primer escritor de nuestro idioma” (la frase es de Borges, en 1938), la imagen adquiere de pronto un valor arquetípico y arqueológico. Porque en ella advertimos al Jefe Militar y al Poeta reunidos en un centro de Poder acaparado: el de la república democrática uno, el de la palabra el otro. *Autocracia y monologismo*. Un centro monopólico y custodiado y que se impone por la fuerza (pp. 163-64).

Tal vez se entiende ahora, después de este rápido recorrido de los textos yrigoyenistas de Borges y de sus reflexiones sobre el “pudor de la historia”, el abismo que hubo entre esta postura de vate nacional, autoritario y hermanado con las altas esferas del poder, y la postura titubeante, tímida

da, más dispuesta a escuchar que a imponer su voz, que asume Borges en la nota sobre la noche electoral que pasó con los compadritos al lado de la Chacarita. Borges escucha, comparte, y disfruta del recuerdo, y su jefe, El Hombre, es taciturno, huraño, enigmático. Es el recuerdo de un encuentro con ese fantasma tan anhelado, a veces tan falso e impuesto, pero aquí tal vez no: un encuentro con el pueblo. Borges no es un escritor tan enfático como, por ejemplo, el Neruda de *Confieso que he vivido*, que recuerda como máxima consagración una reunión en que la gente humilde le pidió que leyera sus poemas y lo llamó hermano (Neruda, pp. 240-42). El argentino prefiere esconder este momento máximo en una nota a un poema sobre un cementerio (una nota que borrará de la versión de *Cuaderno San Martín* que está en las *Obras completas*). Pero cómo no leer muchos textos de Borges como confirmación de este encuentro íntimo, secreto. Abro *Textos recobrados*, por ejemplo, y me encuentro casi al azar con estas frases de un texto de enero de 1928 sobre (y en contra de) el gongorismo:

La poesía es conspiración hecha por hombres de buena voluntad para honrar el mundo. Bienhechores furtivos, los poetas merodean por las ciudades y por los campos y entran en las casas, no para robar, sino para añadir, y son los espectadores benévolo del universo. Amparan el ombú, agradecen la generosidad de la brisa, fomentan los arcoiris y las bandadas de pájaros. Las palabras casi invisibles se manifiestan al ser favorecidas por ellos. Pasan años y, un amanecer o una tarde, por obra de su colectiva refacción verbal de las cosas, los hombres caminan sobre una tierra ya poetizada, a lo largo de ríos cuyo latido es la eternidad de ningún verso. Los objetos y las palabras que los marcan, alcanzaron divinidad. La poesía ha recabado su fin (pp. 327-28).

O este otro texto de septiembre de 1928, de un discurso en una exposición de los cuadros de Pedro Figari:

Hablé de la memoria argentina y siento que una suerte de pudor defiende este tema y que abundar en él es traición. Porque en esta casa de América, amigos míos, los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que precedimos argentino, para irnos acercando así a la esperanza. Es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes, no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan la noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno

de muchos, ahora. Para que honras mayores sean en esta tierra, tiene que olvidar honras. Su recuerdo es casi un remordimiento, un reproche de cosas abandonadas sin la intercesión del adiós. Es recuerdo que se recata, pues el destino criollo así lo requiere, para la cortesía y perfección de su sacrificio (pp. 363-64).

Sin duda, la figura huraña que preside este momento casi guevarista de Borges —el inesperado Borges pensador de utopías, el que anhela la aparición del “hombre nuevo”, el que cree en la conspiración por “poetizar” el mundo y por la desaparición de las naciones en la nueva (y futura) nación— es la figura mítica que llegó a presidente, El Hombre, Hipólito Yrigoyen.

OBRAS CITADAS

- BORGES, Jorge Luis. *Cuaderno San Martín*. Cuadernos del Plata, Buenos Aires, 1929.
- . *Ficcionario: Una antología de sus textos*. Comp. Emir Rodríguez Monegal. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- . *El idioma de los argentinos* (1928). Seix Barral, Buenos Aires, 1994.
- . *Inquisiciones* (1925). Seix Barral, Buenos Aires, 1993.
- . *Luna de enfrente*. Proa, Buenos Aires, 1925.
- . *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- . *Obras completas en colaboración*. Emecé, Buenos Aires, 1979.
- . *El tamaño de mi esperanza* (1926). Seix Barral, Buenos Aires, 1993.
- . *Textos recobrados, 1919-1929*. Emecé, Buenos Aires, 1998.
- FLORIA, Carlos A. y César A. García Belsunce. *Historia política de la Argentina contemporánea, 1880-1983*. Alianza, Madrid, 1988.
- LUNA, Félix. *Yrigoyen* [1954]. Ed. Desarrollo, Buenos Aires, 1964.
- MONTALDO, Graciela, comp. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, vol. 7 de la *Historia social de la literatura argentina*. Ed. Contrapunto, Buenos Aires, 1989.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias*. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, Buenos Aires, 1993.
- OSORIO, Nelson T., ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ayacucho, Caracas, 1988.
- PRIETO, Adolfo, comp. *El periódico Martín Fierro*. Galerna, Buenos Aires, 1968 (Colección Las Revistas, 1).

- ROCK, David. *Argentina, 1516-1987: Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Trad. Néstor Míguez. Alianza, Madrid, 1985.
- SAITTA, Sylvia. *Regueros de tinta*. Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- SARLO, Beatriz, comp. *Martín Fierro (1924-1927)*. Carlos Pérez Ed., Buenos Aires, 1969.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Eds. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- SHUMWAY, Nicolas. *The Invention of Argentina*. University of California Press, Berkeley, 1991.
- WOODALL, James. *Borges. A Life*. Perseus, Nueva York, 1996.

BORGES/LUGONES/PIERRE MENARD

JOSÉ MIGUEL OVIEDO
University of Pennsylvania

Si no me engaño, usted no me malquería,
Lugones, y le hubiera gustado que le gustara
algún trabajo mío.

Jorge Luis Borges

En el primer tercio del siglo xx no hubo en la literatura argentina figura más grande, discutida e influyente que la de Leopoldo Lugones (1874-1938). No sólo por la vastedad de su obra, que abarcaba todos los géneros, sino por la variedad de sus preocupaciones intelectuales y sobre todo por su activa presencia en el escenario de la política nacional: Lugones ocupaba un espacio cuyas grandes proporciones nadie podía ignorar. No era menos decisivo su influjo en el resto del continente; basta citar tres casos que muestran su huella sobre poetas de muy diverso temple: el del uruguayo Julio Herrera y Reissig, pese a que en 1912 el venezolano Rufino Blanco Fombona lanzó la calumniosa acusación de que Lugones había saqueado el libro *Los éxtasis de la montaña* (1904) del poeta de Montevideo; el peruano César Vallejo, cuyo primer poemario *Los heraldos negros* (1918-1919) tiene claras connotaciones lugonianas; y el mexicano Ramón López Velarde, cuyo volumen inicial *La sangre devota* (1916) muestra también su pasión por los juegos metafóricos del argentino. El propio Rubén Darío lo consideraba su mejor discípulo. No es exagerado afirmar que Lugones es uno de los grandes artífices de la transición que lleva del posmodernismo a la vanguardia, fase crucial para nuestra literatura del siglo xx.

Toda gran figura crece en la medida en que la aceptación o la admiración de sus contemporáneos crean con ella un *modelo* con el cual pueden identificarse y bajo cuyo estímulo pueden seguir creando. Pero hay un punto en el cual, inevitablemente, la necesidad de evolucionar, buscar nuevas fórmulas y hacer manifiesta la presencia de generaciones más jóvenes, convierten el modelo en un estorbo, en una incomodidad que frena el proceso literario de una época y le impide transformarse. Eso pasó también con Lugones quien, en su última década de vida, sufrió duros embates y polémicas, generados, sin duda, por sus propias contradicciones y el zigzagueante rumbo de su posición ideológica y política. El gran poeta y prosista terminó siendo un símbolo de la ceguera moral a la que un hombre de excepcional inteligencia e imaginación podía llegar; fue fácil entonces responsabilizarlo por la crisis que sufría el país puesto que, en vez de haber denunciado ciertos fenómenos premonitorios, los había celebrado como el nacimiento de una nueva era. Consciente de su trágico destino y del rechazo general del que era objeto, Lugones se suicidó a comienzos de 1938 y dejó así abierto un enigma que ha desvelado la conciencia colectiva argentina.

Es muy posible que el muy joven Borges (era entonces un muchacho de colegio, pero ya la literatura era su pasión) conociese la poesía de Lugones antes de viajar a Europa en 1914. Pero cuando vuelve a Buenos Aires desde Europa en 1921, la personalidad contradictoria y desconcertante de Lugones había crecido aún más y no podía menos que fascinarlo e intrigarlo: su simple tamaño documental hacía imposible ignorarlo. Borges tenía entonces apenas 22 años, Lugones 47; representaban dos generaciones, dos momentos y posiblemente (aunque no lo supiesen bien) dos concepciones literarias rivales. Era imposible escapar a su influjo, no definirse a favor o en contra de él. Esos primeros años bonaerenses de Borges fueron, además, los más intensos de su vida literaria: fue un fervoroso ultraísta; cultivaba una forma depurada del criollismo (un poco a la manera de Güiraldes, compañero de aventuras vanguardistas); escribía en una prosa barroca algo trabajosa y llamativa, muy distinta de la transparente y exacta prosa por la que todos lo reconocemos. Para él, eran años de aprendizaje, mientras que Lugones publicaba algunas de sus obras maduras y confirmaba su fecundidad de polígrafo: *Estudios helénicos*, *Romancero*, *Cuentos fatales* y *Filosoficula*, los cuatro en el mismo año de 1924.

Ciertas coincidencias parecían unirlos, sin embargo. Por ejemplo, los resultados de *El payador* (1916), el ensayo de Lugones sobre la poesía gau-

chesca que llamó la atención de los lectores sobre los altos valores estéticos y nacionales del *Martín Fierro* y, con él, de todo ese género, el cual había sido considerado hasta entonces como una manifestación algo rústica de lo popular. El libro de Lugones contribuyó poderosamente a la revaloración de esa tradición poética y puede decirse que su lectura del gran poema de José Hernández repercutió en la visión que del texto expresaría Borges en *El Martín Fierro* (1953) y otras piezas críticas. Coincidió, además, con el temprano criollismo borgiano que él y sus compañeros difundían desde las páginas de *Proa* y *Martín Fierro*. Pero, aparte de notas y referencias menores a Lugones, la primera gran ocasión en la que Borges fija su posición frente a él es justamente en el artículo titulado “Lugones”, nota necrológica que escribió poco después de su suicidio y que apareció en la revista *Nosotros* (1938). Este texto ha sido recogido junto con otros dedicados al mismo autor en un volumen simplemente titulado *Leopoldo Lugones* (1968), que bien puede considerarse la fuente básica para conocer la visión borgiana sobre el maestro; téngase en cuenta que, como casi todos los libros de Borges, no es una obra orgánica, sino una recopilación de piezas ocasionales y parciales, salvo la última, “Página final”, que ofrece un balance de su relación con él por las fechas en que el libro apareció.¹

Mucho antes, en 1955, se había producido otra convergencia entre los dos, ésta en el plano biográfico, que Borges interpretó como un signo de la secreta afinidad de sus destinos, más allá de las diferencias: ambos fueron directores de una biblioteca, aunque no de la misma, como generalmente se cree. Ese espacio real se convertiría en uno de los grandes símbolos borgianos: un mundo exclusivo de libros, donde todo está *escrito*. La coincidencia le sirvió para entablar un diálogo *post mortem* con Lugones y decirle lo que tal vez nunca llegó a comunicarle personalmente. Esta bellísima página apareció como dedicatoria de *El hacedor* (1960), que le ofrece con la humildad de un discípulo; en una especie de lúcido sueño, Borges se ve entrando, con ese libro en las manos, en el despacho de Lugones y cambiando unas cordiales palabras con él (p. 9). El autor imagina luego una escena que nunca ocurrió: que le entrega el volumen a Lugones y que éste lee con aprobación

¹ Hay, por lo menos, otro importante trabajo posterior de Borges sobre Lugones: su introducción y selección a la *Antología poética* (1982), en el que lo ubica frente a la gran tradición modernista. La citamos en el texto como *Antología*. Ver datos completos en la bibliografía al final de este ensayo.

algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz (p. 10). De inmediato, su sueño se deshace como el agua en el agua; se da cuenta de que “la vasta biblioteca que me rodea está en la calle México [sede de la Biblioteca Nacional], no en la calle Rodríguez Peña” (*idem*) y que está hablando con un muerto, es decir, con nadie. Pero Borges prefiere pensar que el hecho de que él esté vivo entonces es un mero accidente y que cuando los dos estén muertos —como ahora— la cronología se perderá en un orbe de símbolos (*idem*), uniéndolos para siempre.

Esta reconciliación final parece sellar una relación difícil, llena de ambigüedades y reservas por el lado de Borges al menos. (No conocemos, si las hay, las reacciones de Lugones a las obras iniciales del otro, que sin duda conoció y leyó.) Más que afecto y proximidad espiritual, hay admiración, respeto y distancia. Borges es consciente de la grandeza de Lugones, de la posición central que ocupa en la literatura argentina, pero hay algo que lo incomoda en él porque esa grandeza proviene de un don o cualidad que todos gustan y celebran, menos él: el indiscutible virtuosismo *retórico* (sobre todo como poeta) de Lugones, que Borges no niega pero al que ve paradójicamente como una limitación poética. En cierta manera, la distancia que toma respecto de Lugones es parte de la historia de sus relaciones con el modernismo, al que comenzó haciendo reparos y terminó aceptando como fundamental. Precisamente, en su introducción a la citada *Antología* de Lugones, Borges emite este juicio de arrepentido ultraísta y hace, de paso, un recuerdo del autor del *Lunario sentimental*:

El modernismo renovó la métrica, el vocabulario, los temas, las imágenes y lo que podríamos llamar la respiración de la prosa y del verso. Las olvidables sectas que ruidosamente lo sucedieron son consecuencias de esa gran liberación.[...] He conversado con Lugones contadas veces; recuerdo su costumbre nostálgica de desviar nuestro diálogo para referirse a “mi amigo y maestro Rubén Darío”. Esa espontánea confesión filial no dejó nunca de sorprenderme, ya que provenía de un hombre autoritario, soberbio y reservado (*Antología*, pp. 7-8).

Releer las páginas de *Leopoldo Lugones* es muy ilustrativo porque reflejan —por corresponder a distintas épocas— las tensiones, transiciones y constantes revisiones a las que Borges sometió sus opiniones sobre el otro a lo largo de su vida; lo que tales matices y evoluciones dejan en claro es que esa relación fue difícil y problemática, razón por la cual la exa-

minó muchas veces: sabía que definirse frente a Lugones era una forma de establecer quién era él mismo como escritor. Borges le reconoce grandes virtudes: “su obra, en conjunto, es una de las mayores aventuras del idioma español, pues incorporó a su idioma los ritmos, las metáforas, las libertades que el romanticismo y el simbolismo habían dado al francés” (p. 12). Pero cuando señala su enorme influjo en las letras contemporáneas, lo hace con una sutil ironía que convierte la influencia en un simple mito o ilusión: “Tan general es el influjo que para ser discípulo de Lugones no es necesario haberlo leído” (*idem*).

Lo que más le irrita en Lugones es su artificiosidad, el carácter aparatoso de su retórica, el énfasis abrumador de una obra que parece no tener una página que no haya sido escrita en voz alta (p. 11). Le atribuye dos supersticiones muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es esencial y nada importan su connotación y su ambiente (p. 12).

Lugones es ostentoso de su propia habilidad verbal; prefiere ser rotundo que sugerir discretamente; es abundante y grandioso; no ama la concisión ni la levedad de los efectos; se impone, no seduce. Admite que es uno de los mayores coleccionistas de metáforas en nuestra lengua, pero su rareza excede la emoción que producen o quizá la obstruyen. Cuando en Lugones poeta juzga su obra en verso, Borges —heterodoxo como siempre en sus opiniones— encuentra que ciertos libros menos recordados, como *Odas seculares* (1910), *El libro fiel* (1912) o *Poemas solariegos* (1927), tienen méritos —emoción, profundidad, acentos casi orales— que extraña en el célebre *Lunario sentimental*.

En “El prosista Lugones y lo argentino” y “El narrador” se ocupa de esa otra faceta de su obra. Los libros que prefiere y que califica de admirables son *Las fuerzas extrañas* (1906), *Historia de Sarmiento* (1911) y el citado *El payador*. Pero reserva su crítica más demoledora para *La guerra gaucha* (1905): “El farragoso léxico, la sintaxis a veces inextricable, el abuso de los pronombres demostrativos, que con frecuencia obligan al lector a retroceder, entorpecen la lectura seguida” (p. 69).

En cambio, los aspectos ideológicos que forman parte importante de su prosa y, en general, de toda su obra, no le merecen mayor atención. Se aparta así de la crítica lugoniana, que ha hecho de los violentos zigzagueos y contradicciones del autor una cuestión de fondo. A Borges le parecen accidentales y —lo que es sorprendente— algo que no toca lo esencial de

su contribución; en “Lugones y la política” se refiere someramente a la defensa del autoritarismo militar que hizo Lugones, pero se apresura a disculparlo invocando su indiscutible sinceridad (p. 67) aun en sus errores más gruesos. En “Página final”, el único texto escrito específicamente para *Leopoldo Lugones*, Borges intenta un balance crítico que puede considerarse la síntesis de su posición frente al maestro argentino, y por eso vamos a examinarlo con atención.

Comienza revelando que Lugones fue uno de los primeros autores que leyó y, por eso, “juzgarlo es juzgar a mi generación y acaso a toda la literatura argentina” (p. 91). Asociando la preocupación lugoniana por el brillo y la precisión de las palabras con las de Flaubert y Mallarmé, pero a la vez distinguiéndolo de ellos, el autor formula su mayor objeción:

Bajo la pluma de Leopoldo Lugones, el *mot juste* degeneró en el *mot surprenant*, y la página prueba en la mera página de antología hecha de triunfos técnicos, menos aptos para conmover o para persuadir que para deslumbrar. Su literatura, por exceso de aplicación o por una aplicación perversa, quedó maculada de vanidad; detrás de los epítetos eruditos y de las metáforas alarmanteras, el lector percibe, o cree percibir, ese grave defecto moral (pp. 93-94).

Para Borges, Lugones fue un hombre que erigió orgullosamente pirámides verbales y se separó de sí mismo, para terminar dándose cuenta —ya muy tarde— de que “la realidad no es verbal y puede ser incomunicable y atroz, y fue callado y solo a buscar, en el crepúsculo de una isla, la muerte” (p. 97). Ésta es posiblemente la única explicación que Borges nos ha dado de su suicidio, asunto por el que los otros textos del libro pasan como por sobre ascuas. Pero, antes, hay un pasaje que es más significativo de lo que parece: él distingue entre grandes escritores y escritores de grandes libros. Reitera que algunos de los libros que Lugones escribió caen en la última categoría, pero parece negarle la primera con una referencia a la relación Cervantes-Quevedo que reitera su bien conocida reserva frente a aquél.² Escribe: “No hay libro de Quevedo que pueda compararse al *Quijote*, pero Cervantes juzgado como hombre de letras es inferior a Quevedo” (p. 95). Es decir, Lugones es como Cervantes: un autor inferior a sus mejores libros.

² Véase “Magias parciales del *Quijote*”, en *Otras inquisiciones*, y “La supersticiosa ética del lector”, en *Discusión*.

Esta analogía abre una interesante posibilidad de interpretar uno de los textos narrativos fundamentales de Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”, incluido en *Ficciones* (1944).³ Recordemos primero ciertos datos cronológicos: “Pierre Menard” fue publicado por primera vez en *Sur*, en mayo de 1939; está dedicado a Silvina Ocampo y fechado en “Nîmes, 1939”; lo de Nîmes es una de las supercherías o juegos paródicos que caracterizan al texto. El año de 1938 fue crucial para él y para la literatura argentina: el 18 de febrero se había suicidado Lugones, lo que produjo una gran conmoción nacional e internacional; en febrero muere también el padre de Borges, y el día de Nochebuena, él mismo sufre un grave accidente que lo obligará a someterse a una operación de la cabeza, y luego una septicemia que lo pone al borde de la muerte, dejándole como secuela una agudización del proceso que lo llevaría a la ceguera, heredada de su padre.

Se trata de una conjunción de acontecimientos luctuosos e inquietantes que repercuten hondamente en su vida; es revelador que esos cambios estén vinculados a una inesperada decisión literaria: la de dedicarse a escribir narraciones. Borges mismo afirmó que su primer relato era “Pierre Menard”, pero se equivocaba: “Hombre de la esquina rosada” (1933), para no mencionar las variaciones sobre historias ajenas incluidas en *Historia universal de la infamia* (1935), es anterior a ese ejemplo. El olvido es revelador: Borges quiere que su obra narrativa comience con ese texto en el que subyace, entre otras cosas, un testimonio burlón e indirecto sobre Lugones y, en general, sobre su concepto de la originalidad literaria. Al leer uno de los pasajes iniciales, cabe sospechar que, sin decirlo, Borges está escribiendo un obituario ficticio pero pensando en la reciente muerte de Lugones y conmemorándola con exagerada solemnidad: “Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria” (p. 47).

Que Borges está haciendo una aguda alusión al ardoroso debate que se abrió en Argentina tras la muerte de Lugones se corrobora en sus burlescas alusiones a las tertulias o *vendredis* literarios de Madame Henri Bachelier, la baronesa de Bacourt —donde dice haber conocido al llorado poeta (p. 48)— y la condesa de Bagnoregio, tras las que se esconden figuras del mundillo intelectual bonaerense, olvidadas hoy pero que todos, en esas

³ Citamos por la edición de 1971, cuyas referencias completas figuran en la bibliografía.

fechas, podían muy bien reconocer. Las caricaturas, tomaduras de pelo y bromas en clave privada que abundan en las dos primeras páginas del texto nos dejan dos sensaciones contradictorias: la de que quien ha muerto era un Gran Escritor, pero que la admiración general que despierta es ridícula porque le da importancia a lo que es menos significativo de su obra. Por eso el narrador señala que hay *otro* Pierre Menard, secreto y olvidado, muchísimo menos ostentoso que el conocido pero mucho más valioso aunque no lo parezca. Esa oculta grandeza se basa en un proyecto que consiste precisamente en la *imitación* de un libro famoso; es decir, en someter su genio al de otro, en un gesto que es, en principio, atrevido pero cuya ejecución requiere gran humildad.

El narrador divide la obra de Menard en dos grupos: la *visible*, que es de fácil y breve enumeración (p. 47) y la *invisible* e inconclusa porque consiste en la transcripción literal —“palabra por palabra y línea por línea” (p. 52)— de unos cuantos capítulos del inmortal libro de Cervantes.⁴ La ironía borgiana reside en que la porción *visible* de Menard —una lista de piezas heterogéneas que parodian los dispares intereses de la obra de un polígrafo como Lugones— y en la que su fama se asienta es un conjunto notoriamente insignificante, a despecho de sus grandiosas pretensiones literarias. La descripción de algunas de esas piezas parece satirizar al autor del *Lunario sentimental*; por ejemplo: “Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común” (p. 48). Pero para Borges, lo que testimonia la grandeza literaria de Menard no está en esas arrogantes teorías, sino en su *Quijote*, donde no hay una línea suya, donde su ampuloso espíritu se sumerge discretamente en el texto de otro y lo hace sonar distinto. Borges le atribuye a Novalis esta idea de la *total* identificación con un autor (p. 51), que es el objetivo de Menard. Dice también que su personaje-autor sencillamente decidió *ser* Miguel de Cervantes (p. 53) y que, a veces, cuando lee algún capítulo del *Quijote* que Menard nunca intentó transcribir, siente como si el texto lo hubiera pensado Menard (*ibid.*). Recordemos que en *Leopoldo Lugones* había afirmado algo parecido: “Hay composiciones poéticas de Ezequiel Martínez Estrada que igualan o sobre-

⁴ El hecho de que una de las obras *visibles* de Menard consista en la traducción de *Aguja de navegar cultos* de Quevedo (p. 49) parece otra ironía para volver a enfrentarlo con Cervantes.

pasan a las mejores de Leopoldo Lugones, pero Martínez Estrada, poeta, no es más que una extensión de Lugones...” (p. 96).

Borges cita una presunta carta de Menard en la que éste le dice que una de las razones que tuvo para intentar su *Quijote* es que esa obra no le parecía inevitable, es decir que podía imaginar el universo sin él porque no es necesario (p. 54). En *Leopoldo Lugones* afirma que, incluyendo los de éste, “muchos libros argentinos adolecen del defecto de no ser necesarios” (p. 95).

Como puede verse, la famosa narración borgiana juega con dos ideas con vastas repercusiones literarias. Una es la de que todo acto de lectura o escritura es una *reinterpretación* y que, por lo tanto, los lectores pueden apropiarse de textos ajenos y hacerlos suyos mediante operaciones críticas diversas. Buena parte de las modernas teorías de la participación del lector en las operaciones y estrategias que configuran la pertinencia de un texto aparecen como un desarrollo de este planteamiento. Esto significa que el texto es un campo de imantación de significados que son reactivados en una lectura concebida como *performance*. La otra idea es en cierto modo una consecuencia de la primera: si el lector puede alterar el texto cargándolo de significados que no tenía en su tiempo, las cronologías en las que se apoyan las historias literarias son meras convenciones fáciles de modificar, invertir o interrumpir. La red de influencias que el proceso histórico entreteje funciona, pero con sobresaltos. Pierre Menard afirma que Cervantes no pasa de ser su complaciente precursor (p. 55), porque tenía al menos amplia libertad para componer su obra, mientras que el proyecto suyo es mucho más riguroso: tiene que sacrificar todo al texto original. El *Quijote* no es su inspiración: es un obstáculo a la suya. Sarcásticamente termina proponiendo otra forma de recorrer la literatura, más estimulante que la habitual: por ejemplo, “atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*” (p. 59).

Borges invoca, entre los casos reales en los que la literatura toma un curso regresivo, el de Enrique Larreta y su obra *La gloria de don Ramiro* (1908), que es un vano intento de retornar a la época de Felipe II. Otros se podrían recordar: la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Unamuno y los *Capítulos que se olvidaron a Cervantes* (1895) de Juan Montalvo, quien quiso escribir no como un criollo del siglo XIX, sino como un clásico español. Y no olvidemos tampoco a Cide Hamete, otro autor del *Quijote*, ni menos al apócrifo *Quijote* de Fernández de Avellaneda, que es

anterior a la segunda parte del verdadero. Aunque nos parezca empeñado en una paradoja insólita e irrealizable, Pierre Menard está también siguiendo las huellas de otros antecesores que terminan siendo una especie de discípulos suyos. ¿Pudo ser Lugones, quien reconoce (en el sueño borgiano citado al principio) su voz en la de Borges, otro de ellos?

Filadelfia, enero de 1999

OBRAS CITADAS

- BORGES, Jorge Luis (en colaboración con Betina Edelberg). *Leopoldo Lugones*. Pleamar, Buenos Aires, 1965.
- *El hacedor*. Emecé, Buenos Aires, 1960.
- *Ficciones*. Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- *Otras inquisiciones*. Sur, Buenos Aires, 1952.
- *Discusión*. Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- LUGONES, Leopoldo. *Antología poética*. Selec. e introd. de Jorge Luis Borges. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

UN MUNDO DE PASIONES

BEATRIZ SARLO
Universidad de Buenos Aires

Soy un hombre cobarde
El jardín de senderos que se bifurcan

Entre las cosas hay una
de la que no se arrepiente
nadie en la tierra. Esa cosa
es haber sido valiente
Para las seis cuerdas

“...Un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo”. La frase pertenece a las “Páginas complementarias” que Borges agrega, muchos años después, a su libro publicado en 1930, *Evaristo Carriego*.¹ A diferencia de los poetas gauchescos, contemporáneos de los hombres que pelearon en las guerras del siglo XIX, guerreros, periodistas de batalla, políticos, y, en consecuencia, contemporáneos de la referencia y de la lengua de sus obras, Borges tiene que inventar su familiaridad con un pasado que necesita como referencia y, al mismo tiempo, es definitivamente pretérito. Este fingimiento habilita el adjetivo “apócrifo” y también hace posible que ese pasado sea, contradictoriamente, “estoico” y “orgiástico”, uniendo lo que Nietzsche separaba en el *Nacimiento de la tragedia*. El mito se sustenta en la fusión de los opuestos: una moral criolla, austera y moderada, y un impulso atávico, sanguinario e inmotivado.

¹ *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 162. En adelante citadas como OC.

Muchas veces, más en intervenciones periodísticas que en sus propios escritos pero también en ellos, Borges renegó del que probablemente sea el más popular de sus cuentos, “Hombre de la esquina rosada”; junto con la denegación de su apego por ese texto, también atribuía poco valor a sus cuentos y poemas de cuchilleros. Sin embargo, desde “Hombres pelearon”, de 1924, reescribió varias veces ese argumento, hasta la corrección final que es “Historia de Rosendo Juárez”, publicada en 1970 en *El informe de Brodie*. Esas autocríticas tampoco le impidieron las milongas de *Para las seis cuerdas*, aparecidas cinco años antes. Y en la biografía de la *Enciclopedia Sudamericana*, del año 2074, que Borges agrega como apócrifo a sus *Obras completas*, insiste:

Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. Así, el más leído de sus cuentos fue *Hombre de la esquina rosada*, cuyo narrador es un asesino. Compuso letras de milonga, que conmemoran a homicidas congéneres. [...] Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto.²

El texto es más irónico en el vaivén de las adversativas que en cada uno de sus enunciados. Las adversativas indican, primero, un exceso (el de la “veneración atolondrada”, propia de puebleros como el personaje de “El Evangelio según Marcos”) y, luego, un tema sociológico (la barrera que supuestamente separaba a los letrados del teatro popular y los saineteros). El exceso no implica, sin embargo, una negación del enunciado sobre el valor como virtud; ni tampoco afecta el núcleo de la operación literaria que Borges designa en la última frase de la cita. En síntesis, Borges establece un tema moral vinculado con las pasiones (el valor) y una solución escrituraria que hace posible que ese tema pueda escribirse según los requisitos de la literatura culta. Las ironías que agrega al enunciado de estas líneas descriptivas de su obra operan como una denegación cortés (un *understatement*, exigido por la modestia), como una crítica ejercida sobre sí mismo y, más básicamente, sobre la exageración criollista, que siempre juzgó excesiva. Pero el comienzo de la cita, antes de la adversativa, no

² OC, p.1144.

puede ser leído irónicamente. Y esto me lleva al centro de lo que quisiera exponer.

Del siglo XIX, y de los antepasados que evoca, hombres todos del XIX, Borges recibe el ethos del coraje como valor premoderno, necesario en un mundo bárbaro donde el Estado y las instituciones eran ausentes o lejanos.³ En ese mundo, honor y coraje estaban soldados; el coraje podía casi legítimamente exagerarse, como se exagera una virtud, aunque en ese acto, cuando el coraje se independiza de la defensa del honor, pudiera despilfarrarse como bravuconería. Como sea, seguía siendo la forma plena de la virtud masculina, preferible como hipérbole antes que como ausencia.

La modernidad abrió “un tiempo ya sin aventuras ni asombro”,⁴ es decir un tiempo hostil a las pasiones y a las virtudes que las pasiones alimentan. Este tema, tan típico de la modernidad que Tocqueville lo inauguró en su viaje por Estados Unidos y, desde entonces, fue retomado incesantemente, define una línea constructiva en la obra de Borges. Sometido a crítica, es, al mismo tiempo, el mito que articula el conflicto de ideas desde los primeros libros de poemas hasta los últimos cuentos de *El informe de Brodie*.

Los antepasados, “soldados y estancieros”, establecieron (según el mito borgeano) una relación no mediada con el espacio bárbaro y, más todavía, una relación pre-social con los elementos primordiales:

Una amistad hicieron mis abuelos
con esta lejanía
y conquistaron la intimidad de los campos
y ligaron a su baquía
la tierra, el fuego, el aire, el agua.⁵

Frente a ellos, “soy un pueblerero [...] soy hombre de ciudad, de barrio, de calle”. El traslado de un espacio a otro implica no sólo un desplazamiento en el tiempo histórico, porque se ha clausurado un ciclo, sino también un cambio en la sociabilidad: los puebleros carecen de esas virtudes indispen-

³ Sobre este tema, véase: BEATRIZ SARLO, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1996, p. 179 y ss.

⁴ “Rosas”, *Fervor de Buenos Aires, OC*, p. 28.

⁵ “Dulcía linquimus arva”, *Luna de enfrente, OC*, p. 68.

sables en la llanura, donde un mínimo de instituciones toleraba un máximo de autonomía; donde las pasiones no habían sido dulcificadas por los intereses del comercio y el intercambio; donde, finalmente, las virtudes de la guerra (virtudes que exigían tanto la destreza física como el coraje del temperamento) no se oponían sino que garantizaban la vida, aun cuando en la exhibición del coraje pudiese perdersela. De “soldados y estancieros” a “hombre de ciudad”, así se dibuja el arco que Borges presenta como una decadencia, con la resignación de haber tocado un límite después del cual termina el territorio que permitía el despliegue de las pasiones.

Magnífica pero finalmente ajena al ethos admirado, está la literatura. La nostalgia por un mundo que la literatura inventa y luego toma como referencia perdida es, sencillamente, inevitable:

No haber caído,
como otros de mi sangre,
en la batalla.
Ser en la vana noche
el que cuenta las sílabas.⁶

La “vana noche” puede leerse como una hipálage: la vana cuenta de las vanas sílabas, en la noche; un hombre ya viejo que revisita la síntesis cultural que había inventado en los años veinte y, al hacerlo, encuentra nuevamente el conflicto clásico: la oposición, por un lado, de Vida y Literatura; por el otro, la contradicción entre el espacio pretérito del mito heroico, que habilita pasiones y virtudes, y el espacio literario que paradójicamente, es la escena que funda el mito, dado que no existe sino allí donde Borges lo ha escrito para, de inmediato, sentirlo perdido.

El exceso pasional de ese mundo dionisíaco de la llanura contrasta con la caída de las pasiones en la ciudad y la cultura modernas. Borges, un pueblero, está sometido al doble peligro de la pérdida de un nexo imaginario con el pasado y de la exageración de ese mismo vínculo. Cuando este conflicto es mirado desde fuera, escribe (en tercera persona, como si lo que dice fuera consecuencia de acciones ajenas): “Me ha convertido al culto idolátrico de militares muertos, con los que acaso no podría cambiar una sola palabra”.⁷ En efecto, esta frase reconoce la necesidad del mi-

⁶ “Tankas”, *El oro de los tigres*, OC, p. 1089.

⁷ “El centinela”, *El oro de los tigres*, OC, p. 1115.

to y su imposibilidad; así, en Borges, el ethos que necesitó de las pasiones es, al mismo tiempo, una construcción imaginaria, objeto de nostalgia y de extrañamiento. Impulsa unas de las líneas de su literatura (que subterráneamente se comunica con las otras) y, al mismo tiempo, es el centro inventado al que todo regreso resulta tan imposible como detener el flujo de la nostalgia.

Conflicto típico de la modernidad, en la medida en que sólo un pueblerito puede reinventar, juzgar y extrañar el mundo que está describiendo como bárbaro; conflicto pasional, porque sólo el hombre de pasiones mitigadas envidia el infierno de las pasiones no controladas por el juego de instituciones e intereses. Conflicto de saberes, sobre los que, a veces, es posible pensar un intercambio:

Déjame, espada, usar contigo el arte;
yo que no he merecido manejararte.⁸

Quien no merece manejar la espada, vive un tiempo de caída, donde los valores y los sentimientos del pasado mítico (que, dicho sea de paso, tiene la moderada lejanía a que estamos acostumbrados en América: apenas un siglo, en la más generosa de las hipótesis) no sólo han desaparecido sino que su relato mismo se ha degradado:

Una canción de gesta se ha perdido
en sordidas noticias policiales.⁹

Muchos años antes de estos dos versos, Borges escribió “Un misterio parcial”, párrafo extrañamente evocador de los ensayos sobre el ser nacional que intentaron Raúl Scalabrini Ortiz y Ezequiel Martínez Estrada; el texto pertenece a “Historia del tango”, uno de los apéndices agregados al *Evaristo Carriego*, que también podría leerse como un ensayo sobre el ser porteño. Allí Borges abre una de esas características interrogaciones generales sobre las identidades de los pueblos, preguntándose la razón por la cual los argentinos se identificarían con el coraje de los viejos criollos o los más recientes compadritos y no con el que dicen poseer los militares.

⁸ “Las espadas”, *El oro de los tigres*, OC, p. 1085.

⁹ “El tango”, *El otro, el mismo*, OC, p. 888.

La respuesta tiene que ver no tanto con la historia, sino con la forma de la institucionalidad. El argentino, desafecto del Estado, tiende a admirar la rebeldía que se le opone. Esto, que en sí mismo no tendría sino el interés relativo de las observaciones genéricas, se convierte, por una parte, en la hipótesis que une la tradición gauchesca con el *Quijote* (porque ambos condenarían un alineamiento automático de los hombres en función de valores que les sean exteriores: es decir, de valores no apoyados en la pasión); por la otra, le permite a Borges escribir probablemente la primera de sus muchas paráfrasis del *Martín Fierro*: “Esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro”.¹⁰

Se sabe que esas paráfrasis del *Martín Fierro* entroncan la escritura de Borges en un canon presidido por el libro que, como la *Odisea* para el mundo mediterráneo, ofrece todas las posibilidades de relato. Por la paráfrasis, Borges repite la escritura de Hernández, se la apropia y, como es inevitable, la corrige.¹¹ Lo que, en el poema de Hernández, era un acto inevitable de Cruz y, en consecuencia, una acción «natural» que no requiere explicaciones, Borges lo convierte en un punto crucial de la literatura argentina al que volverá muchísimas veces. ¿Se trata solamente de la fascinación que él mismo atribuye a los argentinos, más inclinados a simpatizar con la rebeldía que con el orden?

En el caso de Borges, esa explicación sería insuficiente o parcial. Lo que deslumbra en la “desesperada noche” es precisamente la silenciosa desesperación del coraje llevado a su límite por la pasión: Fierro es un desertor que prefiere la muerte a obedecer órdenes en el miserable puesto de frontera de donde se ha escapado. El sargento Cruz, cuando abandona su bando y se convierte *ipso facto* en un criminal, lo hace porque admira las virtudes que esa pasión necesita y potencia. Cruz elige pelear del lado de Fierro por el coraje que éste demuestra; no pasa de su lado porque la lucha le perezca desigual (una partida contra un solo gaucho), sino porque

¹⁰ Evaristò Carriego, *OC*, p. 162-63. También en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”: “Amanecía en la desaforada llanura: Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro” (*El Aleph*, *OC*, p. 563).

¹¹ Sobre la corrección del precursor, véase: HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Londres y Oxford, 1973, especialmente pp. 49-73.

el perseguido lo ha ganado por su valor. Cruz pasa del lado de Fierro porque éste demuestra su virtud, no porque necesite ayuda (lo cual, por otra parte, es evidente).

Éste es el punto que interesa a Borges: el problema moral en un mundo cuyo ethos se define por las pasiones. La barbarie, como él mismo la llama, del mundo criollo necesita virtudes heroicas (dionisiacas). Contrastando con ellas, el Estado y la sociedad burguesa necesitan el dominio de la pasión por el orden (cuyo primitivo paradigma es la milicia que Borges menciona en el texto que estoy comentando).

Tocqueville afirmaba que cada época está poseída por una “pasión principal que logra atraer hacia ella y arrastrar en su curso todos los sentimientos y todas las ideas”.¹² En el siglo XIX, Borges encontraba esa pasión dominante en una condensación que era, efectivamente, “estoica y dionisiaca”: la indiferencia criolla ante las vueltas inevitables del destino, su disposición a aceptarlo sin protestas, por una parte; el desenfreno de la provocación y la violencia inmotivadas, el exceso y la crueldad del castigo, por la otra. El coraje es la virtud moral que permite a los hombres moverse en las dos dimensiones del peligro, buscadas como escena donde el coraje debe probarse repetidamente. Para Borges, la virtud del coraje funda el ethos de ese pasado imaginario (imaginario no porque algunos de sus rasgos culturales no coincidieran con los que produce la ficción borgeana, sino porque esos rasgos definen un imaginario, en el sentido de repertorio formal e ideológico). El honor es la pasión principal, y el coraje la virtud principal.

En un mundo donde no existen otros procedimientos formales para establecer el derecho y la preeminencia entre los hombres, donde el Estado no está presente con instituciones que ofrezcan garantías ni reparen el daño ejercido por la violencia, el coraje es el rasgo de temperamento que permite proveer al honor y responder a la deshonra o a la provocación. Gauchos y señores participan de este ethos. En la ciudad moderna del siglo XX, en cambio, esa virtud y esa pasión se desplazan o hacia los márgenes del crimen o imaginariamente hacia arriba, hacia el mundo de los señores. Por eso Borges juzga que los pobres trabajadores y decentes, esa categoría social propia de la Buenos Aires en expansión urbana, carecen

¹² ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique II*, Gallimard-Folio, París, 1961, p. 138.

tanto de las virtudes del temperamento como de los excesos de la criminalidad: “En lo que se refiere a la realidad, es de fácil observación que los barrios más pobres suelen ser los más apocados y que florece en ellos una despavorida decencia”.¹³ El adjetivo mismo, “*despavorida*”, encierra la palabra fatal. El *pavor*, sentimiento innoble, tanto para el criollo pendenciero como para el soldado; tanto para el gaucho cuyo primitivismo estoico le impone la aceptación del destino, como para el hombre de leyes que (como Laprida en “Poema conjetural”) acepta el motivo americano de la muerte violenta, o para Quiroga que, en “La tentación”, la provoca repitiendo el camino por donde viajan quienes van a matarlo. Contra el miedo, la cultura criolla opone la postura distante de quien espera la muerte sin rehuirla.

A propósito de esto, Borges cuenta muchas veces la misma historia del desafío inmotivado, de la provocación a duelo que, vista desde afuera de la cultura, es tan incomprensible como inevitable su aceptación. Son duelos “desinteresados”,¹⁴ en los que, como en los preliminares de una payada, los futuros combatientes intercambian cortésmente las fórmulas del saludo y las noticias, recuerdan pormenores triviales, ponen de manifiesto el respeto que uno siente por el otro, indispensable para que el enfrentamiento sea socialmente legítimo. Así sucede en “El fin” y en los microrrelatos que rodean la biografía de Evaristo Carriego. En uno de ellos, los futuros duelistas (que tienen mucho de Conrad: han sabido buscarse y esperarse, no piden explicaciones imposibles, aceptan la inevitabilidad del desafío) “conversan. ¿De qué? Sospecho que de temas de sangre, de temas de bárbaros, pero con atención y prudencia”.¹⁵

Esta mezcla, del enfrentamiento bárbaro y la prudente formalidad del trato, es un ideal estético que Borges realiza en las mismas ficciones que presentan el argumento. La civilidad del estilo criollo, esa distancia respetuosa e irónica al mismo tiempo, tiene el tono del *understatement* borgeano que presenta los hechos más atroces desde una perspectiva atenuada por la distancia o por el desvío de la mirada. Un ejemplo, en otro registro temático, lo da el final de “La casa de Asterión”: “El sol de la mañana re-

¹³ *Evaristo Carriego, OC*, p. 110.

¹⁴ El adjetivo es usado por Borges en *Evaristo Carriego*: “Lo desinteresado de aquel duelo lo grabó en mi memoria” (*OC*, p. 166).

¹⁵ *Ibid.*, p. 167.

verberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. ¿Lo creerás, Ariadna? dijo Teseo. El minotauro apenas se defendió”.¹⁶

En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, es el gesto de sacarse el quepís el que decide la acción: Cruz se saca el quepís y pasa del otro lado, con un gesto nítido pero casi excesivo para la urgencia del encuentro que Fierro está librando con la partida policial. Sin embargo, Cruz tiene que sacarse el quepís, que es una marca formal de pertenencia a las fuerzas policiales, tiene que cumplir ese requisito en la medida en que el respeto de las formas es esencial para que ese entrevero de tercera categoría, banal como cientos de entreveros en la pampa, pueda ser repetido, varias veces, en la literatura argentina, como condensación ideológica y formal. El quepís de Cruz es un elemento de estilo, una marca. En un mundo de violencia confusa y repetida esas marcas son esenciales. Del mismo modo, la cortesía previa al duelo indica la solemnidad del desafío que todos respetan y que necesita tiempo para ponerse en escena.

Borges presenta el movimiento pasional de la muerte buscada siguiendo las reglas de un arte: “Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted”, le dice el Moreno a Martín Fierro.¹⁷ En “El fin”, sólo las reglas de la cortesía, las marcas del estilo, las opciones cuidadosas de la lengua, permiten que la venganza se convierta en un acto de justicia desde la perspectiva de los dos actores comprometidos (Fierro ha asesinado sin motivo al hermano del Moreno, quien, sin alardes, ha esperado siete años para cerrar esas cuentas). Justicia y venganza, en el mundo dominado por la pasión y el coraje, son configuraciones equivalentes a un equilibrio de los actos. Pero sólo pueden serlo a condición de que la venganza tenga el mismo rigor formal que la justicia, la misma majestad, un ritual que separe el acto vengador del mal que éste repara. Sin el rigor formal, la venganza sería sólo una degradación bárbara de la justicia. En efecto, la venganza se escribe con el cuidado deliberado con que las instituciones escriben la justicia. Ello evita la pesadilla del caos (como ausencia de forma), que es el peligro nunca conjurado del todo en el Río de la Plata.

Así las guerras civiles parecen “menos la colusión de dos ejércitos que el sueño de un matrero”.¹⁸ Para que no lo sean en su registro literario, só-

¹⁶ *El Aleph*, OC, p. 570.

¹⁷ “El fin”, *Ficciones*, OC, p. 519.

¹⁸ “La otra muerte”, *El Aleph*, OC, p. 572.

lo la voluntad de ficción y el establecimiento de reglas formales, la distancia de la ironía, el *understatement*, la elipsis, el desvío de la perspectiva, inscriben a esos encontronazos primitivos en el suceder de una historia. Por otra parte, desde una perspectiva que Borges no puede eliminar, la que recibe de los libros y de la cultura europea, el asesinato de Quiroga, la confusa batalla de Masoller, la muerte de Laprida son sucesos mínimos.

Sólo la escritura puede transformar ese desorden que parece el “sueño de un matrero”. Borges trabajó con esos sueños. En la historia de Pedro Damián, de “El otro duelo”, una conducta ignominiosa puede convertirse en un heroísmo ilusorio si vuelve a ser vivida y contada en un tiempo que no es el de los hechos sino el de su reconstrucción imaginaria. Del pasado queda sólo lo que imaginamos.

Pero, en todo caso, ¿por qué contar esos sueños? El primer texto de *El Hacedor* muestra a Homero en el momento en que “gradualmente, el hermoso universo fue abandonándolo”. En ese momento, su memoria capta la plenitud de un recuerdo: una pelea en la que había usado un puñal de bronce, se había enredado con torpeza, y había vuelto a su casa ensangrentado. Su primera afrenta y su primera defensa del honor. Borges, que también se está quedando ciego en ese final de los años cincuenta, inicia ese libro de síntesis que es *El Hacedor*, con dos ciegos: Lugones, con quien se encuentra imaginariamente en el prólogo, y Homero, en este primer texto. Un suicida y un muchacho primitivo que ha cobrado su primera muerte. El segundo texto del libro es “Dreamtigers”, cuyo comienzo expone, una vez más, la fascinación por el tigre como cifra (“ejercí con fervor la adoración del tigre”) y como imagen que es imposible volver a capturar después de la infancia, figura que vuelve en los sueños degradada hasta la condescendencia (“disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibles, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro”).¹⁹

El gesto hacia Lugones (Borges sueña que ha entrado en la Biblioteca y que le entrega a Lugones un ejemplar de *El Hacedor*) repara una línea que Borges había fracturado, con singular violencia, en los años veinte, cuando el modernismo y Lugones en primer lugar fueron objeto de parodia. Treinta años después, ensaya suturar esa fractura y establecerse en una continuidad de tradiciones poéticas (es la época en que corrige muchos de sus viejos textos, atenuando siempre la fuerza de su ruptura formal).

¹⁹ *El Hacedor*, OC, p. 783.

Inmediatamente después, la evocación de Homero (cuyo nombre no aparece escrito en el texto que lleva como título el mismo del libro, “El Hacedor”) instala otra línea. No se trata, como se podría pensar de modo demasiado sencillo, de una repetición biográfica, la ceguera de Homero, la de Milton, la de Groussac, la de Borges, sino de la postulación de una referencia sociocultural y literaria. Como lo ha dicho y lo seguirá diciendo, está la *Odisea*, matriz de todas las historias, y el suelo todavía mágico del que surge: el mundo bárbaro, de muertes confusas y desprolijas, dioses quisquillosos y sanguinarios que Homero va a convertir en materia de una mitología cuyo magnetismo no se ha igualado en Occidente. Homero, en “El Hacedor”, viene de un fondo primitivo, donde el cuerpo todavía recuerda los impulsos de la fiera aunque reconozca ya los atributos del orden cultural:

Las impresiones resbalaban sobre él, momentáneas y vívidas; el bermellón de un alfarero, la bóveda cargada de estrellas que también eran dioses, la luna, de la que había caído un león, la lisura del mármol bajo las lentas yemas sensibles, el sabor de la carne de jabalí, que le gustaba desgarrar con dentelladas blancas y bruscas.²⁰

Homero, según Borges, no termina de abandonar ese mundo (cuyas formas sensibles la ceguera irá borrando), pero las historias que contará traspasan ese mundo a la literatura arrancándolo de la inmediatez de la experiencia. La ceguera de Homero abre la escena de la literatura (“un rumor de gloria y de hexámetros”). El hombre que, como una fiera, desgarrará la carne con blancos dientes, encontrará un orden. Las guerras de aqueos y troyanos no serán “el sueño de un matrero”, ni la fantasía confusa de un casi primitivo.

Ésta es la invención que Borges busca para su literatura (y que funda la literatura argentina de este siglo). Para decirlo de otro modo: él escribe un texto donde el asesinato de César y el de un paisano anónimo pueden formar parte de una misma configuración de sentidos y de un mismo pliegue de tiempo. La literatura teje una red donde diferentes actos de violencia son pensados según un mismo patrón formal. Cito el texto completo de “La trama”:

²⁰ *Ibid.*, p. 781.

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los Aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): *Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.²¹

La línea queda trazada. Pero no se trata simplemente de tejer una trama sino de sostener una legitimidad cultural. Para ello, por supuesto, es necesario que Borges escriba esa frase que nos exorta más a escuchar que a leer. Esa frase, cuya oralidad es casi antiliteraria y que sólo puede ser dicha en el Río de la Plata, puede ponerse en línea con el clásico *tu quoque*. En esa constelación formal y ficcional se construye la igualdad en la jerarquía de las invenciones.

Pero hay más que la fascinación de la barbarie. La guerra está en el origen de la nación, unida a los nombres de su propia stirpe (nombres menores, sin duda, que Borges subraya, armando la tradición familiar con recuerdos de batallas secundarias o lugares secundarios en las grandes batallas). Borges mantiene abierto el conflicto que estas posiciones le plantean a la dimensión liberal de su pensamiento.

Algunos de sus relatos indican, cifradamente, la ausencia de un orden que se ha fracturado en un pasado remoto, o se ha disuelto en la horizontalidad sin cualidades de las democracias de masas, o ha sido liquidado, junto con la tolerancia pluralista, en los regímenes totalitarios.²² La cuestión del orden preocupa a Borges, que no encuentra, ni en sus ficciones ni en los escenarios políticos contemporáneos, una resolución al conflicto entre república, jerarquía espiritual y moral y democracia. Este conflicto no existía cuando las sociedades se organizaban según el ethos heroico; tampoco cuando la guerra reordena las jerarquías según líneas que responden al patrón de los ejércitos. Cuando el ethos heroico se debilita y comienza

²¹ *Ibid*, p. 793.

²² Sobre esta cuestión he presentado algunas hipótesis en *Borges, un escritor en las orillas*, *op. cit.*, capítulo VII: "La cuestión política".

el largo proceso que ha sido pensado como el desplazamiento de las pasiones por los intereses,²³ cuando la paz del comercio se impone sobre la turbulencia de los enfrentamientos, las sociedades pierden en intensidad pasional lo que ganan en riqueza y saber.

Este esquema clásico (que, por supuesto, no describe un proceso histórico sino una idea de movimiento), de algún modo permite organizar una «historia»: las pasiones y las virtudes que se relacionan con ellas (el arrojo y el coraje, por ejemplo) pertenecen, globalmente, a un modo pasado, donde la guerra era la única forma de organización de la barbarie (el sueño de un matrero, dijo Borges). Las tecnologías bélicas del siglo xx no pertenecen a esta constelación de pasiones y destrezas. El heroísmo intelectual y el orgullo nacionalista de Yu Tsun (en “El jardín de senderos que se bifurcan”) se inscribe en un orden de cualidades diferente al del mundo pasional donde la muerte tiene la inmediatez y la intimidad del cuchillo.

La violencia del arma blanca pertenece al mundo donde dominó el ethos heroico. Borges usa, muchas veces, la palabra “bárbaro” para calificarlo. La “barbarie” (opuesta a los ideales de tolerancia que él también respeta) atrae como un centro denso y oscuro. En la dimensión cultural “bárbara”, la pasión del miedo es derrotada por el arrojo, el valor, el despliegue de la destreza física. Las pasiones “felices” derrotan a las pasiones “tristes”. Las sociedades burguesas invierten este orden (al que juzgan precisamente como desorden) y, suprimiendo la barbarie, también establecen un dominio sobre la violencia de los cuerpos enfrentados en la pelea.²⁴

El saber de los cuerpos (del que habló Spinoza), un saber hecho de insistencias y de recuerdos, se despliega, como una virtud, en el mundo bárbaro. Ese saber es una forma (perdida irremisiblemente) de conocimiento. Borges no la posee; la reconoce en sus mayores, soldados y hombres de campo, y en una categoría particular: la cautiva (también el cautivo).

²³ Al respecto, véase el límpido ensayo de ALBERT HIRSCHMANN, *The Passions and the Interests*, Princeton University Press, Princeton, 1977.

²⁴ Escribe MARILENA CHAUI: “Sob o signo da sensatez, os ideais agonísticos —gloria, fama, honra, coragem e riqueza— transformam-se em paixoes que a moral (burguesa, para sermos explícitos) sente-se compelida a suprimir e, simultaneamente, conservar” (“Sobre o medo”, en SERGIO CARDOSO y otros, *Os sentidos da Paixão*, Companhia das Letras, São Paulo, 1991, p. 45).

Ellos saben con el cuerpo (“un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón”).²⁵ Pero no son los únicos que saben: como la cautiva, sabe el guerrero longobardo (un bárbaro) que “en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado”.²⁶ En verdad, el ímpetu que sacude a Droctulft, aunque tan físico e irreprimible como el de la cautiva, tan instalado en el cuerpo, responde sin embargo a un orden diferente. Droctulft, sin entenderlo, descubrió en la ciudad “una inteligencia inmortal”, “un conjunto que es múltiple y sin desorden” (para Borges ésta sería precisamente la cualidad de una equilibrada configuración utópica, perseguida vanamente). Somete a ese orden perfecto todo lo que tiene: Droctulft entrega su cuerpo, en la batalla, a la muerte. Su pasión ignora el miedo, es ímpetu irrefrenable, pero su objeto es de un orden diferente y de una materia diferente. Su pasión viene de un mundo, el objeto que la despierta pertenece a otro.

En cambio, el ímpetu de la cautiva, cuando ve degollar un cordero y se arroja del caballo para beber su sangre, pertenece al mismo orden que los objetos que la retienen en la toldería. No hay fractura cultural entre el ímpetu de la pasión y el objeto que ésta desea.

De todos modos, Borges argumenta que tanto Droctulft como la cautiva cambian de bando, ganados por aquello, precisamente, que les es extraño. El ímpetu que los impulsa es poderoso porque está motivado hacia lo diferente (entre otras cosas, podría pensarse así la cultura argentina). Pero Borges también argumenta que la fuerza del ímpetu no está en un saber del intelecto sino en lo que no se entiende ni se gobierna: el saber inmediato del cuerpo. En la modernidad, ese ímpetu se ha perdido.

El cautivo, cuya historia Borges cuenta en *El Hacedor*, cuando es conducido a la casa de sus padres, después de años vividos en la toldería, se arroja sobre un recuerdo que no tiene traducción discursiva. Busca y encuentra su cuchillito de asta: “sin vacilar”, escribe Borges. Sabe dónde lo escondió en su infancia, aunque la casa adonde lo escondió le resulte completamente extraña (“miró la puerta, como sin entenderla”: ha olvidado esa disposición del espacio que, incluso en el elemental mundo criollo, es una marca de la privacidad impuesta por la cultura). No entiende la casa donde vivió de chico. No sabemos si sabe lo que se arroja a buscar.

²⁵ “Historia del guerra y la cautiva”, *El Aleph*, OC, p. 560.

²⁶ *Ibid.*, p. 557.

Sólo sabemos que lo encuentra en un solo movimiento donde no hay deliberación sino impulso. Al recobrar el cuchillito de asta, sin embargo, el cautivo no recuerda el pasado, porque ese objeto no entra a formar parte de una configuración de la memoria. Todo su pasado está en la toltería adonde regresa. El cuchillito encontrado sólo sirve para que otros (que viven en un mundo de signos y recuerdos) comprueben que el cautivo es el hijo perdido. Pero el cautivo ya no es ése. Del mundo donde había nacido y vivido su infancia, sólo le queda ese lugar, el fondo del pozo. Un fondo de pozo, no un recuerdo. Y lo que allí busca no es cualquier objeto, sino un cuchillo, probablemente el único objeto que establece un vínculo entre la toltería y la casa adonde lo han llevado.

Droctulf y estos dos cautivos pampeanos tienen en común que cambiaron de bando fascinados por lo que debía resultarles ajeno. En estas narraciones, la barbarie ejerce tanto magnetismo como Ravena. Allí hay algo que presenta a la vida con intensidad, algo que Borges piensa perdido definitivamente, que él ha perdido o no ha tenido nunca:

Vida y muerte le han faltado a mi vida.²⁷

Por todo el continente anda mi nombre;
no he vivido. Quisiera ser otro hombre.²⁸

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
aquél en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.²⁹

Lo que queda es, entonces, un ímpetu, un saber del cuerpo que ya no puede recuperarse, un deslumbramiento del bárbaro frente a la perfección latina, del hombre blanco frente a la barbarie. También son estos rastros los que le quedan a la literatura en Argentina. Borges, a quien le gusta pensar que toda la vida de un hombre se resume en un solo momento crucial, donde éste se enfrenta con su único acto verdadero, también piensa que toda una literatura se resume en un texto, y, menos que en un texto, en el momento en que ese texto encuentra su perfección, que es un instante, también intenso y probablemente irrepetible. Las batallas de la historia y las palabras escritas por quien creía ser el poeta nacional, Lu-

²⁷ "Prólogo" a *Discusión*, OC, p. 177.

²⁸ "Emerson", *El otro, el mismo*, OC, p. 911.

²⁹ "Le regret d'Héraclite", en "Museo", *El Hacedor*, OC, p. 852.

gonos, “son como si no hubiesen sido”. Pero queda el momento en que Martín Fierro “alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio para que no piensen que huye”.³⁰

¿Qué queda entonces? Un acto gratuito (la provocación inmotivada de Fierro al Moreno, hecha de prejuicio, bravuconería, orgullo borracho); la crueldad con que este acto se realiza (la imagen con que Hernández presenta el cuerpo herido de muerte); el cuidado parsimonioso con que se limpia la sangre del cuchillo porque va a volver a su contacto íntimo y caliente con el cuerpo de su dueño; el desafío, más importante que el duelo porque prueba no sólo la ausencia de miedo ante la muerte sino la distancia indiferente con que se la considera.

Queda un ethos bárbaro, y no obstante, virtuoso. Sus cualidades son imposibles en el siglo xx y en la ciudad. Sin embargo, sólo en la ciudad del siglo xx pueden ser percibidas como cualidades. Desde la cultura urbana, ese mundo bárbaro atrae con ímpetu ciego y gracia desafiante porque está bien lejos de la autoconciencia fracturada de la modernidad.³¹ Atrae por la pasión con que se defiende una idea del honor y por la minuciosa atención con que se cumplen los ritos del *savoir faire* criollo. Las cualidades necesarias son coraje y estilo, una virtud del temperamento y una virtud de la forma.³²

A fines de los años cincuenta, Borges comienza el estudio del anglosajón.³³ En *El otro, el mismo*, de 1964, se publican varios poemas que remi-

³⁰ “Martín Fierro”, *El Hacedor, OC*, p. 797.

³¹ Incluso Borges le atribuye uno de los regímenes discursivos que él más valora. La ventaja diferencial del criollo sobre otros pueblos campesinos reside en que “eran capaces de ironía” (“Los gauchos”, *Elogio de la sombra, OC*, p. 1001).

³² “E justamente porque as paixoes eram muito fortes que os homens convencionaram regras para noa se ofenderem uns aos outros” (RENATO JANINE RIBEIRO, “A glória”, en *Os sentidos da Paixão*, ed. cit., p. 111). También puede pensarse que, aun entregados los individuos a sus pasiones, en las sociedades donde honor y etiqueta están relacionados, las normas formales encuentran algún modo de manifestarse. Sarmiento, en su retrato de Facundo Quiroga, señala justamente que, en el caso del caudillo riojano, la pasión lo dominaba hasta tal punto que las reglas formales desaparecían. Y éste es un componente de la monstruosidad animal que Sarmiento le atribuye.

³³ En 1962, en una Posdata a “Las *kenningar*”, corrige su lectura de la década del treinta (basada en traducciones al inglés moderno), precisando que ha dedicado “dos años al estudio de los textos anglosajones” (*OC*, p. 380).

ten a los ciclos de la épica nórdica. Esto no es sorprendente en quien siempre ha trabajado relaciones intensas de intertextualidad. Voy a referirme a ello por otras razones, que el mismo Borges convierte en interrogación (aunque les dé una respuesta filosófica que no es la que busco en este momento).

La “Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf” comienza así:

A veces me pregunto qué razones
me mueven a estudiar sin esperanza
de precisión, mientras mi noche avanza,
la lengua de los ásperos sajones.³⁴

Cuando por primera vez escribió sobre las *kenningar*, esas razones, que todavía no lo habían conducido al estudio del anglosajón, tenían que ver con la discusión de los principios formales de la imagen poética. Pero, treinta años después, Borges lee los poemas épicos nórdicos en otra clave, que podría llamarse más ideológica que formal. Es una literatura de héroes y de batallas, una épica que parecería anclada en el mundo de valores que había encontrado en el pasado rioplatense. Mejor dicho, una épica que viene de otro mundo, inconmensurable con el de la llanura pampeana, pero también impulsado por las virtudes que se desplegaban en los más modestos duelos criollos que Borges había reescrito en decenas de textos.

A través de los siglos, escribe, le llega la voz de Snorri Sturluson. Puede escuchar esa voz, porque la había escuchado antes. Quizás sería más exacto decir que esa voz nórdica es poéticamente audible porque hace eco con la voz surera de la gauchesca y de la épica matrera de las guerras civiles. Sombra y eco, las espadas de la epopeya anglosajona reflejan la forma y el sonido metálico de los cuchillos criollos. En los poemas de un ciclo nórdico, publicados en *El otro, el mismo*, Borges nombra la espada (también arma familiar de sus antepasados), que no tiene la intimidad física del cuchillo, pero que brilla en la “hermosa batalla” y prodiga “el oro rojo”.³⁵ La poesía anglosajona tiene ruido de espadas como los cielitos de Ascasubi.

³⁴ *El otro, el mismo*, OC, p. 902.

³⁵ “Fragmento”, *El otro, el mismo*, OC, p. 904, y “A una espada en York Minster”, p. 905; “A un poeta sajón”, p. 906; “Snorri Sturluson”, p. 907.

Borges, finalmente un vanguardista, es decir, un escritor que rompe los límites entre las literaturas y desconoce la prelación de las historias literarias, podía leer en los textos más distantes, aparentemente más ajenos, aquello que había leído en los menos prestigiosos poemas del Río de la Plata. En ambas series, encuentra la sombra de su deseo: él, que es un pueblerino, alcanza a tocar un mundo más apasionado y brutal, irremediablemente pretérito excepto cuando, como en “El sur”, alguien cruza, por alucinación o como resultado de una operación fantástica, la línea que separa el norte del sur, en la misma mitad de la ciudad de Buenos Aires. En ese cuento (“que acaso sea mi mejor cuento”³⁶), el paso de una región a otra termina con la muerte.

El mundo donde a un desafío inmotivado se responde con una aceptación resignada, se ha transformado en una alucinación anacrónica. Esa historia clausurada, donde se agitaron las pasiones, atraviesa la obra del escritor más moderno como una reminiscencia que no cesa de producir literatura.

³⁶ “Prólogo” a *Artificios*, OC, p. 483.

DIÁLOGOS E INTERSTICIOS

¿CUÁN EUROPEA ES EUROPA?

WILLIAM ROWE
University of London

*Un hombre puede ser enemigo de otros hombres
[...] pero no de un país* (Jorge Luis Borges)

El éxtasis no repite sus símbolos (Jorge Luis Borges)

1. FRONTERAS

Comienzo con un escrito de 1924:

El Rin es todavía el Rin, el gran divisor. Puede sentir esto al cruzarlo. Lugares planos, congelados y llenos de agua. Luego, el río frío y curvilíneo. Más allá la otra orilla, aparentemente tan fría, tan vacía, tan congelada, tan desamparada. El tren se detiene y echa vapor vigorosamente. Luego, atraviesa la llanura plana del Rin, pasados los charcos congelados de agua de desborde, y los campos congelados, en la vacuidad de este pedazo de territorio ocupado.

Inmediatamente al cruzar el Rin, el espíritu del lugar ha cambiado. Ya no hay más fanfarronadas de genialidad. Los pantanos están helados. Los campos están vacíos. Pareciera que no hay nadie en el mundo.

Es como si la vida se hubiera replegado hacia el este. Es como si la vida germánica se estuviera alejando lentamente del contacto con Europa occidental, deslizándose hacia los desiertos del este.¹

Éste es un fragmento de “Una carta desde Alemania” (“A Letter from Germany”), escrita por D.H. Lawrence en 1924 y publicada póstumamente

¹ D. H. LAWRENCE, *A Selection from Phoenix* (Penguin Books, Harmondsworth, 1979), pp. 116-117. Todas las traducciones son mías, excepto cuando diga lo contrario.

en 1934. Leerla en 1999, desde dentro de las actuales fronteras de la Comunidad Europea, es tomar conciencia de cuánto se ha movido hacia el este y hacia el sur la frontera entre el adentro y el afuera. Lo que llamamos “europeo” se ha expandido —no importa cómo tracemos la frontera— pero si Europa es la CE, es cada vez más difícil para la gente de afuera lograr entrar. Todo el flujo de inmigración está ahora sujeto a un único archivo de computadora. Europa ha estado y está preocupada por las fronteras, manteniendo afuera a los que no están “listos” —los antiguos “bárbaros”, para usar esta palabra entre tantas. Pero, ¿es la CE Europa? ¿Dónde —un viejo tópico para frases lapidarias— acaba Europa? ¿Cuán europea es? ¿Y qué pasa si leemos la inolvidable relación de Lawrence desde la obra de Borges?

Déjenme aclarar lo siguiente: esto no significaría leer a un escritor inglés a través de uno argentino. Los límites evocados en las palabras *inglés* y *argentino* estropearían el placer de la lectura, una de cuyas formas es la utopía anárquica de Borges en la que se imagina que todos los libros fueron escritos por un solo autor —la desterritorialización completa de la lectura. Estos adjetivos, *inglés* y *argentino* configuran un territorio nacional y una nación territorial, y hacen de sus literaturas una expresión de estas totalidades fantásticas. El nacionalismo literario pierde fundamento en el ensayo borgiano “El escritor argentino y la tradición” o en el lugar llamado Tlön (en el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), cuya literatura no tiene nombres —y por tanto tampoco adjetivos territoriales que se deriven de ellos.² Colocar a Borges al lado de Lawrence nos ayuda a revelar cuán radical es el tratamiento de fronteras en Borges.

Leer a través de fronteras, que de maneras diversas es la invitación de todos los cuentos de *Ficciones*, incluye la duda de saber si todo lo que hay dentro de un país puede ser una expresión de éste: “Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos, de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes” (*F*, p. 103).

El que piensa aquí es Yu Tsun, que, en “El jardín de senderos que se bifurcan”, es un chino que espía para los alemanes en contra de los britá-

² Para más detalle, la literatura del sur de Tlön tiene verbos en lugar de nombres y la del norte, adjetivos monosilábicos. “En el caso elegido la masa de adjetivos corresponde a un objeto real; el hecho es puramente fortuito” (*F*, p. 21). Las referencias abreviadas que se proporcionan entre paréntesis son las siguientes: *F* = *Ficciones*; *EA* = *El Aleph*. Las ediciones utilizadas son *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956 y *El Aleph*, Seix Barral, Barcelona, 1983.

nicos en la Primera Guerra Mundial. La mayoría de los cuentos de *Ficciones* fueron escritos durante la Segunda Guerra Mundial, una época de exacerbación de las fronteras y de derramamiento de sangre en nombre del territorio. Pero ¿cuán atrapados estamos, en tanto identidad, a las nociones de territorio, cultura y lenguaje —o, en tanto madre patria, a las nociones de nación y Estado? Por el momento, me gustaría sugerir que estas simetrías concéntricas dependen de una particular unificación del tiempo. Más adelante, indicaré de qué manera los materiales de *Ficciones* incluyen la formación del Estado argentino, en los siglos XIX y XX. Pero, mientras tanto, quisiera regresar a la pregunta: ¿qué pasa si uno lee el asunto de la conformación de fronteras europeas desde la obra de Borges?

2. RESIDUO O SACRIFICIO

La narrativa de Yu Tsun —y la del texto borgiano, cuyo título, “El jardín de senderos que se bifurcan”, es también el título de la primera parte de *Ficciones*— acaba con una incompatibilidad: el chino ha logrado enviar un mensaje a su jefe (Viktor Runeberg, un nombre cargado de victoria/ signos sagrados/ montaña / un himno protestante alemán muy conocido,³ en diferentes combinaciones de nombres y adjetivos) sacrificando a un ser humano tan sólo por su nombre: “El Jefe [...] sabe que mi problema era indicar [...] la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre” (*F*, p. 111).

Pero su última declaración es la siguiente: “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (*F*, p. 111). Lo innumerable, lo inenarrable: ¿cómo reconciliar esto con el éxito de haber enviado el mensaje secreto? Contrición y cansancio se convierten en su residuo.

Es posible leer la incompatibilidad del mensaje y el residuo como un tema para la teoría literaria, ya que significaría colocar un determinado parámetro para leer la historia. ¿Pero qué sucede si leemos esta historia desde otras narraciones borgianas? Digamos, por ejemplo, desde “La escritura del Dios”, en la colección *El Aleph*, gran parte de la cual fue escrita también durante la Segunda Guerra Mundial. El narrador es un sacerdote del México prehispánico, encarcelado por un conquistador español que

³ “Eine Feste Berg”.

incendió su pirámide. El sacerdote está empeñado en descubrir “una sentencia mágica” escrita por el dios nativo el primer día de la creación, porque esta sentencia sería capaz de frenar las “desventuras y ruinas” del fin de los tiempos; sería “apta para conjurar esos males”. Él no sabe dónde encontrar esta escritura del dios o de qué material o de qué signos está hecha (“Una montaña podía ser la palabra del dios”), pero se le ocurre pensar que si una palabra o una voz es articulada por un dios, ésta no puede ser “inferior al universo o menos que la suma del tiempo” (*EA*, p. 119). Esta reflexión convierte a esa voz en un mensaje sin residuo, es decir, en *logos*. Es en este momento cuando el sacerdote se marea.

Luego el sacerdote experimenta —es decir, el texto produce— dos configuraciones: la primera sofocante, la segunda liberadora. La primera constituye una sucesión de sueños concéntricos infinitos. Se da cuenta entonces de que estos círculos sin fin y uno dentro del otro —que configuran el deseo o la adición de la totalidad que la palabra “universo” conjura— son peores que la cárcel de piedra en la que está cautivo. La segunda le ofrece un tipo diferente de espacio-tiempo, con márgenes pero infinitamente expansivo: “Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron” (*EA*, p. 121).

La capacidad de comprender todo (“entendiéndolo todo”) lo hace también capaz de descifrar la escritura del dios. Pero, en este punto o umbral, el sacerdote decide no usar la fórmula de catorce palabras. “Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie” (*EA*, p. 121).

El sacerdote ha sido dividido en dos hombres: el que ahora es nadie, sin nación o identidad, y al que no le importan estas cosas, y el otro que ha sido subsumido en un esquema totalitario, en otras palabras, que ha sido sacrificado. El primer hombre, el que ahora habla, se ha convertido en mero residuo del esplendor que ha visto. La escritura del dios, por su parte, es precisamente un mensaje sin residuo, un lenguaje que no deja nada fuera, como el lenguaje de los ángeles que, como escribe Borges “conver-

san por especies inteligibles: es decir, por representaciones directas y sin ministerio alguno verbal".⁴ Un lenguaje sin dispersiones o ambigüedades es atributo de los seres trascendentales —o el deseo de los humanos que dicen ser agentes de algún principio trascendental que demanda sacrificios a otras personas—; el ejemplo más notorio del siglo XX sería el derramamiento de sangre y sacrificio (de judíos, gitanos, homosexuales) que llevó a Europa a ser "única". No de manera tan abierta, un tal lenguaje, y el poder que conjura, expresa el deseo de control burocrático.

En vez de eso, el hombre del cuento borgiano (que dejó de ser sacerdote) prefiere ser un residuo. De esta manera él ve las cosas como multiplicidades ilimitadas: es esto lo que es la escritura —no del dios sino de Borges. El trabajo de escritura de Borges, exponiendo ese deseo de totalidad, puede ser contrastado con la justificación protestante y la dialéctica hegeliana, ambas reveladas como formas de pensamiento expiatorio particularmente alemán en el cuento "Deutsches Requiem", cuyo protagonista escribe "Nadie puede ser [...] nadie puede probar una copa de agua o partir un trozo de pan, sin justificación" (EA, p. 84).⁵ Pero, para citar el título de Walter Abisch, "¿Cuán alemán es?".⁶

3. INTERSTICIOS O ENCERRAMIENTO

La rueda visionaria del sacerdote de "La escritura del Dios" —un espacio múltiple disponible como simultaneidad— se parece al Aleph en el cuento de este mismo nombre (1943). El Aleph no puede ser narrado: el problema "irresoluble" es "la enumeración siquiera parcial, de un conjunto infinito" (EA, p. 167). Todo lo que se puede hacer es "transcribirlo" parcialmente. Pero esto es lo que precisamente ha estado haciendo su poseedor —un poeta porteño espectacularmente malo— para escribir un abultado poema épico. El poeta en cuestión se llama Carlos Argentino

⁴ "Indagación de la palabra", en *El idioma de los argentinos*, M. Gleizer Ed., Buenos Aires, 1928, p. 26.

⁵ El epígrafe a "Deutsches réquiem" ("Aunque él me quitaré, en él confiaré") es una cita del libro de Job, y el cuento puede ser tomado, según sugiere el *Diccionario de Borges*, como una dramatización de la lectura alemana de un texto judío (E. FISHBURN y P. HUGHES, *A Dictionary of Borges*, Duckwoth, Londres, 1990, pp. 125-126).

⁶ WALTER ABISCH, *How German Is It*, New Directions, Nueva York, 1980.

Daneri: nuevamente el adjetivo territorial, aquí como nombre de pila; el Estado bautizando a sus hijos con herencias apropiadamente prestigiosas (un Dante argentino o Charles Darwin que se convirtió, después de los treinta años, según sus propias palabras, “en una especie de máquina moledora de leyes generales a partir de grandes colecciones de hechos” e incapaz de leer “una línea de poesía”).⁷

Sin embargo el Aleph, interminablemente múltiple, es incompatible con la historia épica de la nación en tanto esplendor intemporal. Instituye, más bien, un tiempo anti-épico, un tiempo con residuos infinito, como el de William Empson en las “fechas que faltan” (“missing dates”) del poema de este título, escrito en la década de los años treinta, con su estribillo “The waste remains, the waste remains and kills —no immortality there!” (“El desperdicio se queda, se queda y mata —no hay inmortalidad”). En “El jardín de senderos que se bifurcan”, cualquier potencial para una épica narrativa que ofrecen los eventos de la Primera Guerra Mundial es destruido por la porosidad de sus múltiples intersticios. La historia se enmarca como una glosa de la página 22 del clásico libro de Liddell Hart, *Historia de la Guerra Europea*, pero la glosa excede al marco —la diégesis deja un residuo que es inconmensurable con la historia. La trama secundaria (las maquinaciones de Yu Tsun) no sólo introduce un intersticio que se convierte en un abismo dentro de la trama, un agujero que no puede ser cerrado; también incluye otra trama secundaria —redundante— que es en sí misma una novela que se bifurca continuamente. Tal disposición es inadmisibles en la historiografía, en donde el tiempo es un proceso explicativo, o al menos acumulativo. En aquella novela china,⁸ cada evento tiene diferentes resultados: los enemigos se vuelven amigos y viceversa, las líneas no pueden ser trazadas y, por tanto, tampoco los seres humanos, los objetos y menos aún los territorios pueden ser alineados. La secuencia de tramas secundarias, cada cual dentro de la precedente, es potencialmente interminable; topológicamente, cada adentro sucesivo se vuelve un afuera, dándole la vuelta a los círculos concéntricos del sacerdo-

⁷ CHARLES DARWIN en Nora Barlow (ed.), *The Autobiography of Charles Darwin, 1809-1882*, Collins, Londres, 1958, p. 139.

⁸ Ni más ni menos china que la “enciclopedia china” que MICHEL FOUCAULT cita al comienzo de *Las palabras y las cosas* (Siglo XXI Eds., México, 1968) para ejemplificar una episteme inestable que se podría leer también como una episteme latinoamericana.

te y haciendo una máquina que funciona en dirección contraria a la de Darwin porque no permite leyes generales.

Estas ilimitadas bifurcaciones pueden ser tomadas como un modelo de tiempo: la bifurcante novela de la sub-sub trama, cuyo título es el título de todo el texto, es “un invisible laberinto de tiempo” (*F*, p. 105). No es éste el tiempo absoluto, uniforme de Newton, o de la Historia Universal propuesta por la Ilustración o el positivismo, modelos para las historias de las nuevas naciones de la emancipada Latinoamérica. Su proximidad produce una sensación particular en Yu Tsun: “Sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban” (*F*, p. 108).

Sobre el término “pululación”, el *Diccionario* de la Real Academia ofrece, bajo la voz “pulular”, las siguientes definiciones: “empezar a brotar [...] vástagos un vegetal || Abundar, multiplicarse rápidamente en un lugar los insectos y sabandijas”.⁹ Las referencias a la vegetación y los insectos introducen una implicación de alguna manera menos humana, o menos mamífera, que la derivación del latín que asigna Corominas a la palabra “pulular” (pullas = “cría de animal”), bajo el significado “aparecer en abundancia”.¹⁰

La narración de Yu Tsun continúa: “Volví a sentir esa pululación [...] Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas” (*F*, p. 110). Este hormigueo o hervor es, por la infinidad de sus dimensiones, no sólo incompatible con la historia —con las grandes narrativas, o aún con cualquier acumulación de tiempo—, sino en última instancia con cualquier narrativa: el texto termina, unas cuantas frases más adelante, con lo innumerable.

El último párrafo trata del residuo: de lo que queda después de que el chino ha logrado mandar su mensaje —al añadir su oración invisible, su escritura redundante de la *Historia de la Guerra Europea*. “Lo demás es irreal, insignificante” (*F*, p. 111), declara Yu Tsun, y finalmente habla de su “innumerable contricción y cansancio”. Como últimas palabras, éstas recuerdan a las de *Hamlet*. Si lo tomamos como modelo de lectura, el texto

⁹ s. v. “pulular”, *DRAE*, 21ª ed.

¹⁰ *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1961, p. 456.

muestra una porosidad enorme hacia la literatura europea. Se aproxima al horizonte ideal borgiano de leer todos los libros como si hubieran sido escritos por un solo autor. Hay varias maneras de considerar este aspecto de la escritura de Borges. La discutida más comúnmente es la intertextualidad. Prefiero sugerir otra: el hecho de que esta complejidad de asociación implica estructuras de memoria particulares.

Crucial en todo esto es ver cómo la forma y la materia, los signos y sus soportes materiales, continuamente cambian de lugar, cosa que va en contra de una de las líneas centrales del pensamiento continental europeo, el hilomorfismo,¹¹ y se encamina más bien hacia un ilimitado empirismo.¹² Por ejemplo, las tramas secundarias de “El jardín de senderos que se bifurcan” pueden ser tomadas como forma o como información: en tanto interpolaciones formales de secuencias narrativas o como interpolaciones en el sentido de un archivo de glosas, pero glosas que a la vez se vuelven intersticios en la organización formal de la historia. Como bifurcaciones hacen que cualquier relato de identidad sea un disparate, así como la porosidad socava las fronteras físicas que defienden los territorios nacionales.¹³

La enorme gama de ecos textuales puede ser leída como erudición, como un ejemplo del concepto de una tradición de fronteras invariables (la totalidad de la literatura europea desde Homero, como dijera T. S. Eliot), es decir, una herencia estable, al igual que en la idea clásica de un determinado número de *topoi*, que conforman un espacio organizado o espacialización fija de la memoria. “La biblioteca de Babel” ofrece una parodia explosiva de tal actitud: las repetidas galerías hexagonales en las que viven los bibliotecarios sólo *parecen* garantizar el orden (la autoridad)

¹¹ Véase A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality* (1929), Free Press, Nueva York, 1979, pp. 49-50: “Toda la filosofía moderna gira en torno a la dificultad de describir el mundo en términos de sujeto y predicado, substancia y cualidad, lo particular y lo universal. El resultado siempre violenta esa experiencia inmediata que expresamos en nuestras acciones, nuestras esperanzas, nuestras simpatías, nuestros propósitos, y que disfrutamos a pesar de nuestra falta de frases para su análisis verbal. Nos encontramos en un mundo zumbante, en medio de una democracia con nuestro prójimo: mientras que, bajo una forma u otra, la filosofía ortodoxa sólo nos presenta substancias solitarias, cada una gozando de una experiencia ilusoria”.

¹² Véase GILLES DELEUZE, *Dialogues* (Flammarion, París, 1977) y el uso que hace Borges (en “Nueva refutación del tiempo”) de Locke y Hume en relación con el tiempo: las desterritorializaciones del capitalismo temprano de Inglaterra.

¹³ Ver DAVID VIÑAS, *Indios, ejército y frontera*, Siglo XXI Eds., México, 1984, p. 90.

que la institución promete. Y es conocido el manejo paródico de Borges de la inherente fijación de la noción de Archivo. Un ejemplo excelente es la llamada “enciclopedia china”, que mencionamos arriba, que aparece en el *Manual de zoología fantástica* (así como también en “El idioma analítico de John Wilkins”). También tenemos la siguiente observación que hizo Borges en una conferencia: “cabría decir que la cultura occidental es impura en el sentido de que sólo es a medias occidental”.¹⁴

4. EL ESTADO, LOS MONUMENTOS Y EL CAOS

¿Cómo y de dónde surge esta anárquica inestabilidad? Si el material de las interpolaciones o bifurcaciones consiste principalmente de textos escritos en Europa (incluso los ejércitos chinos han venido por ahí), su forma es tiempo —nuevamente en esta historia tenemos la “pululación” o efecto hormigueante. Pero el tiempo no es formal sino material. El tiempo entra en el texto borgiano no como el tiempo matemático uniformemente medido de Newton, sino como el tiempo innumerable de John Locke¹⁵ —o el de Ireneo Funes, siendo una de las acciones más interesantes del cuento “Funes el memorioso” la manera en que se desata el incesante movimiento del tiempo desde el arte de la memoria: un archivo invadido o invasivo.

“Funes el memorioso”, escrito en 1942, localiza la historia que cuenta hacia 1880. La corta vida de Funes, el personaje, va de 1868 a 1889. Descrito como un uruguayo con características de “orillero antiguo” (antiguo habitante de los suburbios), sale de lo ordinario —se individualiza— por su sentido absoluto del tiempo: sabe la hora al minuto, “sin consultar el cielo” (*F*, p. 118) —¡nada gaucho por cierto! La última imagen que se nos da es la cara de Funes al amanecer, de 19 años: “me pareció monumental,

¹⁴ JORGE LUIS BORGES, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 62.

¹⁵ Locke dice que el tiempo está “perciendo perpetuamente” (ver WHITEHEAD, *Process and Reality*, p. 210). Esta idea está implícita en la “Nueva refutación del tiempo” de Borges. FISHBURN y HUGHES sostienen que “gran parte del argumento intelectual de «Funes el memorioso» proviene de la discusión del lenguaje que hace Locke en el libro 3, cap. 1 del *Essay* [*Concerning Human Understanding*], en el que considera la relación del lenguaje y las cosas, notando que mientras «todas las Cosas son Particulares, la mayoría de las Palabras que constituyen todos los Lenguajes son Términos Generales»” (*A Dictionary of Borges*, p. 143). La afirmación de Locke incluye la posibilidad de un empirismo ilimitado.

como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides” (*F*, p. 127).

Este comentario, que en un sentido inmediato pertenece al narrador de la historia, incluye varias voces, una de las cuales es la del biógrafo como hacedor de monumentos públicos. ¿De dónde viene esta voz? ¿Qué sociedad, qué campo enunciativo la hace posible? Porque aparte del estilo romántico —que en términos de historia literaria corresponde a la década en cuestión y significa una realización en monumentalidad positivista de la epopeya romántica de Sarmiento—, hay cuestiones específicas sobre el campo en el que emerge y desde donde se habla (“entre líneas”).

La década de 1880 es clave para la consolidación del Estado moderno argentino. La modernización tecnológica (centrada en el ganado vacuno y en los ferrocarriles) y la racionalización de la esfera pública, convergieron con una nueva política y logística de territorio: el general Julio Argentino Roca, que ascendió a la presidencia en 1880, llevó a cabo la Campaña del Desierto, contra los indios del sur del país, contando con nuevas tecnologías de alta velocidad (el telégrafo eléctrico y el rifle de repetición Remington). La vieja Argentina rural se volvió, cada vez más, una memoria del pasado. La antigua, porosa, frontera llegó a ser una pared logística e ideológica.¹⁶ El Estado era ahora capaz de hacer realidad el discurso de monumentalidad que supuestamente encarnaba.

Las conexiones entre la tecnología industrial como disciplina o entrenamiento y la internalización de la hora del reloj son bien conocidas: Funes no consulta el cielo, parámetro del tiempo pre-industrial opuesto a lo que, en Inglaterra, se llamaba el tiempo del ferrocarril, dado que el tiempo uniforme de los itinerarios del tren no coincidía con el tiempo de los relojes de sol. Menos fácil de documentar son las alteraciones en los modos de almacenamiento de memoria, aunque el sentido general está claro: un cambio hacia la escritura y la lectura como sitio y modelo de la memoria.¹⁷ Funes, que aprende latín leyendo la *Naturalis historia* de Plinio, existe entre dos épocas o en las dos al mismo tiempo: si la caótica recolección de datos de Plinio representa una episteme “pre”-moderna, la percepción del tiempo de Funes —como una serie única y dependiente

¹⁶ Véase DAVID VINAS, *Indios, ejército y frontera*, pp. 82-105.

¹⁷ Véase JACK GOODY, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.

de los relojes— es moderna. No obstante, los atributos de épocas dispares de su mentalidad no pueden ser leídos homogéneamente, dado que modelan el acto de lectura de manera diferente y hablan de diferentes tipos de entrenamiento mental: por una parte, lo arcaico y no clasificado y, por otra parte, lo moderno, clasificado y tabulado; el uno puede ser leído desde el otro, en cualquier dirección.

Por supuesto que el rótulo de “mentalidad” aplicado a Funes es problemático porque depende de que esté sujeto a una biografía, biografía que esculpe una identidad que es inconmensurable con la micro percepción. Las inconmensurabilidades de la historia pueden ser tomadas como choque de épocas (arcaica y moderna) y de espacios (rural y urbano). Sin embargo, organizar la propia lectura de esta manera particular es organizarla sociológicamente, es decir, desde el punto de vista de la organización racional que fue posible a partir de la modernidad: son precisamente estos actos de clasificación los que son insostenibles desde la “mente” de Funes. Porque las percepciones de Funes no sólo son caóticas; son también perfectamente ordenadas:

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro en la acción del Quebracho (*F*, p. 123).

La batalla mencionada ocurrió en 1825 y fue, según una nota de la edición inglesa de *Ficciones*, “un hito en la historia uruguaya”.¹⁸ Pero, ¿qué son estos vastos constructos como el “Uruguay” y la “historia” comparados con las percepciones de Funes? La infinidad de particularidades los haría insostenibles; son competencia del narrador, que introduce una serie de referencias para el establecimiento del Uruguay como un territorio independiente. En este sentido, el texto produce la emergencia del caos en el interior de aquellos grandes órdenes del espacio y el tiempo. Pero

¹⁸ G. BROTHERSTON y P. HULME, eds., J.L. BORGES, *Ficciones*, Harrap, Londres, 1976, p. 176. Véase también E. FISHBURN y P. HUGHES, *A Dictionary of Borges*, p. 198, para una relación menos monumental.

no sólo el caos surge desde dentro del orden; el orden también emerge del caos, en tanto que para Funes todo es susceptible de volverse forma. Las percepciones de Funes pueden ser leídas en dos direcciones que no pueden ser sintetizadas: todo se vuelve forma/ todas las formas se disuelven. El caos surge del orden y el orden del caos, indefinidamente, como en la teoría del caos, o como en el fuego de Heráclito o el éxtasis dionisiaco.¹⁹ ¿Por qué los críticos tienden a ignorar esta dimensión de la escritura borgiana? Esto pasa, pienso yo, porque la crítica literaria tiende a trabajar con presupuestos heredados sobre la estabilidad de los textos, presupuestos que dependen de las estabilidades que las instituciones proporcionan.

Éste es, por tanto, un texto que ofrece no sólo una historización del acto de lectura sino también un trastorno radical del mismo, es decir, un trastorno del entrenamiento que nos ha enseñado a extraer modelos reconocibles. Propone una poética que no puede ser contenida en una sociología del conocimiento. Lectura/escritura son colocadas en el umbral de su emergencia, tal como “Un coup de dés”, el memorable poema de Mallarmé, inventó maneras de pensar “le hazard”, en otras palabras, la producción del devenir, sin recurrir a los dioses, incluyendo al “dios mortal” del Estado y su organización burocrática. Donde Mallarmé usa imágenes de naufragio, es decir, del colapso de lo tecnológicamente más avanzado de su época (1897), Borges representa el naufragio del conocimiento europeo y de la invención de las naciones latinoamericanas.

Funes ve todo minuciosamente: “Refiere Swift que el emperador de Lilliput discernía el movimiento del minuterero; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga” (*F*, pp. 125-126). Esta capacidad implica, en el uso social de la tecnología, la posibilidad de total vigilancia a través del registro total (escritura), algo que sólo el Estado puede prometer, en tanto máquina burocrática que produce clasificaciones, archivos, carpetas. Pero la capacidad de Fu-

¹⁹ Para una descripción de la teoría del caos, véase J. COHEN y J. STEWART, *The Collapse of Chaos*, Viking, Londres, 1994, Capítulo 1, especialmente p. 20. Heráclito: “[el cosmos...] ha sido, es y será un fuego vivo, incesante, que se enciende y se apaga sin desmesura”, usado por J. J. Saer como un epígrafe, ver más abajo (sobre el fragmento 30, véase: C. KAHN, *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, p. 132). Sobre Dionisio, consúltese: GILLES DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, París, 1962, especialmente el capítulo 1, secciones 5-7, y el capítulo 2, sección 5.

nes también revela la imposibilidad de almacenamiento total: recuerda todo pero le toma un día reunir las memorias del día anterior. El problema es el tiempo. O, más precisamente, el tiempo-espacio.

Hay diferentes maneras de solucionar este problema —diferentes lugares desde donde puede ser leído. Pero antes de considerar éstos, me gustaría mencionar un asunto relacionado.

5. MÁQUINA DE LECTURA/MÁQUINA DE AGUJEREAR

La cultura europea ingresa en el texto de “Funes” por medio de una multiplicidad de referencias, algunas nombradas y otras no. Éstas incluyen —para mencionar unas cuantas— a Platón, Kant, la historia de los primeros años de la Iglesia, Locke, Plinio, Linneo y Swift. Pero el término *referencia* no es adecuado. Esto se debe a que el texto borgiano está sobreglosado —sobre-determinado— en una especie de heteroglosia sin fronteras. En otras palabras, encontramos aquí la propuesta de una operación infinitamente porosa. La porosidad no implica, sin embargo, pasividad. El texto es una máquina de lectura que produce lecturas de otros textos, lecturas de otras lecturas, incluyendo la propia.

¿Cómo funciona esta máquina? O mejor aún, ¿cuál es el trabajo que hace? El mundo de Funes —de hecho la palabra es errada porque las sensaciones, percepciones y memorias son lo mismo para él, de manera que no hay todavía un mundo, o de acuerdo con la primera oración del *Tractatus* de Wittgenstein, no existe “el caso” para él. Pero si por conveniencia decimos “mundo”, el mundo de Funes es innumerable —así se trate de números tomados como signos o como razones subyacentes. Las acciones de lectura que el texto exhibe ocurren en una intersección particular: entre lo innumerable y el archivo (la mayoría, aunque de ninguna manera todo, europeo). El término “código cultural”, usado por Roland Barthes en *S/Z*, no es apropiado para los almacenes de memoria de los textos escritos que están implicados porque el efecto de la intersección entre el archivo y lo innumerable no es una codificación sino una inestabilidad.

De acuerdo con Beatriz Sarlo:

“Funes el memorioso” puede ser entendido como una *mise-en-scène* ficcional sobre la esclavización del discurso por la experiencia directa. Funes tiene una

memoria infinita pero es incapaz, afirma Borges, de pensar: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”. La literatura es precisa (y específicamente) una práctica simbólica que rompe con la inmediatez de la memoria, la percepción y la repetición. La literatura trabaja con lo heterogéneo, corta, pega, salta cosas, mezcla: operaciones que Funes no puede llevar a cabo con sus percepciones, ni tampoco, por lo tanto, con sus recuerdos.²⁰

Pero ¿desde dónde y de acuerdo con qué principios organizativos realiza la literatura este cortar, pegar y saltar? Sarlo asocia a Funes, en tanto “condenado a permanecer esclavizado al material de su experiencia”, con la Argentina en tanto “periférica” en relación con el “centro”, es decir con los países “avanzados” que dominan la producción de riqueza y conocimiento. Pareciera que la implicación es que la Argentina —a diferencia de Europa— sólo resulta legible desde afuera, representando Funes al Río de la Plata sin literatura.

Esto puede ser constatado con un experimento. La idea sería poner a prueba lo que pasa cuando “Funes” se lee junto a dos textos “precursores” en el sentido de la palabra para Borges —es decir, textos que lo seleccionan: uno de Juan José Saer (nacido en 1937 en la Provincia de Santa Fe, al norte de Buenos Aires) y el otro de Paul Celan (Rumania 1920-París 1970). En la novela de Saer, *Nadie nada nunca* (1980), cuyos eventos ocurren durante la reciente dictadura militar, un personaje al que se le dice “el Bañero” entra en un proceso similar al de Funes: “su universo conocido perdía cohesión, pulverizándose, transformándose en un torbellino de corpúsculos sin forma, y tal vez sin fondo, donde ya no era tan fácil buscar un punto en el cual hacer pie [...] una muchedumbre de imágenes, de latidos, de pulsaciones lo atraviesan, continuos, como una piedra que cuando se la da vuelta deja ver el grumo efervescente de un hormiguero”.²¹

Uno de los aspectos más interesantes de la novela de Saer, que usa el Fragmento 30 de Heráclito como epígrafe, es la manera en que estos pasajes afectan el sentido del tiempo de uno mismo, y la modificación resultante de lo que se toma por la historia (específicamente de la historia de “el proceso”, el periodo de gobierno militar). Leer estos pasajes puede dar una in-

²⁰ BEATRIZ SARLO, *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*, Verso, Londres, 1993, p. 30.

²¹ JUAN JOSÉ SAER, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI Eds., 1980, pp. 117 y 126.

flexión diferente a la presunción de Sarlo de que “Funes” es un “*conte philosophique* sobre teoría literaria [que] puede ser entendido como una parábola de las posibilidades e imposibilidades de la representación”; “una imagen hiperbólica de los efectos devastadores de un realismo absoluto e ingenuo que confía en la fuerza «natural» de percepciones y eventos”.²² Leído desde Saer, el “mundo” de Funes emerge claramente como una dramatización del puro devenir, el devenir que precede a la “experiencia” y que necesita ser estabilizado antes de que la historiografía pueda organizar el tiempo. Y, con sus menciones de la historia de la fundación del Uruguay como Estado-nación, el texto puede ser leído como una máquina que hace agujeros en la unidad imaginaria de esa historia. O, tal vez más exactamente, “Funes” puede ser leído como exhibiendo una acción de lectura que hace agujeros en la constitución de ese Estado-nación y, por implicación, de aquél otro llamado Argentina. Y los intersticios que ocurren en ese modo de lectura surgen no sólo entre entidades (Argentina/Europa, campo/ciudad, etc.) sino también dentro de las entidades. Es aquí donde la paradoja aparente de un espacio que tiene límites pero es expansivo se vuelve particularmente interesante. Un espacio con márgenes pero donde lo múltiple dentro de él deshace cualquier definición, como “inglés” o “argentino”, “chino” o “alemán”. La desterritorialización no significa ausencia de fronteras.

Una vez que empezamos a leer “Funes el memorioso” de una manera no-alegórica, su protagonista comienza a parecerse a lo que dijo Borges ante la tumba de Macedonio Fernández en 1952: “Filósofo es, entre nosotros, el hombre versado en la historia de la filosofía, en la cronología de los debates y en las bifurcaciones de las escuelas. [...] A Macedonio, en cambio [...] las circunstancias y las fechas de la filosofía no le importaron, pero sí la filosofía”.²³ Paul Celan, nacido en Rumania de familia judía, escribe en alemán un poema publicado en el libro *Die Niemandsrose* (La rosa de nadie) de 1963:

Había tierra en ellos, y cavaron.

Cavaron y cavaron, así pasó
su día, su noche. Y no adoraban a Dios,

²² B. SARLO, *Jorge Luis Borges*, p. 31.

²³ *Poesía y poética*, núm. 15, p. 61 (originalmente publicado en *Sur*, núm. 209-210, marzo-abril de 1952).

quien, según oyeron, todo eso quería,
quien, según oyeron, todo eso sabía.

Cavaron, y no oyeron nada más;
no se hicieron más sabios,
no inventaron canción alguna,
no idearon algún lenguaje.
Cavaron.²⁴

El poema coloca la pura materialidad —lo no codificado— adentro: tierra sin inscripción. Si colocamos a “Funes” junto a esta propuesta, se podría leer no como la alegoría de un realismo fracasado sino como una exploración de un choque extremo, de alta energía, entre lenguajes en tanto significados heredados —los cuales dan forma a la memoria y a la percepción y por tanto hacen posible la experiencia— y la fuerza de lo no-significante.

Sarlo señala que Borges localiza la escena de su escritura en “las orillas”, es decir, en un espacio intermedio donde se encuentran la ciudad y el campo, el presente modernizado y el pasado rural. Y que desde este espacio él genera intersecciones —mezclas— entre la literatura argentina y la europea. ¿Cuál es el efecto de las intersecciones? En “Historia del guerrero y la cautiva”, el lugar entre culturas —entre el salvaje (el indio) y el civilizado (argentino)— es “confuso”²⁵: el choque de dos códigos mutuamente incompatibles nos lleva a algo que no está codificado, a una zona que es el umbral del éxtasis (Borges usa la palabra). No el salvaje exterior, como en “Los bárbaros” de Kavafy, no el salvaje interior, como en Freud o Jung, sino el indiscernible o múltiple entre ambos.

En “Funes el memorioso”, la posibilidad de éxtasis está continuamente llevada hacia la sensibilidad archivística, romántica y monumental del narrador: su lenguaje emplea la retórica de las biografías oficiales, colocando a Funes dentro del museo de las biografías nacionales.²⁶

²⁴ PAUL CELAN, *Antología poética, 1952-1976*, versión y selección de Patricia Gola; Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1987, p. 81.

²⁵ Para LOUIS-FERDINAND CÉLINE, el tiempo, o el espacio, entre culturas es peligroso. Ver *Voyage au bout de la nuit* (Eds. Denoël et Steele, París, 1933). La historia de Borges tiene una doble ambigüedad: el salvaje es inglés —un inglés capturado por los indios (agradezco a Evelyn Fishburn por esta observación).

²⁶ En “Total Recall: Texts and Corpses, the Museums of Argentinian Narrative”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 1997, vol. 6, núm. 1, pp. 21-32, JENS AN-

Un libro reciente, *The Politics of Time*, de Peter Osborne, afirma lo siguiente: “La modernidad es nuestra categoría secular primaria de totalización histórica. Pero, ¿qué justifica esta totalización de la historia, teóricamente hablando, si tal operación de necesidad homogeniza y reprime, reduce u olvida, ciertas formas de diferencia?”²⁷

En “Funes el memorioso”, Borges escribe: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (*F*, p. 126). “Casi” es la palabra clave en este pasaje. Si los detalles en el mundo de Funes fueran completamente inmediatos no habría, en sentido estricto, mediación posible (por ejemplo, en el concepto “presencia”), es decir, ninguna intervención por parte de estructura alguna de signos y, por consiguiente, no habría lenguaje. El “casi” coloca a Funes en el umbral, mirando hacia los dos lados, como los Yahoos en “El informe del doctor Brodie” que pueden ser leídos simultáneamente dentro y fuera del lenguaje y la cultura. Uno puede experimentar leyendo las dos oraciones recién citadas en diferentes direcciones. La segunda leída desde la primera hace que el mundo de Funes sea una representación de incapacidad debido a la falta de entrenamiento —una falta de preparación que, leída en el contexto de los imperativos del Estado en la década de 1880 en Argentina, parece una incapacidad para la acumulación primaria, un defecto notable del gaucho seminómada que, en la mencionada década, ha desaparecido. Pero leída desde la segunda oración, la primera, lapidaria —Kant en la voz monumental de la Patria— empieza a sonar hueca —como si necesitara sonar monumental— y el mundo de Funes puede ser leído como “pre”-moderno, como una tienda de abarrotes, como Plinio contrapuesto a Linneo, como la literatura pre-nacional comparada con la literatura nacional, como el tiempo en Locke y Hume en relación con el tiempo narrado en la épica del progreso del siglo XIX e imitado por la burocracia estatal argentina. Éstos son algunos de los lugares desde los cuales el texto borgiano produce lecturas de la modernidad.²⁸

DERMANN documenta la creación del Museo de La Plata como la celebración estatal de la Conquista del Desierto, y muestra cómo Macedonio Fernández y Borges inventaron espacios de memoria que son también máquinas de lectura diseñadas para contrarrestar los efectos de aquellos museos establecidos por la nación de 1880 en adelante.

²⁷ PETER OSBORNE, *The Politics of Time*, Verso, Londres, 1995, p. 29.

²⁸ Pero no de una manera nostálgica. La episteme anarquista de FEYERABEND, por ejemplo, en *Against Method* (Verso, Londres, 1988), hace de Borges uno de sus precursores

De manera que es cuestión de saber qué es posible entre lo innumerable y lo monumental en la máquina de lectura. Uno lee de uno al otro, en ambas direcciones, pero en condición de permanente no-completamiento. Se hacen agujeros en el texto compacto y monumental de la historia, mientras que lo innumerable se hace legible (escribible), cuando es leído desde el establecimiento de categorías estables. Se producen los agujeros y el movimiento se hace posible.²⁹ En vez de la interpretación como selección que produce totalidades, que es el modelo de lectura propuesto por Sarlo y practicado por el narrador de la historia, la lectura como una máquina de hacer agujeros produciendo un sinfín de intersticios.

CONCLUSIÓN

Después de esto, ¿hay un hogar al cual volver? Borges no nos deja precisamente un lugar desde donde leer. El infinito espacio intermedio no es un lugar, ya sea el lugar de la geografía cultural o un lugar conceptual. Como escribió Proust: “Encontramos que nuestra sabiduría comienza donde la del autor acaba; nos gustaría que él nos diera respuestas, cuando todo lo que nos puede dar son deseos.”³⁰ Si Borges nos muestra, entre otras cosas, los efectos del Estado sobre la lectura, allí es donde nuestra sabiduría tiene que empezar. ¿Y con qué deseos nos deja? Entre otros, sugiero aquí, una relación no expiatoria con el lenguaje.

Traducción de Isabel Bastos

en la propuesta de un conocimiento anti-burocrático: “necesitamos un mundo de sueños para descubrir los rasgos del mundo real en el que creemos”; “ninguna teoría concuerda con todos los hechos de su dominio” (pp. 22-23, 29). Tanto Feyerabend como THOMAS KUHN (*The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago, 1962) proponen una relación anti-expiatoria entre el conocimiento y los seres humanos.

²⁹ De la manera como se usan los agujeros moleculares para mover la información en los microprocesadores. La relación entre la escritura borgiana y los procesos de comunicación electrónica, que NÉSTOR GARCÍA CANCLINI señala en *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Siglo XXI Eds., México, 1989, pp. 103-108), es un tema digno de investigar.

³⁰ “Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout qu'il peut faire est de nous donner des désirs” (M. PROUST, *Sur la lecture*, Hubert Nyssen, Paris, 1994, p. 32).

UN DIÁLOGO POSIBLE: BORGES Y ARREOLA

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

Sospecho que un fervoroso creyente en la superioridad absoluta de la tecnología moderna, simuladora de un intercambio infinito de información, se mostraría sorprendido al conocer los diálogos literarios que se establecieron de una a otra orilla de “nuestra América” en las primeras décadas de este siglo. Aunque todavía están por descubrirse las invisibles y misteriosas vías de circulación literaria usadas por los escritores para difundir sus libros entre sus pares, por ahora basta con destacar por lo menos la eficiencia con que lo hicieron, la cual no tiene nada qué envidiarle a la parafernalia tecnológica de nuestra época.

Así, por ejemplo, poco después de la aparición de *Andamios interiores* (1922), de Manuel Maples Arce, Jorge Luis Borges publicó una reseña sobre ese poemario;¹ ignoro quién hizo llegar la obra del poeta estridentista a manos del entonces escritor ultraísta, pero se trata de la primera huella textual de la relación de éste con la literatura mexicana, tema que hasta el momento ha sido inexplorado, a excepción del caso de Alfonso Reyes, a quien sí suele ponerse en diálogo crítico con Borges² (sobre todo con base en su prolongada estancia en Sudamérica [1927-1937], cuando establecieron una venturosa amistad basada en el respeto mutuo y extendida por

¹ JORGE LUIS BORGES, “Manuel Maples Arce. *Andamios interiores*”, *Proa*, núm. 2, diciembre de 1922, s. p. (incluido después en *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, pp. 120-123).

² Por ejemplo, el Fondo de Cultura Económica anuncia la próxima aparición del libro *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. La cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, de AMELIA BARILLI.

carta una vez que cesó el contacto directo, la cual les permitió emprender empresas culturales conjuntas).

El propósito de este trabajo es precisamente realizar una modesta pero quizá sugestiva cala en uno de los aspectos de la relación de Borges con la cultura mexicana: sus nexos con Juan José Arreola.³ Por obvias diferencias temporales, resulta más conveniente trazar una línea de contigüidad del segundo al primero, pues la práctica literaria de Arreola (1918), casi veinte años más joven que Borges, se benefició de la creciente fama del autor argentino, ya conocido en la cultura hispanoamericana —en particular gracias a su difusión en la revista *Sur*—⁴ cuando Arreola empezó a

³ Sólo conozco un trabajo previo sobre esta relación, donde la autora señala pertinentemente las múltiples vetas en que podría explorarse: “Varias líneas de relación pueden trazarse en estos dos cuentistas: lo fantástico, las vidas imaginarias, las citas de libros reales y apócrifos; el cuento que se bifurca en dos historias, dos estructuras; la mezcla de cultura culta y popular; el acabado perfecto —intelectual y artesanal, en un caso y en el otro, aunque no exclusivamente— de los relatos” (SARA POOT HERRERA, “Borges y Arreola: tema del rival y del duelo”, *Tierra Adentro*, núm. 93, ago.-sept. 1998, p. 42); dentro de este amplio espectro de posibilidades, ella decide analizar el tema del duelo en cuentos de los dos autores.

⁴ Me refiero, claro está, al conocimiento de su obra entre los escritores mexicanos, no a su lectura en grupos más amplios de receptores, la cual podría datarse con precisión como resultado de ese fenómeno editorial y cultural llamado el *boom* de la literatura hispanoamericana. Sin duda, en este proceso desempeñó una función central la *Revista Mexicana de Literatura*, cuyo número especial de 1964, “Homenaje a Borges”, implicó tanto un amplio reconocimiento del valor de la obra del escritor argentino entre sus pares, como la posibilidad de su difusión entre un mayor número de lectores; además de textos de Ramón Xirau y Emir Rodríguez Monegal, así como de una entrevista de Keith Botsford a Borges, el número exclusivo contiene un lúcido ensayo de JUAN GARCÍA PONCE sobre el escritor argentino (“¿Quién es Borges?”, *Revista Mexicana de Literatura*, 1964, núm. 5-6, pp. 23-43). Quizá convenga recordar aquí una significativa anécdota contada por una profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: a fines de la década de 1960, cuando los nombres de Cortázar y Borges apenas se empezaban a popularizar en México, algunos universitarios informados recomendaban a los neófitos la lectura de “Jorge Luis Cortázar” y “Julio Borges”; esta broma demuestra que en México la difusión global de los dos autores rioplatenses se produjo al mismo tiempo, como si fueran contemporáneos estrictos, con lo cual no se distinguía que Cortázar trabajaba e innovaba en una tradición literaria argentina establecida en gran medida por Borges; creo que merecería estudiarse este frecuente desfasamiento temporal en la recepción de una literatura nacional en otra, pues permitiría identificar los parámetros de lectura desde los que se efectúa, así como las particulares continuidades y semejanzas literarias que crea.

escribir en la década de 1940 (su primer cuento conocido, “Hizo el bien mientras vivió”, data de 1943).

LAS GENEALOGÍAS DE ESCRITORES

En virtud de que las polifacéticas confluencias entre Borges y Arreola desembocan en el mismo resultado global, cualquiera puede ser el punto de partida de esta comparación, la cual, por cierto, aclaro que se ejercerá aquí más desde la mirada de la literatura mexicana y en una forma de “diálogo” en donde alternarán las voces escritas de uno y otro. Elijo entonces, para empezar, una cita donde el segundo explica cómo descubrió los recónditos artificios verbales del primero:

Su secreto, su fórmula estilística se me ha revelado como la luz del día con la lectura profunda del *Marco Bruto* de Quevedo y de las notas que el argentino escribió sobre don Francisco. La grandeza de Borges reside en haber vuelto a las fuentes profundas de la prosa española que Quevedo reconstruyó, en el siglo XVII, basándose en el latín de la edad de plata, que el mismo Borges cita. Quevedo halló el esquema supremo de la lengua española en los períodos del *Marco Bruto* [...] Borges redescubrió los mecanismos antiguos, es decir partió de Quevedo. Se dio cuenta de que el español no es ese lenguaje frondoso, barroco y terriblemente intolerable de tantos prosistas españoles; se dio cuenta, asimismo, de que el español tiene un esqueleto elemental y maravillosamente fosfórico, expresivo, dinámico. No exagero al decirlo: Borges halló de nuevo la dinámica de la sintaxis castellana.⁵

Parafraseando esta cita, y usando un término muy borgeano, podría decirse que Arreola ve a Quevedo como un “precursor” de Borges, pues para él la función renovadora de la obra quevedesca en la lengua española del siglo XVII coincide con y precede a la borgeana en el siglo XX. Sin duda, en el fervor por este escritor español reside una de las primeras confluencias entre ellos; conocida es la admiración enorme de Borges respecto de las habilidades verbales de Quevedo, con quien, no obstante, mantiene ciertas reservas de las que hablaré después; en el caso de Arreola,

⁵ J. J. Arreola *apud* EMMANUEL CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Eds. El Ermitaño-SEP, México, 1986, pp. 470-471.

bastaría con mencionar que su primer libro, *Varia invención* (1949), aparece justamente bajo la advocación de Quevedo, autor de los versos del epígrafe de toda la obra, usados por él para forjar una tímida *captatio benevolentiae* en donde intenta justificar su osadía de incipiente escritor en busca de fama literaria con piezas menores: “admite el Sol en su familia de oro/ llama delgada, pobre y temerosa”.⁶

Resulta además sintomático el sutil anacronismo de Arreola, quien sugiere que en el prosista español reconoció el tono del argentino (“Su secreto, su fórmula estilística se me ha revelado como la luz del día con la lectura profunda del *Marco Bruto* de Quevedo”, afirma). Creo que con esta lectura en apariencia “desviada” pero a la vez muy productiva, él se muestra como un digno heredero del método propuesto y practicado recurrentemente por el propio Borges (por ejemplo, cuando para marcar las similitudes entre dos estéticas, en su etapa inicial define a Góngora como un “rubenista”, o sea, un seguidor de Rubén Darío).

A partir de su comparación entre Quevedo y Borges, alabados ambos por sus virtudes verbales, Arreola llega a un categórico juicio sobre la escritura y los modos de expresión del segundo: “San Juan de la Cruz es un poeta imposible. Kafka es un prosista imposible, es decir, que como escritor nadie puede repetirlo. Borges representa las posibilidades de la inteligencia, de lo que puede hacer la inteligencia lúcidamente y paso a paso”.⁷ Por sí sola, en principio la conclusión de esta idea parecería tener nada más tintes negativos, ya que la literatura borgeana se ubica en el ámbito de lo asequible, en contraste con la escritura inalcanzable e incluso inexplicable que seduce a Arreola (“Por otro lado está el escritor imposible —la especie que a mí más me interesa—”,⁸ dice enfáticamente en otro texto); sin embargo, en las supuestas restricciones de la escritura borgeana residen de facto sus alcances, porque para Arreola ésta constituye un modelo real y concreto de las posibilidades (infinitas, diría Borges) de la lengua española; por ello el escritor mexicano reconoce en numerosas ocasiones su deuda con las enseñanzas derivadas del argentino, como se detallará aquí.

⁶ J. J. ARREOLA, *Varia invención*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, p. 7.

⁷ J. J. Arreola *apud* E. CARBALLO, *op. cit.*, p. 470.

⁸ J. J. Arreola *apud* JUAN JOSÉ DONÁN, “Borges, escritor imposible” [entrevista], *Vuelta*, 1996, núm. 241, p. 43.

En sus rasgos generales, la clasificación arreolesca de escritores posibles e imposibles coincide con la genealogía autoral propuesta por Borges, cuya reflexión sobre el tema se inicia, curiosamente, con la crítica de un aspecto negativo de la obra de Quevedo. En efecto, en un temprano ensayo cuyo significativo y oximorónico título es “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, él alaba “los verbalismos de hechura” de éste, quien “Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia”.⁹ Pero Borges piensa que, más allá de lo asequible por medio de la inteligencia y de los artificios verbales, hay en la literatura una no tan restringida zona que escapa a la habilidad artística de un escritor como Quevedo; así, con ese estilo barroco y arcaizante de su primera época, emite un juicio que podemos calificar por lo menos como excesivo:

La validez de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los hexámetros de Goethe o las coplas del Romancero.¹⁰

A partir de esta especulación primigenia, Borges desarrolla después su genealogía de los escritores, la cual se dividiría en tres categorías: la de quienes, como Quevedo, Chesterton y Virgilio, son susceptibles de un análisis integral que explique todos sus procedimientos literarios; la de aquéllos que poseen ciertas zonas insumisas a cualquier examen lógico, como De Quincey y Shakespeare; y, por último, la especie más misteriosa y cautivadora: la de los escritores cuyos efectos felices no pueden explicarse en su totalidad por medio del intelecto. Un rasgo sorprendente de estos últimos produce una paradoja, ya que varios de ellos no sólo no pueden explicarse usando la mera razón, sino que también se caracterizan porque: “No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas,

⁹ J. L. BORGES, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, en *Inquisiciones*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

el texto original acaso no lo es; sin embargo, así incriminado, el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué”.¹¹

Debido al carácter irresoluble de ésta y cualquier otra paradoja, él renuncia a la absurda pretensión de dilucidarla y más bien la potencia acudiendo al ejemplo máximo de la lengua española: Cervantes, cuya literatura es eficazísima pese a las deficiencias de su estilo, visibles para el lector e incluso reconocidas por el autor (recordemos, por ejemplo, el famoso prólogo de la Segunda Parte del *Quijote*, donde su autor intenta explicar ciertas incongruencias argumentales de la Primera Parte). Con su comentario, Borges produce una paradoja adicional a la que he aludido en otra ocasión: el hecho de que sea precisamente él, un autor exaltado en la cultura hispanoamericana por las inigualables virtudes de su estilo, quien postule una teoría de la literatura donde en última instancia refuta que el fin central de ésta sea alcanzar el artificio verbal perfecto.

En lo que respecta a las categorías de escritor posible e imposible de Arreola, éstas no son fijas e inamovibles, como lo demuestran sus juicios posteriores, donde hay una ligera pero sustancial corrección sobre Borges, quizá motivada tanto por el conocimiento posterior de ciertas obras de madurez del autor argentino como por las conversaciones directas que sostuvo con él en 1981, durante su rápida visita a México para recibir el desaparecido premio Ollin Yoliztli (registradas en una grabación audiovisual a la que no he tenido acceso); cualquiera que haya sido la razón, lo importante es que a diez años de la desaparición física de su interlocutor, Arreola matizaba:

Sin embargo, en su última etapa, el Borges poeta tocó los umbrales de lo imposible, ahí donde habitan esos dones que vienen de más allá del yo consciente; de ese último yo oscuro y caótico. A partir de *Elogio de la sombra* [1969], por ejemplo, aparecen con alguna frecuencia, aun en ciertos poemas de circunstancias, líneas dictadas por esa otra voz, que surgen de ese fondo inconsciente que da luz a las grandes obras, ésas que a veces llamamos maestras.¹²

¹¹ J. L. BORGES, “Nota preliminar” a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Emecé, Buenos Aires, 1946, p. 9.

¹² J. J. Arreola *apud* JUAN JOSÉ DOÑÁN, art. cit., p. 45.

Asimismo, intentó entonces acotar la nómina de los autores incluidos en cada categoría. Dentro de la línea de escritores imposibles, ubica a Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Kafka, Poe, Vallejo, López Velarde y Rulfo. Grandes escritores posibles serían Goethe, Víctor Hugo, Valéry, Reyes y Borges. Pero también considera que hay algunos en los que confluyen ambos niveles, aunque en diversos períodos y obras, como Darío, Lugones y Pellicer. Pero es obvio que la nómina de cada categoría no es diáfana, pues apenas ha propuesto esta jerarquía, dice, según he transcrito, que Borges también rozó el umbral de la escritura imposible, rasgo a partir del cual sería más pertinente agruparlo junto con Darío, Lugones y Pellicer.

En fin, fuera de este elemento discordante, se trata de una clasificación que coincide casi linealmente con el linaje tripartita propuesto por Borges (aunque con visibles contrastes en casos particulares, como el de Goethe, a quien Arreola ubica globalmente como un escritor posible, mientras que el otro juzga que los hexámetros del alemán pertenecen al campo opuesto).

Pese a este marcado paralelismo en las categorías propuestas por ellos, debe aclararse que sus posiciones (y tal vez sus objetivos) difieren de forma radical. Arreola habla exclusivamente desde la perspectiva del creador que siente un cierto grado de frustración ante su incapacidad personal para escribir como otros lo han hecho (no percibe empero que quizá un modelo de escritura impracticable para él sea asequible para otro artista, en cuyo caso el carácter de “posible” o “imposible” sería individual y circunstancial); por su parte, Borges asume la postura de un receptor (lector) interesado, en primer lugar, en explicar racional y gramaticalmente los efectos de toda la literatura (en este sentido, aunque mi afirmación suene como una ruptura del principio de causalidad, creo que sería válido concluir que para él en los orígenes de la creación literaria siempre hay un acto de lectura, lo cual avalaría el más sabio consejo que podría regalarse a un escritor novel: si quieres escribir, lee).

LA DEPURACIÓN DEL ESTILO

Más allá de clasificaciones o genealogías, lo cierto es que en su propia escritura, ambos tienden a buscar la perfección formal, dentro de una práctica textual tan exitosa que se convirtió en modelo de sus respectivas cul-

turas nacionales. Desde veredas distintas pero paralelas, Borges y Arreola ejercitan un estilo austero, depurado y despojado de todo elemento verbal innecesario; de ahí la brevedad de sus composiciones. Este logro sólo ha sido posible a partir de una aguzada conciencia de la escritura, como dice Arreola al rememorar la génesis de su *Confabulario*:

es la tentativa de resolver una serie de influencias y de maneras en una fórmula personal. Ésta es, dicho en pocas palabras, la condensación, la poda de todo lo superfluo, que me ha llevado a castigar el material y el estilo hasta un grado que, en dos o tres piezas, puede calificarse de absoluto. Este afán me ha arrebatado muchas páginas: textos que tenían veinte o diez cuartillas llegaron a tener tres y una. Cuando logré condensar en media página un texto que medía varias cuartillas, me sentí satisfecho.¹³

Luego añade con desenfado y buen humor que esta pasión artesanal por el lenguaje se debe a que descende de dos antiquísimos linajes: es herrero por parte de madre y carpintero por herencia paterna.

Ahora bien, Arreola siempre ha reconocido el papel que desempeñó la obra de Borges en su propio proceso de formación artística, a tal grado que, entre otros puntos, le adjudica en gran medida la depuración de su estilo, lastrado en sus orígenes por una tendencia a la declamación hueca y rimbombante: “Me he despojado de las galas dudosas, y en ese sentido Borges fue para mí una ayuda prodigiosa”.¹⁴

Una vez que el autor mexicano aprende la lección y renuncia a la búsqueda de esa escritura que él denomina “imposible” (cualquiera que sea el significado de este adjetivo), desarrolla una serie de recursos que privilegian la palabra justa, la expresión sintética; en la valoración de su propia obra, él juzga que los límites positivos de la lengua se ubican exactamente allí donde la expresión formal es mínima pero la sugerencia resulta plena:

Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables. Por ejemplo: “El salto tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón”. En “Prosodia” (donde recojo textos escritos a partir de 1969) hay ejemplos de ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que

¹³ J. J. Arreola *apud* E. CARBALLO, *op. cit.*, p. 457.

¹⁴ *Ibid.*, p. 471.

el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Ése lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas.¹⁵

Sin duda, hacia esa “desnudez poderosa del árbol sin hojas”, como dice poéticamente Arreola, tiende su escritura más lograda. Además, su expresión metafórica puede relacionarse muy bien con la búsqueda primigenia de un lenguaje poético eficaz y mínimo propugnada por Borges desde sus ensayos de la década de 1920, sobre todo en sus devastadoras críticas contra algunos de los más reconocidos poetas en lengua española (incluidas en *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*).

Aunque Borges intentó silenciar el hecho por medio de la supresión de varios de sus primeros libros y de las intensas modificaciones operadas en los textos sobrevivientes, ahora sabemos con certeza que en su juventud literaria él también cultivó un estilo barroco pero vacío; abandonó eso que Arreola llama “galas dudosas” cuando se convenció de que no contribuían a la eficacia de su escritura, como se lo hicieron notar con agudeza algunos de sus primeros críticos. Obviamente, el modelo literario de Arreola es el Borges narrador maduro, cuando desde la seguridad que proporciona una obra consumada, éste lanza una conclusión inexacta por generalizante pero certera en lo que respecta a su evolución personal: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad”.¹⁶ La frase “modesta y secreta complejidad”, con la que de forma implícita él define su escritura de madurez, se parece al “fiel y cristalino misterio” del que hablaba en su juventud al referirse a los escritores que no podían explicarse nada más con el uso de la razón.

Habría que añadir que la influencia de Borges no sólo fue determinante para forjar el personal estilo de Arreola, sino que por medio de éste se propagó a otros ámbitos. En esta línea, aunque sé que todavía debe probarse fehacientemente, aventuro la siguiente hipótesis: una porción no desdeñable de la influencia borgeana en la literatura mexicana llegó por la vía de Arreola, quien, consciente o inconscientemente, mostró a los jóve-

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ “Prólogo” a *El otro, el mismo*, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 838.

nes narradores (sobre todo en sus célebres talleres literarios) los maravillosos alcances de un escritor “posible”, como según él lo es Borges.

LA IMAGINACIÓN COMPARTIDA

Arreola es muy enfático en cuanto a la enorme importancia que tiene la imaginación para la obra de su interlocutor: “Lo primero que me trae a la mente el nombre Borges es la fantasía dentro de los límites de lo posible”.¹⁷ Como describiré más abajo, esta expresión coincide casi literalmente con la manera como el propio Borges define a Arreola, en el único texto que le dedicó: el brevísimo pero profundo prólogo que abre una de las numerosas versiones del *Confabulario*, la preparada por el Fondo de Cultura Económica en 1985,¹⁸ y que me servirá de punto de partida para realizar una serie de reflexiones generales sobre la obra del mexicano.

En primer lugar, si se considera que Arreola, por ser un creador contemporáneo y además hispanoamericano, reunía dos características que no solían atraer mucho al argentino en su madurez, el gesto de homenaje implícito en el prólogo resulta muy significativo. Aunque la doble labor borgeana de prologuista aún no ha sido suficientemente estudiada,¹⁹ puede afirmarse con certeza que en la mayoría de los casos sus parciales y fragmentarios prólogos a terceros se acercan a diversos autores que, pese a ser disímiles entre sí, implican para él cierta identidad de afinidades literarias. Así pues, cabe deducir que él reivindica varios elementos de la obra arreolesca que considera cercanos a su propia creación.

Con el singular estilo paradójico que es ya un clásico de la literatura en lengua española, el mencionado prólogo de Borges arranca con la siguiente descripción de su interlocutor:

¹⁷ J. J. Arreola *apud* JUAN JOSÉ DONÁN, art. cit., p. 43.

¹⁸ J. L. BORGES, “Prólogo” a *Confabulario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 7. Fiel a su inveterada práctica de reproducir sus prólogos en diversas oportunidades, este texto abre también el volumen de Arreola titulado *Cuentos fantásticos* (1986), que forma parte de la colección “Biblioteca Personal de Borges”, la cual comprendería a cien autores seleccionados y prologados por Borges, pero debido a su muerte sólo llegó a sesenta y seis; aparte de Arreola, el otro autor mexicano que él alcanzó a prologar fue Juan Rulfo (estoy casi seguro de que también había pensado en incluir a Reyes).

¹⁹ Distingo al menos dos facetas funcionalmente bien diferenciadas de este ejercicio

Creo descreer del libre albedrío, pero si me obligaran a descifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone este requisito), esa palabra, estoy seguro, sería libertad. *Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia.*²⁰

En principio, en esta imagen destaca la conjunción de dos términos que pese a parecer antitéticos, en realidad resultan complementarios: la libertad que proporciona la ilimitada imaginación y el régimen que impone la lúcida inteligencia. Según Borges, no es pues la imaginación literaria del narrador mexicano la facundia creativa que se desborda sin límites; sabemos muy bien que la continencia en la escritura —y no necesariamente en la oralidad, por lo menos en el caso de Arreola— es una característica común a estos dos autores de ambas fronteras de nuestra América.

Como adelanté, la expresión borgeana es paralela a la frase “la fantasía dentro de los límites de lo posible” con que Arreola se refería a su interlocutor. Un lector familiarizado con ambos podría aplicarles indistintamente cualquiera de las dos expresiones, lo cual demuestra las enormes semejanzas entre sus respectivas literaturas (sobre todo en el género en que coincidieron: la narrativa).

Además, con un tono que remite de inmediato a los términos de su famoso prólogo a *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, Borges reivindica la inmensa capacidad inventiva de Arreola, patente en el título de uno de sus libros, *Varia invención*, el cual dice que podría aplicarse a toda su obra. En efecto, contra los prejuicios de quienes consideran que en el siglo xx ya no existen tramas o argumentos “novedosos” generadores de la curiosidad del lector, desde sus orígenes la obra arreolesca fue una convincente prueba de un aliento de renovación en la literatura mexicana, la cual exhibía ya cierta parálisis derivada del agotamiento de los temas y formas de la narrativa de la Revolución; junto con otros autores, como Revueltas, Yáñez y Rulfo, por citar sólo una reconocida tríada,

que deberían examinarse con mayor profundidad: la primera, los prólogos escritos por Borges a obras ajenas; la segunda, su excéntrica y reiterada función de prologuista (e incluso “epiloguista”) de sus propios textos (en esta línea, por ejemplo, ya hay fructíferas propuestas: JOSÉ MIGUEL OVIEDO, “Borges: el poeta según sus prólogos”, *Revista Iberoamericana*, 51 [1985], pp. 209-220).

²⁰ J. L. BORGES, “Prólogo” a *Confabulario*, p. 7; las cursivas son mías.

Arreola fue responsable, a fines de la década de 1940 e inicios de la siguiente, de infundir nuevos aires a esa vieja tradición.

En este sentido, la riqueza del escritor jalisciense es manifiesta, ya que él triunfa en la tarea de renovar la temática literaria. Los registros argumentales de sus narraciones son extensos, y, de nuevo, al enumerarlos no se puede evitar la sensación de estarse refiriendo también a Borges: biografías imaginarias al estilo de Schwob, bestiarios de diversa índole, historias de tipo fantástico, textos con sabor kafkiano, etcétera, complementados por una veta de carácter popular a la que aludiré más tarde. Por ello Arreola implica una saludable y revolucionaria irrupción en un período de la cultura mexicana caracterizado globalmente por la búsqueda e invención de ciertas raíces de identidad nacional, tendencia que de hecho él repudia en su enfática renuncia a lo que, *grosso modo*, podríamos definir como una literatura de carácter realista:

...yo sitúo mi obra en el polo opuesto al de la literatura tipo “comedia humana”, que exhibe a sus personajes como las películas muestran a los actores: yendo de un lado para otro, acometiendo sus negocios, satisfaciendo sus ambiciones. Ese tipo de literatura es una repetición inútil de la vida...

Los personajes tradicionales se van haciendo lentamente en el transcurso de las obras; yo quiero, de golpe y porrazo, que sufran modificaciones sustanciales y definitivas. A veces estas modificaciones los instalan en el mundo de lo sobrenatural, del absurdo y de la fantasía absoluta. En nuestros días, la novela y el cuento realistas están condenados a perder su prestigio y eficacia. El periódico, la radio, el cine y la televisión, medios de comunicación en auge abrumador, han puesto en aprietos a los narradores realistas.²¹

El desarrollo de la historia literaria mexicana traicionó los negativos presagios de Arreola, pues las tendencias de carácter realista permanecieron gracias a que también lograron renovarse; pero lo importante es señalar que el distanciamiento arreolesco de esa literatura “realista”, fundamentado o no, fue el germen de una compleja y rica literatura.

Creo que en general Borges concuerda con Arreola en cuanto a ese rechazo de una estética realista. No sólo nunca alabó a ninguno de los grandes autores de esta corriente, como Balzac o Mann, sino que incluso aludió a ese tipo de escritura en forma despectiva; por ejemplo, con el ob-

²¹ J. J. Arreola *apud* E. CARBALLO, *op. cit.*, pp. 480, 481.

vio propósito de elevar a la literatura fantástica por encima del realismo, en el citado prólogo de *La invención de Morel* se refirió a Proust en estos términos:

Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día.²²

Según esta teoría artística, la esencia de la literatura es su carácter ficción, su condición única de artificio verbal; por ello Borges no admite una vertiente literaria que pretenda que el receptor olvide este rasgo, el cual resulta fundamental para que se produzca lo que él llama el hecho estético. Pero en su rechazo del realismo implícito en sus comentarios sobre Arreola, a los factores de estricto carácter artístico, suma otros más de tipo ideológico. Así se atestigua cuando en la escritura de su interlocutor registra una para él muy gozosa comprobación: “Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelosos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo y en sus posibilidades fantásticas... Nació en México en 1918. Pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo”.²³ Sin duda, él acierta al señalar el carácter universal del escritor prologado, quien se liberó de los estrechos moldes nacionalistas vigentes en la cultura mexicana posrevolucionaria; no obstante, su afán ahistoricista ahonda la ubicuidad de Arreola, en cuya escritura sí se distinguen las indelebles marcas textuales de su historicidad y de su “mexicanidad” (si es que aceptamos este término propio del discurso esencialista del romanticismo), rasgo visible sobre todo en su tono oral y popular, el cual analizaré más adelante, una vez que haya descrito el funcionamiento de la ironía en ambos creadores.

²² J. L. BORGES, “Prólogo” a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), compilado en *Prólogos*, Torres Agüero Ed., Buenos Aires, 1975, p. 22.

²³ J. L. BORGES, “Prólogo” a *Confabulario*, p. 7.

DOS GRANDES IRONISTAS

Arreola maneja una enorme diversidad de registros narrativos, desde la voz del merolico educado (por ejemplo, el vendedor que enuncia su relato "Baby H. P.", quien promueve un aparato que aprovecha la vitalidad de los niños para generar energía), hasta la voz del intelectualizado y soso profesor universitario (en "De balística"). Aunque algunos de sus primeros (y despistados) lectores identificaron este segundo tono con una falsa erudición autoral, lo cierto es que ese lenguaje tiene siempre una intencionalidad eminentemente paródica e irónica, como él mismo ha afirmado: "Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes, se puede ver la sorna agazapada".²⁴

Esta ironía, que de hecho cruza toda su literatura, adquiere un clímax en el final de algunos relatos, cuando el lector percibe, con inaudita sorpresa, que todavía era posible imprimir "otra vuelta de tuerca" al tono irónico inicial. Así sucede, por ejemplo, en el texto "En verdad os digo", donde se narran los experimentos científicos de Arpad Niklaus, quien para refutar imposibilidades bíblicas, anhela pasar por el ojo de una aguja las células de un camello al cual reconstruirá vivo una vez completado el proceso (ya se sabe, por aquella parábola del evangelio que afirma que es más fácil hacer pasar un camello por el ojo de una aguja que hacer entrar a un hombre rico al reino de los cielos). Por cierto que en este argumento, el autor usa, con una intencionalidad irónica muy distinta, un recurso caro a la enunciación de carácter fantástico: tomar en su sentido literal (el pasar a un camello por el ojo de una aguja) lo que en sus orígenes bíblicos nada más tiene sentido figurado. Después de describir las infranqueables barreras para concretar el experimento, cuyo éxito requiere de la generosidad inagotable de grandes patrocinadores, el texto termina mostrando, con una ironía extrema, que a Niklaus le bastaría con fracasar en gran magnitud para, paradójicamente, alcanzar el éxito deseado, pues al empobrecer a sus patrocinadores, lograría que entraran al reino de los cielos gracias a su recién adquirida pobreza:

²⁴ J. J. Arreola *apud* E. CARBALLO, *op. cit.*, p. 471.

Pero la posibilidad de un fracaso es todavía más halagadora. Si Arpad Niklaus es un fabricante de quimeras y a su muerte le sigue toda una estirpe de impostores, su obra humanitaria no hará sino aumentar en grandeza, como una raíz multiplicada al cubo, o como el tejido de pollo cultivado por Carrel. Nada impedirá que pase a la historia como el glorioso fundador de la desintegración universal de capitales. Y los ricos, empobrecidos en serie por las agotadoras inversiones, entrarán fácilmente al reino de los cielos por la puerta estrecha (el ojo de la aguja), aunque el camello no pase.²⁵

Ahora bien, luego de enfatizar la gran importancia de la ironía en su escritura, debe buscarse la perspectiva global, la visión de mundo desde la cual se ejerce; en este sentido, Saúl Yurkievich ha señalado pertinentemente la angustia existencial, la desesperanza, que subyace a la obra de Arreola, cuya postura es similar a la de muchos intelectuales de nuestro tiempo: “Aunque atenuada por el humor que establece una distancia irónica que aligera lo grávido y atempera lo pesaroso, la visión del mundo de Arreola comporta un lúcido pesimismo; considera que la discordia, el desconcierto y el desamparo constituyen la condición misma de lo humano”.²⁶ Esta precisión puede servir también para matizar un poco la idea borgeana de que Arreola se desvía de su mentor y predecesor Kafka porque hay en él: “...algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico”;²⁷ es verdad que en el mexicano aparece un elemento “infantil y festivo”, pero eso no evita que, en última instancia, su mundo literario y el de Kafka compartan esa abrumadora visión del ser humano perdido en una realidad que no alcanza a comprender mínimamente; incluso me atrevo a sugerir que entre Swift y Kafka, los dos nombres tutelares que Borges menciona en su prólogo (cita además a un personaje de Poe), Arreola tiende a identificarse más con el segundo: la sátira social con moralizantes tintes didácticos cede ante el uso del humor sarcástico que tiende al nihilismo.

Más que una serena pero dubitativa reflexión sobre la existencia de dios y sus alcances, en Arreola habría una afanosa búsqueda de lo sagrado,

²⁵ “En verdad os digo”, *Confabulario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. 13.

²⁶ S. YURKIEVICH, “Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa”, Prólogo a *Obras de Juan José Arreola*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 30-31.

²⁷ J. L. BORGES, “Prólogo” a *Confabulario*, p. 7.

de un espacio que propicie cierto nivel de quietud y descanso; pero como ese sitio no es más que una utopía, su obra suele estar transida por una contagiosa angustia. En esta línea, las iluminadoras ideas de Yurkievich sirven para percibir las diferencias entre los dos grandes artistas:

En principio, Arreola procede como Borges desviando las cosmologías y las teologías hacia el dominio de lo estético. Pero Borges hace gala de un fundamental escepticismo; se aprovecha de la distancia literaria para no ser implicado por lo sagrado, manteniendo así una discreta, una elegante neutralidad con respecto al misterio de lo divino. Borges opta por una enunciación imponible. Por el contrario, Arreola es vehemente; dota a sus personajes de una animación barroca, arrebatada, quevedesca.²⁸

En lugar del “fundamental escepticismo” propio de la obra borgeana, yo diría que en el mexicano hay una soterrada voluntad por creer, la persistencia de una primigenia y elemental fe (cristiana) que choca inevitablemente con la imposibilidad de encontrar respuestas definitivas (“El converso”) o que intenta entablar un imaginario diálogo conciliador (“El silencio de Dios”).

En cuanto a Borges, quizá uno de los ejemplos más ilustrativos de su escepticismo se encuentre en el final de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde después de describir y hasta atestiguar la intromisión de un mundo fantástico dentro del mundo real y tangible, y de anunciar con tintes apocalípticos el fin de la realidad tal como la conocemos, el narrador, identificado con Borges, dice de manera distanciada: “Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne”.²⁹ Como se ve, se trata, en éste y en muchos otros de sus textos, de un escepticismo con tintes irónicos.

Los juegos literarios de Borges son siempre mucho más complejos de lo que parecen. Por ello habría que añadir, en primer lugar, que la anterior cita cierra la última parte de “Tlön”: una “Posdata de 1947” que está fechada en el futuro, pues el texto fue publicado por primera vez en 1940; por desgracia, este dato se omite en las deficientes ediciones de su obra,

²⁸ S. YURKIEVICH, *op. cit.*, p. 28.

²⁹ J. L. BORGES, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, en *Obras completas*, p. 443.

con lo cual se pierde ese efecto irónico que provoca una ruptura del tiempo cronológico y lineal. “Tlön” se publicó en 1940 dos veces: en mayo, en la revista *Sur*; en diciembre, en la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por el propio Borges en compañía de Bioy Casares y Silvina Ocampo. En el primer caso, la supuesta “Posdata de 1947” inicia falazmente: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur*”;³⁰ pero resulta que el número 68 de la revista es el mismo donde aparece el texto, el cual por lo tanto no es una “reproducción” de un texto previo sino el “original”; la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, pues no existen dos textos sino uno solo. En el segundo caso, la posdata inicia: “Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*”;³¹ o sea que en la *Antología* de 1940 se dice que se reproduce el texto de la *Antología* de 1940. En suma, Borges se tomó la molestia de actualizar un juego literario que resulta paralelo a una de sus recurrentes preocupaciones posteriores: el texto contenido dentro del texto, el mapa cuya perfección y exactitud es tan grande que incluye el mapa mismo. Idealmente, las ediciones futuras de “Tlön” tendrían que haber proyectado la posdata hacia el futuro y construido una autorreferencia que simulara dos textos: el original y el modificado; por ejemplo, al incluirlo en *Ficciones* en 1951, fechar la posdata en 1958 y decir que se reproducía el texto tal como apareció en *Ficciones* en 1951. Efectuar una “actualización” permanente del texto resultó imposible porque se requería de un riguroso y desgastante proceso de revisión; pero esto es secundario, ya que lo que importa aquí es restituir la intencionalidad primigenia del texto para percibir los profundos alcances de la literatura borgeana.

Pero el virtuosismo de “Tlön” no termina ahí, pues además en el inicio de la posdata se construye una prolepsis que adelanta un juicio irónico respecto de la conclusión, también irónica, que he citado más arriba, a la cual se califica como “una especie de resumen burlón que *ahora* resulta frívolo”.³² El laberinto especular es entonces infinito: quien enuncia la

³⁰ J. L. BORGES, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Sur*, mayo de 1940, núm. 68, p. 42.

³¹ J. L. BORGES, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, p. 84.

³² J. L. BORGES, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, en *Obras completas*, p. 440; las cursivas son mías.

posdata asume la función de lector de la parte central del texto, es decir, se ubica en un lugar y en un tiempo de enunciación diferentes (*fuera* del texto y *después* del texto); pero a la vez asume la función de lector (¿desde qué lugar y qué tiempo?) de la conclusión de su propia posdata, a la que *ahora* juzga “frívola”; ¿desde cuál *ahora* habla en presente (“reproduzco”) esa primera persona que se pretende ubicar en un futuro (1947) que todavía no existe? ¿Cuál de todos los sujetos y tiempos de enunciación que aparecen en “Tlön” se identifica con Borges? La respuesta debe ser contundente: *todos ellos y ninguno de ellos*. En síntesis, en “Tlön” Borge intenta derruir las categorías del ser (“yo”), el espacio y el tiempo que estructuran nuestra percepción común de la realidad; se trata, sin duda, del objetivo central de la literatura borgeana, como se deduce de la pesimista pero lúcida reflexión que es el epígrafe y nombre del libro donde se incluye mi ensayo.

A partir del anterior ejemplo, quizá sea posible postular una propuesta válida para toda la obra de Borges: justamente en lo que en otra clase de enunciaciones literarias sería más bien escritura marginal (posdatas, notas al pie de página, prólogos, etc.), Borges suele inventar un tipo de narrador o editor (términos clásicos pero imprecisos para una literatura tan compleja) que se desdobra en formas infinitas, por lo que asume funciones de lector de su propio texto, el cual comenta con distancia e ironía, como si no le perteneciera del todo. El proceso puede ser tan exacerbado que incluso invierta las jerarquías tradicionales, por lo que esa especie de escritura marginal se convierte en el eje rector de todo el texto.

En lo que respecta a su amplio ejercicio de la ironía, Borges prácticamente acude, en mayor o menor grado, a todas las variedades que el recurso retórico ofrece. En el ejemplo de “Tlön”, citado aquí con profusión, puede discernirse la presencia de casi todas las categorías generales de la ironía enlistadas por Linda Hutcheon: “The five generally agreed-upon categories of signals that function structurally are: 1) various changes of register; 2) exaggeration/understatement; 3) contradiction/incongruity; 4) literalization/simplification; 5) repetition/echoic mention”.³³ La primera categoría, el cambio de registro, se presenta en los distintos niveles de enunciación que he descrito en “Tlön”, los cuales producen un efecto irónico. La in-

³³ LINDA HUTCHEON, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres, 1995, p. 156.

congruencia aparece con claridad en la conclusión, donde pese a la ominosa comprobación de que el mundo fantástico invade ya la realidad, el narrador permanece impasible, con lo cual refuta de forma implícita la imagen apocalíptica que él mismo ha construido. La descripción de algunos rasgos del universo alterno de “Tlön” contiene ciertas exageraciones que alcanzan un tono irónico (v. g. la obligatoriedad de que todos los libros filosóficos contengan su respectivo “contralibro”). Por último, la repetición con carácter irónico funciona en varios niveles de “Tlön”: por un lado, en su aspecto intratextual, la “Posdata de 1947” construye un discurso que repite la propia enunciación del texto para ironizar sobre ella; por otro, varias de las referencias intertextuales (por ejemplo, el idealismo filosófico de Berkeley y hasta la *Encyclopaedia Britannica*) tienen también efectos irónicos, puesto que se destruye su supuesta autoridad.

LA ORALIDAD Y EL TEMA DEL DESAFÍO

No se puede abandonar la descripción de las funciones de la ironía en ambos escritores sin decir que en Arreola el último giro consiste en la mirada burlona con que se ríe de sí mismo, que es una de las formas más sanas de reír (y por cierto de las más difíciles y profundas); la efectividad de este recurso reside en adelantarse y desarmar a los futuros detractores, pues las críticas ya se las ha hecho él mismo. Así, con respecto a sus posibles influencias de carácter erudito, Arreola reafirma su innata e imperecedera vocación pueblerina: “Mis influencias, hasta las más profundas, como pueden ser las de Rilke, Kafka y Proust, las he vivido no sólo como mexicano sino como payo. Hasta mis mayores refinamientos están vividos con alma y cuerpo de pueblerino mexicano”.³⁴

Este “pueblerino mexicano” asoma con fuerza en dos relatos memorables, “Pueblerina” y “Corrido”, donde prima un tono oral y eminentemente popular que es la culminación de un largo y refinado proceso de estilización literaria basada en la oralidad del campo mexicano, y que, como había adelantado, constituye un rasgo indisoluble de su identidad nacional. Para una mejor comprensión de lo que expondré, resumo la escueta trama de “Corrido”: dos hombres se interesan por una joven desco-

³⁴ J. J. Arreola *apud* E. CARBALLO, *op. cit.*, p. 473.

nocida que se dirige a la plaza del pueblo para abastecerse de agua, y luego de agredirse verbalmente, acaban matándose a cuchilladas en una disputa por los favores de quien hasta el nombre ignoran. Intentemos escuchar, más que leer, algunos elocuentes pasajes del relato para apreciar su tono:

—Oiga amigo, qué me mira.

—La vista es muy natural.

Tal parece que así se dijeron, sin hablar. La mirada lo estaba diciendo todo. Y ni un ai te va, ni un ai te viene. En la plaza que los vecinos dejaron desierta como adrede, la cosa iba a comenzar...

Esa fue la merita señal. Uno con daga, pero así de grande, y otro con machete costeño. Y se dieron sus cuchillazos, sacándose el golpe un tanto con el sarape...

Los dos eran buenos, y los dos se dieron en la madre. En aquella tarde que se iba y se detuvo. Los dos se quedaron ahí bocarriba, quién degollado y quién con la cabeza partida. Como los gallos buenos, que nomás a uno le queda tantito resuello.

Muchas gentes vinieron después, a la nohecita. Mujeres que se pusieron a rezar, y los hombres que dizque iban a dar parte. Uno de los muertos todavía alcanzó a decir algo: preguntó que si también al otro se lo había llevado la tiznada.³⁵

La presencia del tono popular es muy marcada en este texto, ya que el narrador utiliza registros lingüísticos entresacados de la oralidad cotidiana: diminutivos repetidos, léxico oralizado, gestos que acompañarían la enunciación, etcétera. El final no es menos memorable, puesto que en la hábil reticencia del narrador se expresa tanto sobre el pudor pueblerino, sobre sus estrechos límites geográficos y mentales, sobre eso que, sin malicia, podríamos denominar provincianismo: “Después se supo que hubo una muchacha de por medio. Y la del cántaro quebrado se quedó con la mala fama del pleito. Dicen que ni siquiera se casó. *Aunque se hubiera ido hasta Jilotitlán de los Dolores*, allí habría llegado con ella, a lo mejor antes que ella, su mal nombre de mancornadora”.³⁶ ¡Como si Jilotitlán de los Dolores estuviera en el confín del mundo!; la frase ilustra muy bien la téc-

³⁵ J. J. ARREOLA, “Corrido”, *Confabulario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, pp. 27-28.

³⁶ *Ibid.*, p. 29; las cursivas son mías.

nica narrativa del autor, quien para alcanzar el tono buscado, parte de un narrador en tercera persona que posee una amplia visión, pero cuando es necesario, focaliza el relato como si éste se construyera dentro de los límites de la estrecha mirada de sus personajes.

Es obvio que Arreola posee la capacidad literaria para transformar la voz del pueblo una vez que la ha escuchado. Él recuerda que al iniciarse como autodidacta en la literatura, a los doce años, empezó a leer a Baudelaire, Whitman, Papini y Schwob, pero también dice: “oía canciones y los dichos populares y me gustaba mucho la conversación de la gente popular del campo”.³⁷ Es decir, desde su niñez estuvieron presentes en su formación la cultura letrada y la oral, las cuales se fueron amalgamando en una unidad indisoluble en la que se perciben huellas de ambas.

La familiaridad con el tono oral parece entonces haber sido una adquisición natural e inconsciente de la cultura de Arreola, más que un hábito aprendido. Por el contrario, si analizamos lo declarado por Borges respecto de su primer cuento auténticamente personal, “Hombre de la esquina rosada”, su proceso sería diferente. En una confesión muy posterior que juzgo apócrifa (ya que en ella afirma haber tratado en su juventud a una persona ajena a su medio sociocultural) y un tanto mítica, dice que la evocación de Nicolás Paredes —nombre que se menciona incidentalmente en el cuento—, le proporcionó los aspectos temáticos y verbales para desarrollar su historia: “Un amigo mío, Nicolás Paredes, ex caudillo político y jugador profesional del Barrio Norte, había muerto, y yo quería perpetuar algo de su voz, sus anécdotas, y su peculiar manera de narrarlas. Me convertí en esclavo de cada página que había escrito, leyendo en voz alta cada frase y tratando de encontrar su tono exacto”.³⁸ Cualquier conecedor del entorno cultural borgeano tendría enormes dificultades para creer que él pudo haber sido amigo de un “ex caudillo político y jugador profesional”; además, para recordar años después con cierta verosimilitud el tono de los relatos orales de Nicolás Paredes, el joven Borges tendría que haberlo oído en numerosas ocasiones, lo cual es aún más improbable.

³⁷ J. J. ARREOLA, “De memoria y olvido”, Prólogo a *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México, 1971, p. 10.

³⁸ J. L. BORGES, “Las memorias de Borges”, *La Opinión*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1974.

En lugar de dejarnos engañar por esa ficticia influencia, cabe reparar en su método de trabajo estilístico: la repetición de las frases en voz alta, hasta encontrar un exacto registro escrito que simula una oralidad que, aunque Borges no lo diga, construye paralelos con el tono oral de la literatura gauchesca. Esta búsqueda de la oralidad resulta sustancial porque sirve para definir a sus personajes: “En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”.³⁹ Las probables acciones de un personaje están entonces ligadas a su entonación oral (dime cómo hablas y te diré qué puedes hacer). Por ello los cuentos orilleros de Borges, que renuevan la enorme tradición gauchesca argentina, asumen una novedosa forma de enunciación: el relato contado por una primera persona que narra su historia, de duelos y peleas con arma blanca, a un interlocutor de otro nivel cultural y lingüístico (el propio Borges, receptor o escucha que se convierte así en otro personaje de ficción dentro de sus propios textos).

Luego de un par de fallidas tentativas para definir el modo de contar el argumento de “Hombre de la esquina rosada”, Borges encuentra la forma apropiada en un narrador en primera persona que vela desde el inicio su participación en los hechos; así, éste no sólo no se define como un hombre valiente, sino que incluso transcribe el insulto (“Vos siempre has de servir de estorbo, pendejo”) que le dirige Rosendo Juárez, el líder de su grupo, quien se ha negado cobardemente a aceptar el desafío de Francisco Real, forastero que gracias a ello sale exultante llevando en sus brazos a la Lujanera, hasta entonces mujer de Rosendo. Con este antecedente de la conducta pasiva y secundaria del narrador, resulta todavía más sorprendente el final del argumento, cuando luego de contar que Francisco Real, en la oscuridad del campo y acompañado por la Lujanera, ha sido desafiado y muerto por un desconocido, el narrador concluye confesando a su interlocutor: “Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo... y no quedaba ni un rastro de sangre”,⁴⁰ secuencia que además de develar el misterio de quién ha ajusticiado al intruso, se enlaza magistralmente con el comienzo del cuen-

³⁹ J. L. BORGES, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Ed. Número, Montevideo, 1950, p. 8.

⁴⁰ J. L. BORGES, “Hombre de la esquina rosada”, *Historia universal de la infamia*, en *Obras completas*, p. 334.

to, donde había un muy sutil indicio textual de la importancia extrema de ese personaje: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real”.

Por su parte, el escritor mexicano construye su oralidad literaria a partir del discurso indirecto: quien cuenta es un narrador en tercera persona que trabaja muy bien con los registros propios de la oralidad, a tal grado que logra introducir expresiones (v. g. “Y ni un ai te va, ni un ai te viene”) que si bien no son diálogos directos sí remiten a una especie de formas lingüísticas dialogadas en las que se introduce un léxico propio de la oralidad (“dizque”, “tizada”, etc.).

En principio, la narración en primera persona y la presencia explícita del oyente en el texto de Borges parecerían sugerir una mayor cantidad de recursos propios del relato oral directo, pero curiosamente no sucede así. Por ejemplo, en su uso de la deixis hay una diferencia fundamental entre ambos. El adverbio modal de la frase de Arreola “uno con daga, pero así de grande” presupondría, en un relato oral, la presencia viva y directa del receptor, quien no sólo escucharía el relato, sino que también lo “vería”, por lo que deduciría el tamaño del arma a partir de la gestualidad del relator. Pero como en el texto escrito no es visible ese contexto de enunciación, el adverbio “así” adquiere una sugerencia extrema y quizá más hiperbólica. En cambio, el narrador borgeano en primera persona nunca llega a la deixis absoluta, como lo muestra la secuencia “...volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo...”, donde el adverbio de lugar, que en un relato como el de Arreola estaría solo, se aclara de inmediato con dos frases circunstanciales.

Para esta breve comparación, he escogido como muestra un texto de cada uno de ellos, pero habría que aclarar que el tema del desafío es mínimo en Arreola y vasto en Borges, así como puntualizar el tono general con que trabajan el tópico. Si, como he dicho, en la enunciación de carácter sagrado el segundo asume un fundamental escepticismo y el primero una actitud vehemente, creo que aquí sucede algo hasta cierto punto opuesto. En efecto, pese a la sutil ironía de algunos de sus relatos gauchescos, Borges, que busca la identificación plena con esos hombres capaces de cultivar el coraje, asume una apasionada relación con el destino de sus personajes cuchilleros, los cuales constituyen un curioso complemento de la mitología de pequeños héroes familiares y nacionales (sus “mayores”) que pueblan su obra. Por el contrario, Arreola no sólo ironiza a partir del implícito contexto cultural del machismo mexicano, sino que llega a la sorna absoluta respecto de

sus personajes, cuya dignidad destruida provoca en el receptor una reacción total de humor.

Este somero análisis se basa en cuentos de ambos, pero aclaro que el caso de *La feria* (1963) es diferente, porque en esa obra mixta semejante a una novela fragmentaria, el fin de Arreola fue construir un gran mosaico humano que proporcionara una visión global del pueblo de su infancia. Como esto sólo lo podía lograr mediante un conjunto múltiple de registros lingüísticos, tuvo que recurrir a la experimentación y a la apropiación directa del habla (oral o escrita) de terceros, ya que el auxilio de la memoria individual fue insuficiente:

En lo que se refiere al lenguaje, mi tarea fue la de recordar, recordar simple e intensamente los giros lingüísticos de la gente de Zapotlán. Para ello, además de la función de la memoria, me entregué a una serie de experimentos. Llegué a hablar con diversas personas, importantes o pintorescas, y reproduje sus palabras. Luego me entretuve dándoselas a leer, y me gustó que se reconocieran en ellas. Es más, les pedí a dos o tres que me escribieran algo de lo que les había pasado (por ejemplo las noticias sobre los tlayacanes), y pude utilizar algunos de sus escritos casi textualmente; también me serví de trozos de cartas y de párrafos enteros del periódico local.⁴¹

Es una lástima que Borges no haya aludido en su prólogo al tono oral de la obra arreolesca, ni al singular desafío que estructura “Corrido”. Sospecho que esto se debe a que el *Confabulario* que él prologó, cuya selección de escritos dudo que haya sido suya (habla en forma ambigua de “los cuentos elegidos para este libro”), no incluye el texto citado. Estoy convencido de que el escritor argentino, enamorado de los relatos de cuchilleros gauchos y de la oralidad presente en éstos, no hubiera desdeñado la historia de cultores mexicanos del coraje, como él los habría denominado, presente en “Corrido”, ni la veta popular de la literatura del mexicano.

LAS MODIFICACIONES TEXTUALES

El último aspecto general de este diálogo entre Borges y Arreola al que quiero referirme es su tácito rechazo del concepto de “obra definitiva”:

⁴¹ J. J. Arreola *apud* E. CARBALLO, *op. cit.*, p. 485.

ambos pertenecen a esa estirpe de escritores que modifica y reordena sin fin sus textos, buscando siempre el modo y el lugar de enunciación más precisos para una estética personal en constante movimiento. Borges, lo sabemos muy bien, ejerce esta práctica con vigor absoluto, en particular cuando somete a sus primeros poemarios de la década de 1920 a un inacabable proceso de corrección hasta transformarlos totalmente;⁴² y aunque su afán correctivo no se ejerce con el mismo denuedo en sus obras de madurez, de hecho nunca dejó de modificar sus textos. En virtud de su sutileza, los cambios de Arreola a veces resultan casi imperceptibles; tienden, en general, a buscar la economía verbal absoluta. Por ejemplo, la versión de “La migala” de 1949 decía: “...era lo más atroz que podía deparrarme el destino. *Admití que la araña monstruosa era todavía* peor que el desprecio y la conmiseración que brillan de pronto en una mirada”, párrafo del que en las ediciones posteriores se eliminan las palabras que he marcado con cursivas; hay un cambio todavía más tenue en la secuencia “Se detiene, levanta su cabeza y mueve las pinzas” por la frase “mueve los palpos”, con lo cual la referencia a ese imaginario y temible animal que es la migala intenta hacerse más amplia y sugerente.

Si se contrasta en detalle el proceso de revisión al que someten su escritura, se deducirá de inmediato que éste es más prolijo en el caso de Borges; además, se concluirá que aunque ellos coincidan en su permanente deseo de corrección, lo hacen desde perspectivas diferentes; así, es claro que Borges efectúa los dos tipos de revisiones descritas enseguida, mientras que Arreola se limita a cambios que intentan afinar la intención original con que concibió sus escritos:

⁴² Véase TOMMASO SCARANO, *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*, Giardini Ed., Pisa, 1987, donde se registran las exorbitantes cifras de versos cambiados en sus tres primeros poemarios (40 % de los versos originales fueron suprimidos y 46% de los restantes sufrieron correcciones sustanciales), así como las variantes de los poemas, que en varios casos llegan al excesivo número de siete o hasta ocho, lo cual plantea un irresoluble problema de edición, tanto por la imposibilidad de privilegiar de manera definitiva una sola de las lecciones, como por las dificultades inherentes a la transcripción de todas las versiones. Pese a que Scarano y otros más hemos llamado la atención sobre este hecho, increíblemente todavía hay estudiosos de la obra de Borges que citan los versos de las muy corregidas ediciones de *Fervor de Buenos Aires* como si provinieran del libro original de 1923. Este fenómeno de recepción merece un examen detallado, pues no es tan sólo un mero “error” de la crítica: el propio Borges indujo hábilmente el resultado, tanto en los prólogos a sus nuevas ediciones como mediante el reacomodo permanente de sus textos en éstas.

In other words, two types of revision must be distinguished: that which aims at altering the purpose, direction, or character of a work, thus attempting to make a different sort of work out of it; and that which aims at intensifying, refining, or improving the work as then conceived (whether or not it succeeds in doing so), thus altering the work in degree but not in kind.⁴³

Asimismo, estos dos autores cambian el orden de sus escritos en las sucesivas ediciones de sus obras. Por ello Borges no sólo acudió a notables modificaciones y supresiones, sino a un mecanismo menos visible pero igualmente efectivo: el reacomodo infinito de sus textos en libros o colecciones que nunca adquirieron una fijeza absoluta, con lo cual practica una de las máximas enseñanzas derivadas de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: aunque literalmente un escrito sea idéntico a otro, podrá adquirir significados distintos dependiendo de su particular contexto de enunciación. Un ejemplo extremo de este reacomodo es el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, redactado a inicios de la década de 1940, pero que Borges decidió incluir *a posteriori* en *Discusión* (1932); con ello simuló que desde entonces poseía una concepción de la literatura que renunciaba a la búsqueda deliberada del color local, al nefasto nacionalismo voluntario que había cursado con tanta envidia en su juventud y que luego repudiaría hasta el extremo de prohibir la reimpresión de sus primeros libros de ensayos. Pero cualquier lector atento podrá llegar a conclusiones similares si compulsa la edición de 1974 de las supuestas *Obras completas* de Borges en un volumen, con la impresión de su *Obra poética, 1923-1977*, puesto que no coinciden en los textos compilados dentro de cada volumen individual de la obra borgeana.⁴⁴

⁴³ G. THOMAS TANSELLE, *Textual Criticism and Scholarly Editing*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1990, p. 53.

⁴⁴ Una asignatura pendiente muy necesaria para el mejor conocimiento de Borges es la preparación de ediciones críticas (o por lo menos “anotadas”) de su obra, ya que en general, salvo contadas e insuficientes excepciones, las que poseemos no pueden más que clasificarse como pobres (sin prólogos críticos o explicativos, sin notas de ninguna especie, ni secuencias cronológicas). Como primer paso de esta labor, podrían someterse a un riguroso escrutinio los criterios de lectura que se deducen del vasto proceso de supresiones y reordenamientos decidido por el propio Borges para las sucesivas ediciones de su poesía. Quizá ayudaría a reflexionar sobre ello un sugerente ensayo de IAN JACK (“A Choice of Orders: The Arrangement of «The Poetical Works»”, en *Textual Criticism and Literary Interpretation*, ed. Jerome J. McGann, The University of Chicago Press, Chica-

Por su parte, en el prólogo al *Confabulario* de 1971, Arreola dice que al emprender la preparación de sus obras completas que él llama “definitiva”, se puso de acuerdo con su editor, Joaquín Díez Canedo, para devolver a cada uno de los libros su carácter individual, ya que, por azares diversos, *Varia invención*, *Confabulario* y *Bestiario* se contaminaron poco a poco entre sí, confusión que alcanzó su cima en el *Confabulario total (1941-1961)*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1962, y que contenía textos de sus tres primeros libros y otros hasta entonces no compilados. Con base en la decisión autoral y editorial de la década de 1970, afirma que a *Varia invención* (1949) deben pertenecer los textos primitivos ya para siempre verdes, a *Confabulario* (1952) los cuentos maduros, y al *Bestiario* original (1958) la posterior “Prosodia” de complemento; pero esta intención agrupadora choca con el ambiguo criterio que desea aplicar, ya que, por ejemplo, dice que a *Confabulario* pertenecen, además de los cuentos maduros, “aquello que más se les parece”, lo cual abre un ámbito de imprecisión que se puede llenar de cualquier modo. En suma, pese a su declarado propósito, en verdad la clasificación no restituye los rasgos primigenios a cada uno de los libros, sino que propone una división de textos posterior a su génesis y a su publicación para agruparlos según la madurez y/o características que el autor cree que poseen; debido a estas pautas fluctuantes, en ningún momento se canceló la virtualidad de nuevos y distintos “confabularios” (v. g. en 1986 Cátedra editó un *Confabulario definitivo* y antes, en 1979, la editorial Promexa publicó una selección de textos titulada *Mi Confabulario*, donde se compilan escritos tanto de *Varia invención* y *Confabulario* como del *Bestiario*). En fin, en cuanto a las ediciones autorizadas u ordenadas por Arreola, resulta evidente que, de acuerdo con la terminología de la crítica textual, él ha asumido más bien la función de editor de sus propios textos.

UNA REFLEXIÓN FINAL

Antes de finalizar esta inicial aproximación crítica al tema de los nexos entre Borges y Arreola, debo decir que mi propósito ha sido indicar líneas

go, 1985, pp. 127-143) que, con base en ejemplos de ediciones de poesía inglesa preparadas por los propios autores o por editores académicos o no, discute las ventajas y desventajas de los diversos órdenes posibles (cronológico, temático, formal, editorial), sin privilegiar de manera definitiva ninguno de ellos.

generales de investigación en las que deberá ahondarse, siempre con el anhelo de restituir cierto sentido unitario a la evolución de la literatura en lengua española, particularmente en el ámbito hispanoamericano.

Por último, debo confesar que soy consciente de que en algunos pasajes de este ensayo incliné la balanza hacia la descripción de la obra del escritor mexicano. Intentaré explicar mis razones. Seguramente, en principio ningún lector negará a Arreola el privilegio de ser un “precorrido” de su “precursor” Borges, para usar los conceptos de éste; el problema es que, como dice él en su propuesta “Kafka y sus precursores”, aunque el término “precursor” parece ser imprescindible para la crítica, habría que buscar depurarlo de cualquier connotación de tácita polémica o rivalidad. En este sentido, pensé que, debido al irrefutable y extendido prestigio literario de Borges, quizá una hábil manera de equilibrar la balanza podría ser centrar mi análisis en el “precorrido” y no necesariamente en el “precursor”. Pero como todo confluye finalmente en el mismo resultado, y las generosas ideas del argentino son muchas veces de una magnitud apabullante, debo concluir citando de nuevo a Borges, ahora en un pasaje de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?⁴⁵

Si, con base en las similitudes entre los dos autores aquí examinados, aplicamos la productiva enseñanza que se deduce de esta cita, podríamos atribuir a Borges los textos de Arreola, o viceversa. En última instancia, con ello estaríamos practicando el tipo de lectura sesgada que era casi un ideal borgeano, puesto que se basaba en el concepto de literatura que le era más caro: una historia del arte verbal que prescindiera de los nombres y se construyera mediante la acumulación paulatina de obras que sólo se consideren producto del Espíritu.

⁴⁵ J. L. BORGES, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, *Ficciones*, en *Obras completas*, p. 450.

TRADUCIR A BORGES

SYLVIA MOLLOY
New York University

La última vez que vi a Borges le dije que había traducido “La encrucijada de Berkeley” con el título de “Berkeley's Quandary”. Le gustó. Le gustó mucho. Me dijo, con su natural gentileza, que sonaba mejor en inglés que en español. También me dijo lo mucho que le gustaban ciertas palabras inglesas (palabras de veras inglesas, decía, no derivadas del latín), palabras que empezaban con *qu*: *quill*, *queasy*, *quake*, *qualm*, *quagmire* (ésta en especial le gustaba). Mientras escuchaba cómo las decía, más bien entonaba, como quien declama, tuve la impresión de que todas —*pluma*, *desasosegado*, *temblor*, *duda*, *atolladero*— de algún modo aludían a su obra. O acaso fuera una ilusión, didáctica a su manera, como las que a menudo proponía Borges: estaba creando una secuencia reconfortante, una superficie de palabras engañosamente segura, consoladora, para luego romper el encanto, bruscamente, y hacernos tomar conciencia de la básica inseguridad del ejercicio. Porque la literatura, para Borges, no era segura; y el único consuelo (si cabe la palabra) que podía brindar residía precisamente en el hecho de que era, potencialmente, desconsoladora.

Acaso ésa haya sido también la vez en que se me pidió que acompañara a Borges a su casa luego de haber comido con amigos. Mientras subíamos en el ascensor murmuraba “Molloy, Molloy” y luego, con cierta irritación: “Tengo sangre inglesa, escocesa, y creo que galesa pero no tengo ni una gota de sangre irlandesa”. Y entonces, al llegar al piso de su casa donde lo esperaba la criada, despidiéndose con una pequeña reverencia: “Para la próxima vez que nos veamos procuraré tenerla”. Y acaso haya sido también la vez en que, durante una comida en casa de los mismos amigos,

Borges comenzó a burlarse de un conocido crítico cuya historia de la literatura hispanoamericana se destaca por sus floridas y no siempre acertadas metáforas. Lleno de entusiasmo, Borges citaba de memoria: "En 1925 Norah Lange se zambulle con ímpetu en *La calle de la tarde* y cinco años después, por otra *Calle apartada*, se precipita intrépida María de Villarino", etc., etc. Me maravilló una vez más la memoria de Borges, su capacidad para almacenar fealdades a la vez que aciertos. Volví a casa y, cediendo a la curiosidad, hice lo que, como lectora de Borges, no hubiera tenido que hacer: busqué la fuente. Y por supuesto busqué en vano, ya que en ningún lugar del volumen di con la frase. La mímica de Borges, el paródico efecto de cita, habían sido perfectos. Sí encontré, en cambio, la frase siguiente: "María de Villarino se metió por una *Calle apartada* (versos de 1930), y fue a salir en un *Pueblo de niebla* (cuentos de 1943)".¹ La frase palidecía al lado del "original" de Borges, parecía una mala imitación.

Ésa sin embargo no fue la vez en que, a pedido de Borges, lo llevé a él y a su primera mujer a ver las cataratas del Niágara. Borges había sido invitado a dar conferencias en la Universidad de Buffalo, donde yo enseñaba. Había deslumbrado a su público e impaciente no poco a John Barth, el novelista estadounidense que lo había invitado, preguntándole, después de la elogiosísima presentación que había hecho Barth de él, a qué se dedicaba. "Escribo algo de ficción, *a little fiction*", contestó el autor de *Gilles Goatboy*, visiblemente amoscado. "Qué bien", contestó Borges satisfecho. "Yo también escribo algo de ficción". Al día siguiente él tenía el día libre y fuimos a las cataratas. Como Borges no podía verlas, detuve el automóvil en una vuelta del camino, desde donde se podían oír con suma nitidez. Borges inclinó la cabeza, escuchando. Luego, nuevamente en el automóvil, acusó a José María de Heredia de ripio. "Cuando se escribe un poema al Niágara está de más el adjetivo *poderoso*, basta con decir *Niágara*, ¿no?" Después de ver — o más bien escuchar — las cataratas, fuimos de compras. A la primera mujer de Borges le gustaban las tiendas y nos metió por fuerza en un destartalado *Woolworth*, precipitándose ella hacia el fondo de la tienda y dejándonos a Borges y a mí a la entrada, en lo que resultó ser la sección de ropa interior de mujeres. Me dije que yo era la única persona *en el mundo* que sabía que Borges y yo estábamos pa-

¹ ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, t. 2, p. 222.

rados junto a una mesa llena de calzones y sostenes. No recuerdo cómo acabamos hablando de novelas históricas. Le pregunté a Borges por qué le parecía tan mala *La gloria de don Ramiro*. Me contestó que la peor falla de Larreta era haber intentado describir la naturaleza, un fatal anacronismo. “La naturaleza no existía en la época de Felipe II”, dijo, “es como si en la novela hubiera puesto teléfonos”. Recuerdo haber pensado que poner teléfonos en una novela histórica no era menos insólito que conversar sobre verosimilitud narrativa junto a un cajón lleno de calzones de mujer.

* * *

Recuerdo estos encuentros como otras tantas lecciones porque suelo pensar en Borges como maestro, papel que por cierto no le disgustó cumplir, siempre que a la función pedagógica se le atribuyeran características particulares, acaso subversivas. Fue maestro de desasosiego, de marginalidad, de oblicuidades, de *traslados*, cuya lucidez le permitió ver (a él y a quienes supieron entenderlo) no cosas nuevas sino cosas viejas con mirada nueva. No contaba historias novedosas; como aquellos *confabulatores nocturni* —“hombres de la noche que refieren cuentos, hombres cuya profesión es contar cuentos durante la noche”²— heredaba relatos, *volvía a contar*. Su texto, por excelencia lugar de tránsito y de *traducción*, propone una constante conversión de relatos pasados. Recuérdese la dedicatoria de las *Obras completas*, donde se agradece el legado materno, “tu memoria y en ella la memoria de los mayores”,³ como arsenal de relatos. No en vano suelen privilegiar sus ficciones (y desde luego sus ensayos) las situaciones de relevo narrativo. “Hombre de la esquina rosada” pone de manifiesto, de modo emblemático, ese momento de entrega: no concluye cuando se cumple la hazaña sino, más importantemente, cuando se identifica a un receptor a quien se le pasa el cuento —“Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso” (*OC*, p. 334)— para que a su vez lo pase (no sin alterarlo, no sin desviarlo, no sin traducirlo) a otro. Recuérdese cómo describe Borges *Historia universal de la infamia*: es “el irresponsable juego de un tímido que se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (*OC*,

² *Siete noches*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 65.

³ *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 9. Abreviaré: *OC*.

p. 291). Piénsese en “La forma de la espada”, en “Historia del guerrero y de la cautiva”, en “El inmortal”, en “La otra muerte”, todos relatos heredados, o en tantos comienzos de texto que reproducen esa escena de relevo de la narración: “En Junín o Tapalqué refieren la historia” (*OC*, p. 778), “En Pringles, el doctor Isidro Lozano me refirió la historia” (*OC*, p. 1126), “Un vecino de Morón me refirió el caso” (*OC*, p. 1127). El texto borgiano *refiere*, en el doble sentido del término: referir/expresar en palabras pero también referir/dirigir en un determinado sentido, remitir hacia otras representaciones, ya escritas pero siempre por escribir.

No sorprende que en las ficciones de Borges abunden las sociedades secretas, las sectas, los congresos, que su último libro se titule *Los conjurados*. Su obra congrega a los miembros de una cofradía no menos extraña o precaria que la de sus ficciones, la cofradía de los “oscuros amigos” (*OC*, p. 871) dedicados al tráfico de textos. Borges practica la cita en su doble sentido, a la vez referencia y encuentro. Si estos encuentros son al comienzo deliberadamente carnalescos, oximorónicos (piénsese por ejemplo en Milton y Schopenhauer apareados con, o contra, Max Nordau, Pedro Leandro Ipuche y Lucrecio) prefiguran encuentros posteriores que logran la eficacia que nunca tuvo del todo la imagen ultraísta: el acercamiento, poética y emocionalmente eficaz, de dos realidades lejanas cuyas secretas afinidades intuye certeramente el poeta. Kafka y Browning (más afines que Kafka y el primer Kafka); Giordano Bruno y Pascal, unidos por la “diversa entonación” (*OC*, p. 638) de una misma metáfora. *Bricoleur* de textos, provocador de citas, Borges nos recuerda el último escrito de Ben Jonson: “Invadía autores como un rey y [...] exaltó su credo hasta el punto de componer un libro de traza discursiva y autobiográfica, hecho de traducciones, donde declaró, por frases ajenas, lo sustancial de su pensar”.⁴

* * *

Hace trece años, cuando murió Borges, escribí que la sensación que me dominaba, mientras todavía tenía presente la imagen del hombre, era la de una voz que se perdía. La voz es lo primero que se va en ese impacable ejercicio que él llama “la educación del olvido” (*OC*, p. 218), otro nombre, quizá, para el seguir viviendo. No hay recuerdo de la voz, sólo año-

⁴ *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, p. 74.

ranza, como bien lo sabía Borges al evocar, en “La lluvia”, “la voz, la voz deseada,/ De mi padre que vuelve y que no ha muerto” (*OC*, p. 821). ¿Cómo recuerdo hoy a Borges, cómo atiendo a esa voz desaparecida para poder, de algún modo, asumir el relevo de su texto, traducirlo?

Hace unos meses la novelista Mavis Gallant reseñó la nueva traducción inglesa de la ficción de Borges.⁵ Parecía desconcertada, sin saber cómo evaluar su legado, su marca, digamos, en la ficción de fines del siglo veinte. Había algo incómodo en la reseña, como una leve irritación. Gallant no podía no admirar a Borges; al mismo tiempo parecía no poder desviarse de una apreciación prefijada. La reseña era inevitable y resentía ese mismo hecho. Se titulaba “The Magician”, “El Mago”: de igual modo hubiera podido llamarse “Olvidar a Borges” o (lo que acaso se pregunten estas páginas mías) “¿Por qué cuesta tanto hablar de Borges?” Una pérfida frase de la reseña inevitablemente me llamó la atención: “Ya sabemos que no se puede ver Venecia por vez primera más que una sola vez”. La pregunta debería posarse de otro modo: ¿Hubo, algún día, una “primera vez” en que experimentamos el texto de Borges?

No intentaré responder a la pregunta más allá de la respuesta obvia. Sí, como con Venecia, hubo una primera vez y no (también como con Venecia) no hubo nunca una primera vez porque Borges, como Venecia (o como Kafka, o como París, o como cualquier *locus* de cultura) ha estado desde siempre, siempre ya leído, diseminado en piezas heterogéneas hacia el pasado tanto como hacia el futuro. “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores” (*OC*, p. 712). Se recordará el magnífico comienzo del ensayo: “A [Kafka], al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas” (*OC*, p. 710). Del mismo modo, Borges ya está desde siempre, contaminando los textos que lo preceden, anticipando esa “primera vez” en que lo leemos.

Pero lo que me pareció particularmente sorprendente en la reseña de Gallant era la manera en que recordaba los relatos mismos, como construcciones visuales que se han estampado, de una vez por todas, en la memoria: “como si fueran films”, escribe. “A partir de los primeros párrafos, proyectan una imagen sobre todo silenciosa, incambiable. Son como pelí-

⁵ MAVIS GALLANT, “The Magician”, *The New York Times Book Review*, 13 de septiembre de 1998, p. 8.

culas viejas y preciosas que el conservador de un museo cinematográfico ha protegido del polvo y de los rasguños. Todo allí ocurre y volverá a ocurrir del mismo modo, una y otra vez”. Inevitablemente, se piensa en *La invención de Morel* de Bioy Casares, donde por cierto se proyecta incesantemente una película, vedándole la entrada al protagonista que busca insertarse en ella. Perspectiva deprimente, por cierto, que recuerda la visión desencantada que el propio Borges tiene del destino (que no de la ficción): “Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro” (*OC*, p. 771). Es como si, para Mavis Gallant, no quedaran huecos en el texto de Borges, ningún hiato que perturbe su engañoso y suave fluir, ningún intersticio como aquéllos que desasosegaban a Foucault, ningún blanco desde donde desafiar al texto a fin de reescribirlo. Es como si no quedaran maneras de leer a Borges *desviadamente*, de traducirlo. Después de todo, hasta el personaje de Bioy consigue insertarse en la vieja película y así recomponer el film para que éste se vea de otra manera, para que cuente otra historia. ¿Por qué no puede hacer lo mismo, hoy, el lector de Borges? Para bien o para mal, Borges se ha transformado en un clásico, alguien a quien, como él mismo observa, se lee “como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos” (*OC*, p. 773). Pero la frase de Borges no termina allí: “profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (subrayado mío). Son esas interpretaciones sin término las que hay que convocar. Los acontecimientos de la película sin duda “volverán a ocurrir del mismo modo, una y otra vez”: sin embargo narran (tenemos que hacer que narren), una y otra vez, historias diferentes.

Si los relatos de Borges parecerían (por el momento) estar saturados por lecturas repetitivas, si parecen (por el momento) condenados a una suerte de museo textual, ello se debe a un “efecto Borges”, oclusivo, que obstaculiza una lectura activa. Todo texto pasa por períodos de inercia, períodos en que se ve privado de una interlocución fecunda con otros textos, períodos en que se ve remplazado por sus estereotipos: períodos, quiero pensar, en que ese texto solapadamente recoge nueva fuerza. Como con Kafka o con Venecia, no parece necesaria la lectura, la visita: *ya sabemos cómo son*. Y en el caso de Borges también sabemos (aunque no sepamos del todo ponerlo en práctica) cuál es el tipo de lectura al que es necesario acudir para liberar al texto de su enojosa prisión. El mismo Borges nos lo indica: “la noción de *texto definitivo* pertenece a la religión o el can-

sancio" (*OC*, p. 239), escribe, mostrándonos el camino a seguir con sus propias, irreverentes lecturas. ¿Cómo hacer, entonces? No está de más recordar el saludable ejemplo de Pierre Menard. Si hoy, para muchos, el texto de Borges resulta "inevitable", como lo era Edgar Allan Poe para el poeta de Nîmes, es necesario que aprendamos a verlo en cambio como veía Menard a Cervantes, es decir, como un escritor "contingente", "innecesario" (*OC*, p. 448). Nos toca el mayor desafío: desplazar a Borges, distraernos de él, inventar su deslectura.

No tengo recetas, estrategias, ni planes de acción que proponer. Hay una frase al comienzo de la *Autobiografía de Alice B. Toklas* que me parece particularmente apropiada para el caso: "Me gusta el paisaje pero me gusta sentarme dándole la espalda".⁶ Si bien no le doy del todo la espalda a Borges, sí elijo distraerme de él; distraerme, por ejemplo, de la manera en que he leído a Borges en *Las letras de Borges*, libro en el que me reconozco aunque acaso no lo hubiera escrito hoy. Hoy cuando leo a Borges prefiero hacerlo como si lo leyera desde otro lugar, desde otro idioma. Hoy lo leo salteadamente, y sí, caprichosamente, como a contracorriente, prestando atención al detalle, al residuo, a la contingencia, a los pedacitos que he dejado de lado en lecturas anteriores porque de algún modo no me convenían, o no incidían de manera duradera en mi imaginación. Hoy, en cambio, me detengo en esos residuos, reflexiono sobre su naturaleza radicalmente extraña (es ésta una lección que he aprendido de Borges), imagino posibles narrativas basadas en esos residuos, las estructuro de manera suelta, provisional, como aquellos objetos de "Tlön" "convocados y disueltos en un momento según las necesidades poéticas" (*OC*, p. 435).

Hoy pienso, por ejemplo, en uno de los ensayos clásicos de Borges, "La postulación de la realidad", donde, en medio de una reflexión (más o menos) sistemática sobre la verosimilitud narrativa y la diversa atención del lector, introduce Borges la siguiente y aparentemente desconectada disquisición sobre el cuerpo, su propio cuerpo y el del lector que lee su texto, antes de proceder con su argumento crítico:

Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. En lo corporal, la inconsciencia es una necesidad de los actos físicos. Nuestro cuerpo sa-

⁶ GERTRUDE STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Penguin Books, Harmondsworth, 1966, p. 7; la traducción es mía.

be articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros; sabe atravesar una calle sin que nos aniquile el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar; nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia. (OC, p. 218).

Y me pregunto qué hace esta reflexión sobre el cuerpo, tan densa en su misma materialidad que detiene el fluir del argumento crítico al punto de obstruirlo, en este ensayo borgeano. O pienso en “Emma Zunz”, cuento que a menudo se descuida a causa de ciertos rasgos “atípicos”, el principal de los cuales sería que tiene de protagonista a una mujer. No es éste sin embargo el rasgo que me interesa sino otro, aparentemente nimio, un paréntesis que, para mí, dispersa esta narrativa vistosamente artificial de manera imprevista. Se recordará que “Emma Zunz” es la historia de una joven que, para vengar el suicidio del padre, falsamente acusado de fraude, arma una historia en la que se hace violar por un hombre y luego se venga matando a otro, el hombre culpable de la muerte de su padre. Al describir la “violación” en un hotel del bajo, el narrador interviene de manera insólitamente perentoria: “¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían” (OC, p. 566). Esas dos frases —el *yo tengo para mí* y el autoritario *no pudo no pensar*— me han detenido siempre en mi lectura y nunca he sabido demasiado bien qué hacer con ellas. La proyección increíblemente violenta de un resto familiar sexualizado en una escena que ya de por sí es violenta, y la fuerte presencia de un *yo voyeur* en esa escena, perturban notablemente esta ficción exquisitamente controlada, la traumatizan, al punto que —si nos detenemos demasiado en este misterioso paréntesis— zozobra nuestra lectura habitual de “Emma Zunz”, se abre el relato en nuevas direcciones. ¿De qué se está vengando Emma Zunz y a quién, por fin, castiga?

O bien, me interesa detenerme en relatos breves, casi iluminaciones, como los textos de *El hacedor*, por ejemplo en “El cautivo”, donde Borges relata la historia de un niño, raptado por un malón, a quien sus padres recuperan ya adulto luego de muchos años y llevan de vuelta a la casa. Leo el final del relato:

Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa (*OC*, p. 788).

El texto retoma ámbitos y temas caros a Borges, da una nueva vuelta de tuerca al binomio civilización y barbarie, pero lo que me interesa aquí sobre todo es, otra vez, la intromisión de un yo, el *yo querría saber*. Misteriosamente satisfactoria, la frase busca en vano comprender una historia que se burla de los lazos de familia parodiando el retorno del pródigo: se trata, en suma, de otra novela familiar que, como la de Emma Zunz, se ha malogrado y cuya ruina atestigua la pregunta para siempre sin respuesta del narrador.

O por fin pienso en algunas de las entradas de uno de los últimos libros de Borges, *Atlas*, que hasta hace unos meses no había leído nunca entero. Curioso libro de viajes o álbum recordatorio, donde se entremezclan textos de Borges y fotografías de María Kodama más o menos relacionados con los lugares que han recorrido, en él me sorprenden (me sorprenden y perturban) ciertas entradas, insólitas en un libro de viaje, que resumen sueños y tienen algo de brutal y de monstruoso, como por ejemplo la entrada bajo el título de "Atenas". Y pienso: ¿cuál habrá sido el complejo resto diurno de este sueño donde aparece el padre de Borges como un impostor, mutilado, que al jugar al ajedrez con el hijo progresivamente lo va obliterando "yo movía una pieza; mi antagonista no movía ninguna, pero ejecutaba un acto de magia, que borraba una de las mías".⁷ Y me digo dónde sino en Atenas cabe tener un sueño así. Y me digo también que en Borges el padre es sin duda bastante más que aquella "voz deseada" que el hijo añoraba piadosamente en "La lluvia"; y me prometo algún día seguir esa deriva.

⁷ *Atlas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1984, p. 37.

Atesoro estos momentos en Borges por su naturaleza desquiciadora, a veces por su inexplicable belleza. Son como momentos de sombra que aluden (pero nunca explicitan) restos autobiográficos, lejanas escenas primales, rastros de familia, sobras de cuerpo, de violencia, de sexualidad, como fragmentos de una autobiografía oblicua que no se incorporan nunca del todo a la ficción o al ensayo pero que permanecen, misteriosamente, *allí*, autorreferencias que desafían la interpretación pero permiten la conjetura, invitan al relato.

En “El testigo”, otro texto memorable de *El hacedor*, imagina Borges la muerte del último sajón que tuviera recuerdo de la época anterior a la conquista romana y concluye preguntándose: “¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una banda de azufre en el cajón de un escritorio de caoba?” (*OC*, p. 796). A este *bric-a-brac* mnemónico, colección heterogénea que pierde sentido cuando su propietario ha desaparecido, abriéndose a otros, múltiples significados, quisiera agregar los pedacitos de texto que he venido citando. Muertos para Borges (muertos como Borges), estos fragmentos permanecen disponibles para nuestras lecturas, para nuestras fabulaciones que continúan (que traducen) las suyas.

* * *

Hace unos meses, cuando estaba preparando la segunda edición de *Las letras de Borges*, preguntándome, como he dicho, qué podía agregar a mi lectura, qué debía cambiar, cómo podía hacer de mi texto *otra* lectura de Borges, me puse a revisar fichas, viejas notas, con la vaga esperanza de poner orden en mi archivo borgeano. Encontré recortes del suplemento literario de *La Nación* con textos de Borges, sobre todo poemas suyos o reseñas de sus libros publicados entre 1967, año en que me fui de la Argentina, y 1972. Entonces recordé que mi padre, cada vez que se publicaba algo de o sobre Borges, solía mandarme los recortes, sin comentario ni explicación. Este pequeño ritual sin palabras nos unía, acaso reforzara un contacto entre mi familia y yo que la correspondencia sola no podía del todo mantener. Después de la repentina muerte de mi padre, mi madre había continuado, durante un tiempo, con esa costumbre. Al revisar ese pobre conjunto de papelitos amarillentos, reconocí en uno la letra de

mi madre. Fechado en 1972 (acaso fuera el último que me mandó), era el poema titulado "Lo perdido". Mi madre había anotado junto al título "Me gustó mucho". Me cuesta describir lo que sentí al descubrir esta anotación, acaso algo parecido al vértigo del cautivo que recupera su cuchillito, una sensación de comunicación estrecha y a la vez de oportunidad desperdiciada. Yo no sabía, no creo haber sabido nunca, que a mi madre le gustaba ese poema. Y ahora me era imposible saber por qué le había gustado, precisamente en esos años de trauma personal, cuando había tanta pérdida en su propia vida. Acaso le había gustado por esa razón misma, gustado lo suficiente para decírmelo; y yo o no había reparado en el mensaje o no me había tomado el trabajo de preguntarle por qué. Como los fragmentos y los pedacitos de texto que me detienen cuando leo hoy a Borges, este incidente no me deja: no lo puedo domesticar, no lo puedo olvidar. En cambio lo puedo desplazar, armar una narrativa a su alrededor, transformarlo en relato. Acaso algún día lo haga. Será una manera más de traducir a Borges.

UN TEXTO QUE ES TODO PARA TODOS

EDGARDO COZARINSKY

En 1976, Fernando Savater le pide a Cioran una colaboración para un homenaje a Borges. La respuesta, negativa, pasa a integrar, diez años más tarde, el volumen *Ejercicios de admiración*. Entre otras razones, Cioran arguye: “¿Para qué festejarlo cuando hasta las universidades lo hacen? La mala suerte de ser reconocido se ha abatido sobre él. Merecía algo mejor. Merecía permanecer en la sombra, en lo imperceptible, tan inasible e impopular como el matiz”. Evidentemente, la negativa a contribuir con un texto va transformándose en texto y en ese texto, Cioran, reconociéndose en Borges, traza de éste un retrato al que pocos admiradores se atreverían: “Creo haberle dicho en otra ocasión que si tanto me intereso en él es porque representa un ejemplar de la humanidad en vías de desaparición, porque encarna la paradoja de un sedentario sin patria intelectual, de un aventurero inmóvil, cómodo en varias civilizaciones y literaturas, un monstruo espléndido y condenado”.

Si hoy me interesa volver la mirada hacia la irritación que antaño suscitó Borges entre sus compatriotas es porque esas polémicas difuntas, aunque carezcan del encanto de los debates teológicos de los primeros siglos del cristianismo, componen un cuadro elocuente del destino de las ideologías en la crítica literaria. Porque hubo una época en que Borges era, en la Argentina, un escritor incómodo, molesto. Sus adversarios se han sumido en el olvido o la insignificancia y hace tiempo que Borges padece el engañoso halago de un reconocimiento unánime.

Para el público, Borges se ha convertido en un escritor que gusta a todos, a gente que a menudo no lo ha leído, que de él conoce una serie de

efigies convencionales, imagen mutilada de su obra. Trivializado en Homero ciego de las bibliotecas, escaldo de un arrabal donde regía la estilizada violencia del duelo a cuchillo, ocasional letrista de tangos cuya distancia el tiempo borra hasta hacerlo coincidir con la tradición parodiada: el Borges consagrado por la industria cultural argentina tal vez haya sido entrevistado por el autor de “Borges y yo”, ese breve texto nacido con destino de antología. Una obra de teatro reciente lo enfrentaba con Perón, según la receta, inglesa en su origen, que propone un diálogo imaginario entre personalidades de renombre; como en todas las confecciones del género, los personajes no se decían, póstumamente, nada que no fuera previsible.

Con la crítica, la historia fue más movida. Ya en 1933, diez años después de la aparición de *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro, y meses después de *Discusión* (1932), la revista *Megáfono* publicó en su número de agosto una “discusión sobre Jorge Luis Borges” donde intervinieron varios escritores. El joven Enrique Anderson Imbert —veintitrés años— expresaba sus reservas sobre este autor que le daba la espalda a la realidad nacional. Responsable de la página literaria de *La Vanguardia*, semanario del Partido Socialista, Anderson Imbert ignoraba sin duda que coincidía con Ramón Doll, ideólogo de extrema derecha, que un mes más tarde publicaría en *Letras* un artículo recogido ese mismo año en su volumen *Policía intelectual*. En tono celiniano, apocalíptico, Doll reacciona ante la encuesta de *Megáfono*: “...comprendo cómo es de agónico, de mortal, de decadente este momento intelectual argentino. Todos sudan, hacen esfuerzos por decir algo y parece muerte sobre muerte, hedor sobre lo que hiede”. En Borges, Doll estigmatiza la reencarnación de Groussac. Es el primer adversario que, para aniquilarlo, lo opone al *Martín Fierro*, recurso que iba a conocer una nutrida descendencia.

Resulta interesante esta temprana coincidencia entre un joven escritor que se siente de izquierda y años más tarde sería un respetado profesor de literatura en los Estados Unidos, y un intelectual menos joven, que la pasión política de derecha iba a alejar de la literatura. Bajo argumentos refrescados, pero esencialmente idénticos, esa coincidencia reaparecería en los años cincuenta. Es significativo que en 1933, dos años antes que Borges publique su primer libro de ficción, *Historia universal de la infamia*, el editor de *Megáfono* lo declare “el autor argentino que más influencia ha ejercido sobre los escritores más jóvenes”; si Doll no coincidiera con esa apreciación, no se ensañaría con él por no haber sabido reescribir el *Martín Fierro*.

En 1941, año en que aparece *El jardín de senderos que se bifurcan*, los premios nacionales de literatura fueron atribuidos así: el primero a *Cancha larga*, de Eduardo Acevedo Díaz, el segundo a *Un lancero de Facundo*, de César Carrizo. En el jurado —donde estaban, entre otros, Roberto F. Giusti, Enrique Banchs y Horacio Rega Molina— sólo Álvaro Melián Lafinur votó en contra. Eduardo Mallea, miembro de la Comisión Nacional de Cultura, consideró escandaloso el veredicto y renunció. (Recuérdese que esas obras de inspiración “telúrica” halagaban el gusto de las tendencias más nacionalistas, cuando no pro-nazis, tan relevantes en la neutralidad argentina de principios de la Segunda Guerra Mundial.) José Bianco, Secretario de Redacción de *Sur*, decidió consagrar el número de julio de 1942 de esa revista como un “Desagravio a Borges”. Algunos de los testimonios reunidos son muy agradables. “Confiamos en que ningún lector confundirá con libros los productos de los señores Eduardo Acevedo Díaz y César Carrizo. Si estos señores fueran carpinteros y *Cancha larga* y *Un lancero de Facundo* fueran dos tosquísimos bancos, sentarse en ellos sería un acto de arrojo” (Adolfo Bioy Casares). “No haber elegido el libro de Jorge Luis Borges entraña un criterio y una línea de conducta. Nuestras academias demuestran con su acto negativo pero categórico tener una misión determinada que cumplir con la literatura: perseguirla” (Patricio Canto).

Ese número permitió a Anderson Imbert corregir sus arrebatos de 1933. Aunque pone distancia con la obra de Borges (“asfixia de tanto aire enrarecido”, “resentimiento contra la vida”), reconoce que es “original, sincera, intencionada, resplandeciente, exquisita, responsable, hábil y comprimida”, y que “ennoblece nuestras letras”. Tras sugerir que Borges nos procura “la satisfacción de sentirnos ciudadanos de un país ya civilizado”, concluye: “es un caso único, pero de vocación tan heroica, que nos da la ilusión de un ambiente”.

El itinerario del profesor Anderson Imbert culmina diez años más tarde, cuando publica, en México, su *Historia de la literatura hispanoamericana*. En esta primera edición —las numerosas ediciones ulteriores la amplían y corrigen— el libro se cierra con la mención de los escritores que, alrededor de Borges, cultivaron el género fantástico. (Aparecen en el mismo nivel Borges y Manuel Peyrou...) Las líneas finales son conmovedoras: “como Velázquez en «Las meninas», al pintar el cuadro histórico de la familia hispanoamericana, [el autor] ha dejado un hueco en la tela

para pintarse a sí mismo con los pinceles en la mano. Es como la firma del cuadro: Enrique Anderson Imbert”. A veinte años de distancia de la encuesta de *Megáfono*, Anderson Imbert ha pasado de un precoz impulso parricida a la reivindicación de una rama, aún modesta en el árbol genealógico del que Borges es el tronco.

Esos mismos años cincuenta fueron los de la irrupción en la Argentina de una generación alimentada por el marxismo y el existencialismo de las páginas de *Les Temps Modernes*, para quienes el *Saint Genêt, comédien et martyr* de Sartre legislaba en materia de crítica literaria. Alrededor de la revista *Centro*, publicada por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, y de *Contorno*, que tuvo mayor resonancia en el mundo intelectual porteño, esta tendencia conoció una década de notoriedad antes de eclipsarse, ya sea por la evolución de sus mejores críticos hacia posiciones menos sectarias, o por el silencio de los demás. No tiene sentido, hoy, citar nombres propios; más interesante es observar entre sus firmas algunas coincidencias de “posición”, mezcla de opiniones y sentimientos de particular virulencia.

En la ofensiva de estos críticos que se autodefinen como representantes de una “joven generación”, la obra de Borges es ante todo culpable de no proporcionarles el sentimiento de “identidad nacional” que buscaban. Este punto ha cambiado poco desde 1933. Si se obstinan en pedirle otra cosa diferente de lo que —reconocen— hace muy bien, es porque lo consideran excepcional; a ningún mediocre “políticamente correcto” le exigen un nuevo *Martín Fierro*. Al hacerlo, revelan el papel ancilar que otorgan a la literatura, su desconfianza ante esta conversación de diferencias que la nutre; sólo la justifican como ilustración de ideas que en su momento parecían “progresistas”. Lo más irónico es que acusan a Borges de mirar sólo hacia Europa, utilizando ellos argumentos que provienen menos de Europa que de una mera revista parisiense.

A las frecuentaciones literarias de Borges, altivamente fuera de toda moda, puramente hedonistas, estos colonizados por el “anticolonialismo” oponen un deslucido panteón: Sartre, Beauvoir, Merleau-Ponty. Aun en su vecindario ideológico, sólo leerían a Lukács, en traducción francesa, años más tarde; algunos llegarán a conocer la Escuela de Frankfurt; otros modificarán, matizarán su actitud ante Borges a fines de los años sesenta con argumentos prestados de Barthes, e incluso de Pierre Macherey. Sólo J. J. Hernández Arregui, en *Imperialismo y cultura* (1957), cita contra

Borges a Aleksander Blok, a Stefan George, a W. B. Yeats, referencias de otra calidad que las de *Contorno*.

Retrospectivamente, pueden reconocerse las raíces de las amalgamas ideológicas suicidas de los años setenta en aquellas coincidencias entre argumentos impregnados de marxismo y existencialismo y otros de inspiración próxima a la derecha peronista. (En la enajenación voluntaria de esos años setenta, cuántos escritores entonces “militantes” admiten hoy en privado que leían en secreto a Borges...) Para terminar con aquellos ideólogos impacientes por obedecer a una ortodoxia, por alinearse en el sentido de la Historia —ese tosco ídolo hegeliano, veleidoso y amnésico— quiero señalar que los más independientes, que los más marginales entre los jóvenes que los frecuentaban, han evocado con una ironía que los honra la consternación suscitada entre sus compañeros por la llegada a la lejana Buenos Aires del número de julio de 1955 de *Les Temps Modernes*, donde se traducían textos de *Otras inquisiciones*. (Hablo de Juan José Sebreli —*Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*— y de Carlos Correas —*La operación Masotta*.) En anécdotas infinitesimales como ésta se refleja la tragedia ideológica del siglo que termina.

Y sin embargo... Cuánta nostalgia por ese Borges, el de *Otras inquisiciones*, el de *El hacedor* (tal vez su último libro fuerte), que podía chocar a tantos intelectuales ávidos de militancia y autoridad. Para tales lectores, la literatura *no debía ser* ese discurso no científico, autónomo, que se burla de la Historia dentro de la que es producido, esa vacilación sabiamente sostenida entre ficción y ensayo, entre erudición e imaginación, esa escritura que escapa a toda noción de modelo, escéptica aun ante la literatura misma que la alimenta. Hoy, frente al ícono desfigurado de Borges corriente en el consumo cultural, aquella serena capacidad de ofender me resulta invaluable.

(Tal vez deba apoyar estas reflexiones invocando a un fantasma: el joven lector que yo era en aquellos años cincuenta. Adolescente rastreador de librerías, más tarde estudiante de Letras para justificar tanto ocio libresco, viví el descubrimiento de Borges como más importante aun que el de Kafka, James o Joyce, sencillamente porque escribía *en mi idioma*, con una libertad que yo sólo había hallado en escritores de otros idiomas. Me descubría autores, mundos insospechados, al mismo tiempo que me mostraba la posibilidad de circular entre ellos por pasajes casi secretos, puramente imaginarios pero de una imaginación en las antípodas del *bric à*

brac surealista. Embriagado por las perspectivas que se abrían ante mí, reaccionaba con violencia ante esos críticos que para denigrar a Borges levantaban laboriosos edificios ideológicos; de manera más insidiosa, porque se aplicaban a lo literario, me parecían ubicarse en esa cohorte de autoridades que ya entonces me esforzaba por eludir: familia, profesores, psicoanalistas, “responsables políticos”, árbitros de la moda, policía. Era demasiado joven e inseguro como para distanciar mi irritación y atreverme a reír cuando leía que la literatura de Borges representaba a la “vacuocracia”, que su ceguera era un *remake* del escenario edípico. Una cosa, en cambio, me parecía indiscutible: cuando escribía sobre Borges, esa gente no escribía sobre el escritor que yo estaba leyendo.)

Empecé citando a Cioran, a quien ahora vuelvo. Contra quienes, molestos por lo caprichoso de la erudición borgiana, llegaron demasiado rápidamente a la conclusión de que sus fuentes eran tan imaginarias como los relatos que las ponían en juego, Cioran evoca su emoción al descubrir en un texto de Borges un nombre caído en un olvido total y que lo había atraído en su juventud: Philipp Mainländer, discípulo de Schopenhauer:

¡Cuál no sería mi sorpresa al hallarme ante un texto de Borges que lo arrancaba del olvido! Cito este ejemplo porque a partir de ese momento empecé a reflexionar más seriamente que antes sobre la condición de Borges, destinado, obligado a la universalidad, forzado a ejercitar su espíritu en todas direcciones, aunque más no fuera para escapar a la asfixia argentina. Es la nada sudamericana lo que hace a los escritores de todo un continente más abiertos, más vivos y diversos que los europeos del Oeste, paralizados por sus tradiciones e incapaces de salir de su prestigiosa esclerosis.

Si en esas líneas reconozco una coincidencia con “El escritor argentino y la tradición”, no es casual que su autor sea un europeo del Este. Danilo Kiš, enorme escritor de expresión serbio-croata, nacido en Subotica, junto a la frontera de la ex-Yugoslavia con Hungría, ha citado precisamente ese ensayo de Borges para defender, proféticamente, al escritor centroeuropeo de los peligros de tantos minúsculos nacionalismos que subsistían encubiertos bajo el pensamiento único del realismo socialista. En Borges, Kiš halló un modelo para sus relatos “documentados” de *Una tumba para Boris Davidovitch* y *Enciclopedia de muertos*. En *La lección de anatomía*, escribe: “El arte del cuento debe ser dividido en un pre-Borges y un pos-Borges, [porque en su obra] sufrió una transformación mágica,

revolucionaria”. Por su parte, Predrag Matvejevitich, nacido en Bosnia-Herzegovina, hijo de padre ruso y madre croata, cuya obra renueva la herencia de los formalistas rusos practicando géneros o modalidades abandonados (epistolario, glosario, confesión entre San Agustín y Rousseau), inaugura en marzo de 1997 su conferencia del Collège de France, sobre el mito de Europa central, citando a Borges, “sabio venido de otro continente”. W. G. Sebald, alemán que ha elegido vivir en Inglaterra, cita el *Libro de los seres imaginarios* y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en su obra *Los anillos de Saturno*. Lejos de toda coquetería parisiense, a través de Borges y de varios autores “menores” que Borges ha frecuentado (Edward Fitzgerald, Sir Thomas Browne) va trazando un melancólico paseo entre las ruinas muy reales de los imperios económicos y culturales de Occidente. Este último detalle me parece elocuente. Kiš y Sebald han hallado en Borges una referencia para una literatura donde el refinamiento acompaña al catálogo de horrores perpetrados en nombre del progreso, de la justicia, de la libertad; en ella puede hallarse una respuesta posible a las preguntas, más ingenuas que pretenciosas, de uno de los impugnadores argentinos de Borges en los años cincuenta: “¿Qué ha hecho Borges por la cultura de Occidente? ¿En cuánto ha aumentado su patrimonio?”

En estos lectores recientes, llegados de horizontes lejanos y diversos, aparentemente opuestos pero ligados por una resistencia a aceptar normas e ídolos, reconozco el filo no mellado que Borges tenía antes de su aceptación universal. En estos escritores, y en otros como ellos, Borges representa una tradición que no es obediencia sino elección: de una familia no impuesta por la banal identidad civil, de un lugar donde respirar y seguir escribiendo.

OBRAS CITADAS

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols. Fondo de Cultura Económica, México, 1954-1961.
- CIORAN, Emile M., “El último delicado (Carta a Fernando Savater)”, en *Ejercicios de admiración y otros textos. Ensayos y retratos*, tr. Rafael Panizo, 2a. ed. Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 154-157.
- CORREAS, Carlos, *La operación Massota: cuando la muerte también fracasa*. Catálogos, Buenos Aires, 1991.

- “Desagravio a Borges” [colectivo], número especial de *Sur*, julio de 1942.
- “Discusión sobre Jorge Luis Borges” [encuesta], *Megáfono*, agosto de 1933.
- DOLL, Ramón, “Discusiones con Borges”, en *Policía intelectual. Críticas*. Tor, Buenos Aires, 1933, pp. 85-99.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, *Imperialismo y cultura*. Amerindia, Buenos Aires, 1957.
- KIŠ, Danilo, *Encyclopédie des morts: nouvelles*, tr. Pascale Delpech. Gallimard, París, 1985.
- *La leçon d'anatomie*, tr. Pascale Delpech. Fayard, París, 1993.
- *Un tombeau pour Boris Davidovitch: sept chapitres d'une même histoire*, tr. Pascale Delpech. Gallimard, París, 1979.
- MATVEJEVITCH, Predrag, *La Méditerranée et l'Europe (Leçons au Collège de France)*. Stock, París, 1998.
- SEBALD, Winfried Georg, *The Rings of Saturn*. New Directions, Nueva York, 1998.
- SEBRELI, Juan José, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

JORGE LUIS BORGES: LA HERIDA DE BABEL*

CARLOS FUENTES

Crecí en la tensión entre las lenguas española e inglesa. El español era la lengua de mi familia mexicana. El inglés, la de mi escuela primaria en Washington, donde mi padre era consejero de la Embajada de México durante los años del Nuevo Trato. Pero el español, de nueva cuenta, era la lengua de mis estudios de verano en la Ciudad de México, a donde era enviado todos los años, al cuidado de mis abuelas, para que no olvidara el castellano. En el siguiente puesto diplomático de mi padre, Santiago de Chile, el español era la lengua tanto de la poesía como de la política, pero yo fui enviado a The Grange, uno de los grandes colegios ingleses de Chile. De un lado, Neruda y el Frente Popular; del otro, nuestra mini-Britannia escolar al pie de los Andes; gorras y corbatas institucionales, cricket y rugby, blazers, avena para el desayuno y noticias sobre las victorias de Montgomery en Noráfrica.

En 1943, mi padre fue trasladado a Buenos Aires con la misión poco envidiable de empujar a la junta militar argentina hacia la declaración de guerra contra el Eje. Misión imposible. Argentina sólo declaró la guerra la víspera de la victoria aliada en Europa, a fin de no quedarse fuera de las Naciones Unidas. Pero durante todo un año maravilloso, yo no fui a la escuela. Ello se debió a dos razones. Mi familia debía estar preparada para salir de la Argentina en cualquier momento. Y el novelista Hugo Wast, nombrado ministro de Educación por la junta, le había impuesto un sello

* Este ensayo fue publicado originalmente en *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 32-55. Agradecemos a Carlos Fuentes y a la editorial el haber permitido que se reprodujera en este libro.

fascista a la instrucción pública. Esto me pareció repelente: yo provenía del México de Cárdenas, los EUA de Roosevelt y el Frente Popular chileno.

El coronel Perón, ministro del Trabajo, esperaba en las sombras, pero yo obtuve un año de gracia para pasearme en el sol y bajo las estrellas, por las calles de Buenos Aires, enamorarme de esa ciudad a la que quiero, quizás, más que a otra cualquiera, y enamorarme de lo que en ella encontré: el tango, las mujeres y Jorge Luis Borges.

Mi primer libro de Borges lo compré en la Librería El Ateneo en la calle de Florida, una librería olorosa a madera barnizada y piel de vaca, pues los editores argentinos a veces usaban a las reses como cobertura de sus libros. Mi vida cambió. Aquí estaba, al fin, la conjunción perfecta de mi imaginación y mi lengua, excluyente de cualquier otra lengua pero incluyente de todas las imaginaciones posibles. Leyendo sus cuentos, descubrí para mí mismo, mediante ese descubrimiento personal que ocurre con paralelismo a toda verdadera lectura, que el español era realmente mi lengua porque yo soñaba en español. Me di cuenta de que nunca había tenido (ni he tenido, ni tendré) un sueño en inglés.

A este descubrimiento siguió la convicción de que sólo podía amar en español (sin importar la lengua del ser amado: complicación inevitable) y finalmente, de que sólo podía insultar en español: los insultos en las demás lenguas me son indiferentes; en español, son como banderillas... Borges me dio mis sueños en castellano con una intensidad tal, y tan íntimamente asociada a Buenos Aires, sus calles, sus alarmas transitorias, su pulso de crucero, que en ese instante decidí las siguientes tres cosas:

Primero, que sería escritor en la lengua española, no sólo porque soñaba y mentaba madres y hacía el amor en español, sino porque Borges me hizo sentir que escribir en español era una aventura mayor, e incluso un mayor riesgo, que escribir en inglés. La razón es que el idioma inglés posee una tradición ininterrumpida, en tanto que el castellano sufre de un inmenso hiato entre el último gran poeta del Siglo de Oro, que fue una monja mexicana del siglo XVII, sor Juana Inés de la Cruz, y el siguiente gran poeta que fue un nicaragüense andariego de fines del siglo XIX, Rubén Darío; y una interrupción todavía mayor entre la más grande novela, la novela fundadora del Occidente, *Don Quijote*, publicada en 1605, y los siguientes grandes novelistas, Galdós y Clarín, en el siglo XIX.

Borges abolió las barreras de la comunicación entre las literaturas, enriqueció nuestro hogar lingüístico castellano con todas las tesorerías ima-

ginables de la literatura de Oriente y Occidente, y nos permitió ir hacia adelante con un sentimiento de poseer más de lo que habíamos escrito, es decir, todo lo que habíamos leído, de Homero a Milton y a Joyce. Acaso todos, junto con Borges, eran el mismo vidente ciego.

Borges intentó una síntesis narrativa superior. En sus cuentos, la imaginación literaria se apropió todas las tradiciones culturales a fin de darnos el retrato más completo de todo lo que somos, gracias a la memoria presente de cuanto hemos sido. La herencia musulmana y judía de España, mutilada por el absolutismo monárquico y su doble legitimación, la fe cristiana y la pureza de la sangre, reaparecen, maravillosamente frescas y vitales, en las narraciones de Borges. Seguramente, yo no habría tenido la revelación, fraternal y temprana, de mi propia herencia sefardita y árabe, sin historias como “En busca de Averroes”, “El Zahir” y “El acercamiento a Almotásim”.

Mi *segunda* decisión fue la de nunca conocer personalmente a Borges. Decidí cegarme a su presencia física porque quería mantener, a lo largo de mi vida, la sensación prístina de leerlo como escritor, no como contemporáneo, aunque nos separasen cuatro décadas entre cumpleaños y cumpleaños. Pero cuatro décadas, que no son nada en la literatura, sí son mucha vida. ¿Cómo envejecería Borges, tan bien como algunos, o tan mal como otros? A Borges yo lo quería sólo en sus libros, visible sólo en la invisibilidad de la página escrita, una página en blanco que cobraría visibilidad y vida sólo cuando yo leyese a Borges y me convirtiese en Borges...

Y mi *tercera* decisión fue que, una noche como ésta, me pondría de pie ante un público tan distinguido como el que hoy se reúne en la Sociedad Anglo Argentina de Londres, a fin de confesarle mi confusión al tener que escoger sólo uno o dos aspectos del más poliédrico de los escritores, consciente, como lo estamos ustedes y yo, de que al limitarme a un par de aspectos de su obra, por fuerza sacrificaré otros que, acaso, son más importantes. Aunque quizás pueda reconfortarnos la reflexión de Jacob Bronowsky sobre el ajedrez: las movidas que imaginamos mentalmente y luego rechazamos, son parte integral del juego, tanto como las movidas que realmente llevamos a cabo. Creo que esto también es cierto de la lectura de Borges.

Pues en verdad, el repertorio borgeano de lo posible y lo imposible es tan vasto, que se podrían dar no una sino múltiples lecturas de cada posibilidad o imposibilidad de su canon.

Borges el escritor de literatura policiaca, en la cual el verdadero enigma es el trabajo mental del detective en contra de sí mismo, como si Poirot investigara a Poirot, o Sherlock Holmes descubriese que él es Moriarty.

Pero a su lado se encuentra *Borges el autor de historias fantásticas*, iluminadas por su celebrada opinión de que la teología es una rama de la literatura fantástica. Ésta, por lo demás, sólo tiene cuatro temas posibles: la obra dentro de la obra; el viaje en el tiempo; el doble; y la invasión de la realidad por el sueño.

Lo cual me lleva a un Borges dividido entre cuatro:

1. *Borges el soñador* despierta y se da cuenta de que ha sido soñado por otro.

2. *Borges el metafísico* crea una metafísica personal cuya condición consiste en nunca degenerar en sistema.

3. *Borges el poeta* se asombra incesantemente ante el misterio del mundo, pero, irónicamente, se compromete en la inversión de lo misterioso (como un guante, como un globo), de acuerdo con la tradición de Quevedo: “Nada me asombra. El mundo me ha hechizado”.

4. *Borges el autor de la obra dentro de la obra* es el autor de Pierre Menard que es el autor de *Don Quijote* que es el autor de Cervantes que es el autor de Borges que es el autor de dos cuentos esenciales: El cuento del viaje en el Tiempo y el cuento del Doble.

Uno, “El viaje en el tiempo”, ocurre no en uno, sino en múltiples tiempos, el jardín de senderos que se bifurcan, “infinitas series de tiempo... una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos”. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. “No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos...”

Y finalmente, el cuento del Doble.

“Hace años —escribe Borges y acaso escribo yo— yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas”, escribe él, escribo yo y escribimos los dos, Borges y yo, infinitamente: “No sé cuál de los dos escribe esta página”.

Es cierto: cuando Borges escribe esta célebre página, “Borges y yo”, el otro Borges es otro autor —la tercera persona, él— pero también es otro lector —la primera persona, yo— y el apasionado producto de esta unión sagrada a veces, profana otras, eres Tú, El lector.

EXTREMOS DE AMÉRICA

De esta genealogía inmensamente rica de Borges como poeta, soñador, metafísico, doble, viajero temporal y poeta, escogeré para empezar el tema más humilde del libro, el pariente pobre de esta casa principesca: Borges el escritor argentino, Borges el escritor latinoamericano, Borges el escritor *urbano* latinoamericano. Ni lo traiciono ni lo reduzco. Estoy perfectamente consciente de que quizás otros asuntos son más importantes en su escritura que la cuestión de saber si en efecto es un escritor argentino, y de ser así, cómo y por qué.

En todo caso, quizá este arranque modesto sea la vía más segura para llegar al tema mayor de Borges: la defensa de la imaginación parcial contra el absolutismo filosófico.

Lo que propongo en este ensayo es un periplo que siga el del propio Borges, de su situación argentina, al descubrimiento, a través de ella, de la historia como ausencia, a la necesidad de imaginar esa ausencia mediante ficciones, a la elaboración de una aparente metafísica del relato que al cabo es herida por los accidentes de un lenguaje lúdico, humorístico, irónico, que impide al pensamiento instalarse, autoritariamente, como un absoluto.

De regreso a la tierra, Borges nos deja, así, un precioso instrumento relativista, de comunicación narrativa que llena tiempos y espacios de aquella ausencia, pero que también los hace compatibles por la presencia —abundante, excesiva, a veces barroca— de otras culturas del Nuevo Mundo.

Toda vez que se trata de un tema que preocupó al propio Borges (testigo: su célebre conferencia sobre “El escritor argentino y la tradición”) quisiera acercarme a Borges ahora que los linajes más virulentos del nacionalismo han sido eliminados del cuerpo literario de la América Latina, a través de unas palabras que él escribió hace unos cincuenta años: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina”.

Junto con él, creo que lo mismo puede decirse de mi propia tradición mexicana. Pero ello me lleva, asimismo, a reflexionar brevemente sobre las diferencias entre nuestros dos países, México y Argentina, “extremos de América”, para parafrasear a Daniel Cosío Villegas.

México me hace, como escritor, sentirme apoyado por la riqueza del pasado indígena y colonial. En México puedo evocar instantáneamente la

pirámide de Chichén Itzá y los espantosos encantos de la diosa Coatlicue, junto con los esplendores barrocos de Santo Domingo en Oaxaca o El Rosario en Puebla.

En Argentina, circundado por la llanura chata e interminable, el escritor sólo puede evocar el solitario árbol del ombú. Borges inventa por ello un espacio, el Aleph, donde pueden verse, sin confundirse, “todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.

Yo puedo hacer lo mismo en la capilla indobarroca de Tonantzintla, sin necesidad de escribir una línea.

Borges debe inventar el jardín de senderos que se bifurcan, donde el tiempo es una serie infinita de tiempos. Yo puedo mirar eternamente el calendario azteca en el Museo de Antropología de la Ciudad de México hasta convertirme en tiempo —pero no en literatura.

Y sin embargo, a pesar de estas llamativas diferencias, los mexicanos y los argentinos compartimos, por lo menos, un lenguaje y un ser dividido, un doble dentro de cada nación o, para parafrasear a Disraeli, las dos naciones dentro de cada nación latinoamericana y dentro de la sociedad latinoamericana en su conjunto, del río Bravo al estrecho de Magallanes.

Dos naciones, urbana y agraria, pero también real y legal. Y entre ambas, a horcajadas entre la nación real y la nación legal, la ciudad, participe así de la cultura urbana como de la agraria. Nuestras ciudades, compartiendo cada vez más los problemas de la modernidad crítica, pero intentando resolverlos con una imaginación literaria sumamente variada, de Gonzalo Celorio y Sealtiel Alatríste en México a Nélide Piñón en Brasil, a Rafael Moreno Durán en Colombia, a Antonio Skármeta en Chile, a Héctor Libertella en Argentina.

Sin embargo, les ruego considerar que casi todos los proyectos de salvación del interior agrario —la segunda nación— han provenido de la primera nación y sus escritores urbanos, de Sarmiento en la Argentina a Da Cunha en Brasil, a Gallegos en Venezuela. Cuando, contrariamente, tales proyectos han surgido, como alternativas auténticas, de la segunda nación profunda, la respuesta de la primera nación, centralista, ha sido la sangre y el asesinato, de la respuesta a Túpac Amaru en el Alto Perú en el siglo XVIII, a la respuesta a Emiliano Zapata en Morelos en el siglo XX.

Consideremos entonces a Borges como escritor urbano, más particularmente como escritor porteño, inscrito en la tradición de la literatura argentina. Es natural y paradójico que el país donde la novela urbana lati-

noamericana alcanza su grado narrativo más alto sea la Argentina. Obvio, natural y paradójico. Después de todo, Buenos Aires es la ciudad que casi no fue: el aborto virtual, seguido del renacimiento asombroso. Como lo relato en *El espejo enterrado*, la fundación original por Pedro de Mendoza en 1536 fue, como todos saben, un desastre que acabó en el hambre, la muerte y, dicen algunos, el canibalismo. El cadáver del fundador fue arrojado al Río de la Plata. La segunda fundación en 1580 por Juan de Garay le dio a la ciudad, en cambio, una función tan racional como insensata fue la primera. Ahora, la ciudad diseñada a escuadra se convirtió en centro ordenado de la burocracia y el comercio, eje del trato mercantil entre Europa y el interior de la América del Sur. ¿Dónde empieza la ciudad comercial y termina la ciudad caníbal? ¿Cuál es la frontera entre la razón y el sueño?

Buenos Aires es un lugar de encuentros. El inmigrante del interior llega buscando trabajo y fortuna, igual que el inmigrante de las fábricas y los campos de la Europa decimonónica. En 1869, Argentina tiene apenas dos millones de habitantes. Entre 1880 y 1905, casi tres millones de inmigrantes entran al país. En 1900, la tercera parte de la población de Buenos Aires ha nacido en el extranjero.

Pero una ciudad fundada dos veces debe tener un doble destino. Buenos Aires ha sido una ciudad de prosperidad y también de carencia, ciudad auténtica y ciudad enmascarada, que a veces sólo puede ser auténtica convirtiéndose en lo que imita: Europa. ¿Dónde termina la ciudad salvaje y empieza la urbe civilizada? ¿Cuál es la frontera entre Europa y América?

Y sobre todo, ciudad, simultáneamente, de poesía y de silencio. Dos inmensos silencios se dan cita en Buenos Aires. Uno es el de la pampa sin límite, la visión del mundo a un perpetuo ángulo de 180°. El otro silencio es el de los vastos espacios del océano Atlántico. Su lugar de encuentro es la ciudad del Río de la Plata, clamando, en medio de ambos silencios: Por favor, verbalícenme. ¿Dónde termina el silencio, dónde comienza la voz? *Martín Fierro*, Carlos Gardel, Jorge Luis Borges son, todos ellos, respuestas a esta pregunta, proyecto compartido de la nación agraria, la nación urbana y las *orillas* de ambas.

Construida sobre el silencio, Buenos Aires se convierte en una ciudad edificada también sobre la ausencia, respondiendo al silencio pero fundada en la ausencia. ¿Puede el lenguaje suplir la ausencia? Para responder, intentaré unir estos temas: ciudad, ausencia y lenguaje en la literatura argentina.

DESAPARECIDOS

Buenos Aires ha sido (o parecido ser) la ciudad más acabada de la América Latina, la más consciente de su urbanidad, la ciudad más citadina de todas, sobre todo si se le compara con el caos permanente de Caracas, la gangrena de Lima o la mancha en expansión de México... Pero la idea misma de la mancha nos remite a otra cosa que compartimos mexicanos y argentinos: la lengua castellana, la lengua de La Mancha. Escritores en español, ciudadanos de La Mancha, habitantes del reino de Cervantes, todos somos escritores maculados y portamos las manchas mestizas y migratorias de América, el continente donde todos llegamos de otra parte.

El viejo chiste dice que los mexicanos descienden de los aztecas y los argentinos de los barcos (otro chiste añade: Este hombre es guapo como un mexicano y modesto como un argentino). Pero la verdad de ambas bromas es que un mexicano no se asombra nunca de su pasado indígena, en tanto que un argentino se asombra menos de su descendencia italiana o española que de su ausencia indígena o, como lo escribe César Aira en su magistral novela *El vestido color de rosa*, "Los indios, bien mirados, eran pura ausencia, pero hecha de una calidad exclusiva de presencia. De ahí el miedo que provocaban".

La evidencia de la ciudad argentina en obras de diseño y temática clásicamente urbanos, como el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, las novelas de Eduardo Mallea o los psicodramas coloridos y altamente evocadores de Ernesto Sábato, ofrecen menos contraste para entender la relación entre ciudad, historia y ficción, que otras obras argentinas marcadas por lo que yo llamaría una ausencia radical. Éstas son visiones de una civilización ausente, capaces de evocar un devastador sentimiento de vacío, una suerte de fantasma paralelo que sólo habla en nombre de la ciudad a través de su espectro, su imposibilidad, su contrariedad. Buenos Aires, escribió Ezequiel Martínez Estrada, es la cabeza de Goliat con el cuerpo de David, que es la Argentina. Mucha ciudad, poca historia, ¿cuánta realidad?

Veamos las respuestas de dos o tres generaciones: La de los contemporáneos de Borges: Bioy Casares y Bianco; la de los escritores más jóvenes que sufrieron bajo las dictaduras recientes; y la de un escritor intermedio entre ambos. Julio Cortázar, antes de regresar a nuestro tema, Borges mismo.

Ya indicaba, en *Valiente Mundo Nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, que en *La invención de Morel* Adolfo Bioy Casares

presenta la ausencia mediante un artefacto mental o científico, un aparato implacable, una especie de máquina imposible, como en las caricaturas de Rube Goldberg, cuya dimensión metafísica, no obstante, es funcionar como una memoria de devastadores reconocimientos primigenios, aunque su función científica, acaso, sea la de predecir (en 1940) la holografía láser. Se trata, al cabo, del reconocimiento del otro, el compañero, el amante, el enemigo, o yo mismo, en el espejo de la invención. En *Sombras suele vestir* de José Bianco, la ausencia es una realidad paralela, espectral y profundamente turbadora, porque carece de la finitud de la muerte. Bianco nos introduce magistralmente en una sospecha: la muerte no es el final de nada.

No la muerte, sino una ausencia mucho más insidiosa, la de la desaparición, encuentra su resonancia contemporánea más trágica en las novelas de David Viñas, Elvira Orphée, Luisa Valenzuela, Daniel Moyano y Osvaldo Soriano. En ellos, asistimos a la desaparición, no del indio, no de la naturaleza, sino de la ciudad y sus habitantes: desaparece la cabeza de Goliat pero arrastra con ella a todos los pequeños honderos entusiastas, los davidcitos que no tienen derecho a la seguridad y al confort modernos, pero tampoco a la libertad y a la vida. La metrópoli adquiere la soledad de los llanos infinitos. La ciudad y sus habitantes están ausentes porque desaparecen y desaparecen porque son secuestrados, torturados, asesinados y reprimidos por el aparato demasiado presente de los militares y la policía. La ausencia se convierte así en hecho a la vez físico y político, trascendiendo cualquier estética de la agresión. La violencia es un hecho.

El más grande novelista urbano de la Argentina, Julio Cortázar, previó la tragedia de los desaparecidos en su novela *Libro de Manuel*, en el que los padres de un niño por nacer le preparan una colección de recortes de prensa con todas las noticias de violencia con la que tendrá que vivir y recordar al nacer.

Cortázar es quien más generosamente llena la ausencia de la Argentina en *Rayuela*. En ella, el autor construye una anticiudad, hecha tanto de París como de Buenos Aires, cada una completando la ausencia de la otra. De esta antimetrópolis fluyen los antimitos que arrojan una sombra sobre nuestra capacidad de comunicarnos, escribir o hablar de la manera acostumbrada. El lenguaje se precipita, hecho pedazos. En él, Cortázar observa la corrupción de la soledad convirtiéndose en violencia.

El concepto ferozmente crítico y exigente que Cortázar se hace de lo moderno se funda en el lenguaje porque el Nuevo Mundo es, después de todo, una fundación del lenguaje. La utopía es el lenguaje de otra ausen-

cia, la de la vinculación entre los ideales humanistas y las realidades religiosas, políticas y económicas del Renacimiento. Con el lenguaje de la utopía, Europa traslada a América su sueño de una comunidad cristiana perfecta. Terrible operación de transferencia histórica y psicológica: Europa se libera de la necesidad de cumplir su promesa de felicidad, pero se la endilga, a sabiendas de su imposibilidad, al continente americano. Como la felicidad y la historia rara vez coinciden, nuestro fracaso histórico se vuelve inevitable. ¿Cuándo dejaremos de ser un capítulo en la historia de la felicidad humana, no para convertirnos, fatalmente, en un capítulo de la infelicidad, sino en un libro abierto del conflicto de valores que no se destruyen entre sí, sino que se resuelven el uno en el otro?

Una posible respuesta es la de la literatura: intentemos, sin engaños, crear universos verbales en los que la palabra adquiera plenitud de significados; seamos fieles a la palabra escrita y quizás aprenderemos a serlo a la palabra dicha —dichosa palabra— y en seguida a los actos que la acompañan. No hay literatura sin palabra. ¿Puede haber sociedad o civilización, ciudad, polis, política, *mudas*?

Esta exigencia, compartida por escritores como Sarduy, Pacheco, Aguilar Camín y Bryce Echenique, Elena Poniatowska y Rosario Ferré, se ha convertido en parte de la tradición literaria hispanoamericana.

Sostengo, sin embargo, que todos estos linajes, en su modo moderno, se originan en Borges y, me atrevo a creer, en sólo una breve narración llamada “La muerte y la brújula” donde, en pocas páginas, el autor logra entregarnos una ciudad del sueño y la muerte, de la violencia y la ausencia, del crimen y la desaparición, del lenguaje y el silencio...*

¿Cómo lo hace? Quisiera detenerme brevemente en este cuento.

“LA MUERTE Y LA BRÚJULA”

Borges ha descrito a la muerte como la oportunidad de redescubrir todos los instantes de nuestras vidas y recombinarlos libremente como sueños. Podemos lograr esto, añade, con el auxilio de Dios, nuestros amigos y William Shakespeare.

* Me entero de la publicación, en 1993, de la novela *La ciudad ausente* del excelente autor argentino Ricardo Piglia.

Si el sueño es lo que, al cabo, derrota a la muerte dándole forma a todos los instantes de la vida liberados por la propia muerte, Borges naturalmente emplea lo onírico para ofrecernos su propia, y más profunda visión, de su ciudad: Buenos Aires. En “La muerte y la brújula”, sin embargo, Buenos Aires nunca es mencionada. Pero —sin embargo seguido— es su más grande y más poética visión de su propia ciudad, mucho más que en cuentos de aproximación naturalista, como “Hombre de la esquina rosada”.

Él mismo nos lo explica diciendo que “La muerte y la brújula” es una especie de pesadilla en la que se hallan elementos de Buenos Aires, pero deformados por la propia pesadilla... “Pese a los nombres alemanes o escandinavos —nos indica— el cuento ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Colón”. Borges piensa en las casas de campo de Adrogué y las llama Triste-le-Roy. Cuando la historia fue publicada, sus amigos le dijeron que en ella encontraron el sabor de los suburbios de Buenos Aires. Ese sabor estaba allí, dice Borges, porque él no se propuso *meterlo allí* de la misma manera que *El Corán* es un libro árabe porque en él no aparece un solo camello.

Borges se abandonó al sueño. Al hacerlo, logró lo que, nos dice, durante años había buscado en vano... Buenos Aires, su ciudad —y la mía.

Sí, Buenos Aires es lo que había buscado, y su primer libro de poemas nos dice desde el título *cómo* la había buscado, con fervor, *Fervor de Buenos Aires*. Pero la realidad de Buenos Aires sólo se ha hecho presente, en la literatura de Borges, mediante un sueño, es decir, mediante la imaginación. Yo también busqué, siendo muy joven, esa ciudad y sólo la encontré, como Borges, en estas palabras de “La muerte y la brújula”: “El tren paró en una silenciosa estación de cargas. (Él) bajó. Era una de esas tardes desiertas que parecen amaneceres”.

Esta metáfora, cuando la leí, se convirtió en la leyenda de mi propia relación con Buenos Aires: el instante delicado y fugitivo, como diría Joyce, la súbita realidad espiritual que aparece en medio del más memorable o del más corriente de nuestros días. Siempre frágil, siempre pasajera: es la epifanía.

A ella me acojo, al tiempo que, razonablemente, les digo a ustedes que a través de estos autores argentinos, A de Aira, B de Bianco, Bioy y Borges —las tres *Bees*, aunque no las Tres Abejas— y C de Cortázar, comprendo que la presencia bien puede ser un sueño, el sueño una ficción y la ficción una historia renovable a partir de la ausencia.

He dicho en varias ocasiones que la ficción argentina es, en su conjunto, la más rica de Hispanoamérica. Acaso ello se deba al clamor de verbalización que mencioné antes. Pero al exigir palabras con tanto fervor, los escritores del Río de la Plata crean una segunda historia, tan válida, y acaso más, que la primera historia. Esto es lo que Jorge Luis Borges logra en “La muerte y la brújula”, obligándonos a adentrarnos más y más en su obra.

¿Cómo procede Borges para inventar la segunda historia, convirtiéndola en un pasado tan indispensable como el de la verdadera o primera historia? Una respuesta inmediata sería la siguiente: Al escritor no le interesa la historia épica, es decir, la historia concluida, sino la historia novelesca, inconclusa, de nuestras posibilidades, y ésta es la historia de nuestras imaginaciones.

La brillante ensayista argentina Beatriz Sarlo sugiere esta seductora teoría: Borges se ha venido apropiando, sólo para ir las dejando atrás, numerosas zonas de legitimación, empezando con la pampa que es la tierra de sus antepasados: (*Una amistad hicieron mis abuelos! con esta lejantía y conquistaron la intimidad de la pampa*), en seguida la ciudad de Buenos Aires: “Soy hombre de ciudad, de barrio, de calle...” “Las calles de Buenos Aires ya son la entraña de mi alma”. Estas apropiaciones culminan con la invención de *las orillas*, la frontera entre lo urbano y lo rural que antes mencioné y que le permite a Borges instalarse, orillero eterno, en los márgenes, no sólo de la historia argentina, sino de las historias europeas y asiáticas también, a las que llega como un marginal, un extranjero, un inventor de historias para y desde los márgenes donde se instalan las probables ausencias de todas las historias, en todas partes. Borges extiende la marginalidad a todas las culturas, hermanándolas así con las de Argentina y, por extensión, las de Latinoamérica. Ésta es la legitimación final de la escritura borgeana.

Pero si semejante trayectoria es cierta en un sentido crítico, en otro produce un resultado de coherencia perfecta con la militancia de Borges en la vanguardia modernista de su juventud: el proyecto de dejar atrás el realismo mimético, el folclor y el naturalismo, admitiendo la experiencia literaria marginal en el centro de la narrativa moderna.

No olvidemos que Borges fue quien abrió las ventanas cerradas en las recámaras del realismo plano para mostrarnos un ancho horizonte de figuras probables, ya no de caracteres clínicos. Éste es uno de sus regalos a la literatura hispanoamericana. Más allá de los psicologismos exhaustos y de los mimetismos constrictivos, Borges le otorgó el lugar protagónico a

figuras que antes eran decorados, no personajes: al espejo y al laberinto, al jardín y al libro, los tiempos y los espacios.

Nos recordó a todos que nuestra cultura es más ancha que cualquier teoría reductivista de la misma —literaria o política. Y que ello es así porque la realidad es más amplia que cualquiera de sus definiciones.

Más allá de sus obvias y fecundas deudas hacia la literatura fantástica de Felisberto Hernández o hacia la libertad lingüística alcanzada por Macedonio Fernández, Borges fue el primer narrador de lengua española en las Américas (Machado de Assis ya lo había logrado, milagrosamente, en la lengua portuguesa del Brasil) que verdaderamente nos liberó del naturalismo y que redefinió lo real en términos literarios, es decir, imaginativos. En literatura, nos confirmó Borges, la realidad es lo imaginado.

Esto es lo que he llamado, varias veces, la Constitución Borgeana: confusión de todos los géneros, rescate de todas las tradiciones, creación de un nuevo paisaje sobre el cual construir las casas de la ironía, el humor y el juego, pero también una profunda revolución que identifica a la libertad con la imaginación y que, a partir de esta identificación, propone un nuevo lenguaje.

UNA METAFÍSICA VULNERADA

Digo que Borges convirtió al tiempo y al espacio en protagonistas de sus historias. Pero al hacerlo, nos enseñó a comprender, en primer lugar, la realidad relativista aunque inclusiva del tiempo y el espacio. La ciencia moderna, a partir de Einstein y Heisenberg, nos indica que no puede haber sistemas de conocimiento cerrados y autosuficientes, porque cada observador describirá cualquier acontecimiento desde una perspectiva diferente. Para hacerlo, el observador necesita hacer uso de un lenguaje. Por ello, el tiempo y el espacio son elementos de lenguaje necesarios para que el observador describa su entorno (su “circunstancia” orteguiana).

El espacio y el tiempo son, pues, lenguaje.

El espacio y el tiempo constituyen un sistema descriptivo abierto y relativo.

Si esto es cierto, el lenguaje puede alojar tiempos y espacios diversos, precisamente los “tiempos divergentes, convergentes y paralelos” del “Jardín de senderos que se bifurcan”, o los espacios del “Aleph”, donde todos los lugares son y pueden ser vistos simultáneamente.

De este modo, el tiempo y el espacio se convierten, en las ficciones de Borges, en protagonistas, con los mismos títulos que Tom Jones o Anna Karenina en la literatura realista. Pero cuando se trata de Borges, nos asalta la duda: sus tiempos y sus espacios, ¿son solamente *todo* tiempo y *todo* espacio —absolutos— o son *también* nuestro tiempo y nuestro espacio —relativos?

Borges, escribe André Maurois, se siente atraído por la metafísica, pero no acepta la verdad de sistema alguno. Este relativismo lo aparta de los proponentes europeos de una naturaleza humana universal e invariable que, finalmente, resulta ser sólo la naturaleza humana de los propios ponentes europeos —generalmente miembros de la clase media ilustrada. Borges, por lo contrario, ofrece una variedad de espacios y una multiplicación de temas, cada uno distinto, cada uno portador de valores que son el producto de experiencias culturales únicas pero en comunicación con otras. Pues en Europa o en América —Borges y Alfonso Reyes lo entendieron inmediatamente en nuestro siglo, a favor de todos nosotros— una cultura aislada es una cultura condenada a desaparecer.

Borges, Reyes, y antes que ellos Vico, Boturini, Viscardo y Guzmán, Alzate, Molina, Clavijero, Concolorcorvo, Fernández de Lizardi, Sarmiento, Del Valle, Hostos, Montalvo, González Prada, crearon la tradición del ensayo de interpretación cultural entre nosotros para reconocer que, ejemplarmente, uno de los tiempos y espacios en un mundo pluralista, se llama Indoafroiberoamérica.

En otras palabras: Borges le hace explícito a nuestra literatura que vivimos en una diversidad de tiempos y espacios, reveladores de una diversidad de culturas. No está solo, digo, ni por sus antepasados, de Vico a Alberdi, ni por su eminente y fraternal conciudadano espiritual, Reyes, ni por los otros novelistas de su generación o próximos a ella. Borges no alude a los componentes indios o africanos de nuestra cultura: Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier se encargan de eso. Pero quizás sólo un argentino —desesperado verbalizador de ausencias— pudo echarse a cuestras la totalidad cultural del Occidente a fin de demostrar, no sé si a pesar de sí mismo, la parcialidad de un eurocentrismo que en otra época nuestras repúblicas aceptaron formalmente, pero que hoy ha sido negado por la conciencia cultural moderna.

Pero aun cuando Borges no se refiere temáticamente a éste o aquel asunto latinoamericano, en todo momento nos ofrece los instrumentos

para reorganizar, amplificar, y caminar hacia adelante en nuestra percepción de un mundo mutante cuyos centros de poder, sin tregua, se desplazan, decaen y renuevan. Qué lástima que estos mundos nuevos rara vez estén de acuerdo con la tierna aspiración borgeana: “Una sociedad secreta, benévola... surgió para inventar un país”.

Entretanto, enigmática, desesperada y desesperante, la Argentina es parte de la América Española. Su literatura pertenece al universo de la lengua española: el reino de Cervantes. Pero la literatura hispanoamericana también es parte de la literatura mundial, a la que le da y de la cual recibe.

Borges junta todos estos cabos. Pues cuando afirmo que la narrativa argentina es parte de la literatura de Hispanoamérica y del mundo, sólo quiero recordar que es parte de una forma incompleta, la forma narrativa que por definición nunca *es*, sino que siempre *está siendo*, en una arena donde las historias distantes y los lenguajes conflictivos pueden reunirse, trascendiendo la ortodoxia de un solo lenguaje, una sola fe o una sola visión del mundo, trátese, en nuestro caso particular, de lenguajes y visiones de las teocracias indígenas, de la contrarreforma española, de la beatitud racionalista de la Ilustración, o de los cresohedonismos industriales y aun postindustriales, de nuestros días.

Todo esto me conduce a la parte final de lo que quiero decir: al acto propiamente literario, el *acontecimiento* de Jorge Luis Borges escribiendo sus historias sobre tiempos y espacios.

Mijail Bajtin indica que el proceso de asimilación entre la novela y la historia pasa, necesariamente, por una definición del tiempo y el espacio. Bajtin llama a esta definición el cronotopo —la conjunción de tiempo y espacio. En el cronotopo se organizan activamente los acontecimientos de una narración. El cronotopo hace visible el tiempo de la novela en el espacio de la novela. De ello depende la forma y la comunicabilidad de la narración.

De allí, una vez más, la importancia decisiva de Borges en la escritura de ficción en Hispanoamérica. Su economía e incluso su desnudez retórica, tan alabadas, no son, para mí, virtudes en sí mismas. A veces, sólo se dan a costa de la densidad y la complejidad, sacrificando el agustiniano derecho de error. Pero esta brevedad, esta desnudez, sí hacen visibles la arquitectura del tiempo y del espacio.

En “El Aleph” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el protagonista es el espacio, con tantos méritos como el de la hero (ína) de una novela realis-

ta. Y el tiempo lo es en “Funes el memorioso”, “El inmortal” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Borges, en todas estas historias, observa un tiempo y un espacio totales que, a primera vista, sólo podrían ser aproximados mediante un conocimiento total. Borges, sin embargo, no es un platonista, sino una especie de neoplatonista perverso. Primero postula una totalidad. En seguida, demuestra su imposibilidad.

Un ejemplo evidente: en “La Biblioteca de Babel”, Borges nos introduce en una biblioteca total que debería contener el conocimiento total dentro de un solo libro total. En primer término, nos hace sentir que el mundo del libro no está sujeto a las exigencias de la cronología o a las contingencias del espacio. En una biblioteca, están presentes todos los autores y todos los libros, aquí y ahora, cada libro y cada autor contemporáneos en sí mismos y entre sí, no sólo dentro del espacio así creado (“La Biblioteca de Babel”) sino también dentro del tiempo: los lomos de Dante y Diderot se apoyan mutuamente, y Cervantes existe lado a lado con Borges. La biblioteca es el lugar y el tiempo donde un hombre es todos los hombres y donde todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare *son* Shakespeare.

¿Podemos entonces afirmar que la totalidad de tiempo y espacio existen aquí, dentro de una biblioteca que idealmente debería contener un solo libro que es todos los libros, leído por un solo lector que es todos los lectores?

La respuesta dependería de otra pregunta: ¿Quién percibe esto, quién puede, simultáneamente, tener un libro de Cervantes en una mano, un libro de Borges en la otra y recitar, al mismo tiempo, una línea de Shakespeare? ¿Quién posee esta libertad? ¿Quién es no sólo *uno*, sino muchos? ¿Quién, incluso cuando el poema, como dijo Shelley, es uno y universal, es quien, al fin y al cabo, lo lee? ¿Quién, incluso cuando, de acuerdo con Emerson, el autor es el único autor de todos los libros jamás escritos, es siempre diverso ante el único autor? ¿Quién, después de todo, los lee: al libro y al autor? La respuesta desde luego es: *Tú*, el lector. O *Nosotros*, los lectores.

De tal forma que Borges ofrece un libro, un tiempo, un espacio, una biblioteca, un universo, únicos, totales, pero vistos y leídos y vividos por el otro lector que es muchos lectores, leyendo en muchos lugares y en tiempos múltiples. Y así, el libro total, el libro de libros, justificación metafísica de la biblioteca y el conocimiento totales, del tiempo y el espacio absolutos, es imposible, toda vez que la condición para la unidad de tiem-

po y espacio en cualquier obra literaria es la pluralidad de las lecturas, presentes o futuras: en todo caso, potenciales, posibles.

El lector es la herida del libro que lee: por su lectura —la tuya, la mía, la nuestra— se desangra toda posibilidad totalizante, ideal, de la biblioteca en la que lee, del libro que lee, o incluso la posibilidad de un solo lector que es todos. El lector es la cicatriz de Babel. El lector es la fisura, la rajada, en la torre de lo absoluto.

LOS ACCIDENTES DEL TIEMPO

Borges crea totalidades herméticas. Son la premisa inicial, e irónica, de varios cuentos suyos. Al hacerlo, evoca una de las aspiraciones más profundas de la humanidad: la nostalgia de la unidad, en el principio y en el fin de todos los tiempos. Pero, inmediatamente, traiciona esta nostalgia idílica, esta aspiración totalitaria, y lo hace, ejemplarmente, mediante el incidente cómico, mediante el accidente particular.

“Funes el memorioso” es la víctima de una totalidad hermética. Lo recuerda todo. Por ejemplo: siempre sabe qué hora es, sin necesidad de consultar el reloj. Su problema, a fin de no convertirse en un pequeño dios involuntario, consiste en reducir sus memorias a un número manejable: digamos, cincuenta o sesenta mil artículos del recuerdo. Pero esto significa que Funes debe escoger y representar. Sólo que, al hacerlo —al escoger lo que quiere recordar—, demuestra estéticamente que no puede haber sistemas absolutos o cerrados de conocimiento. Sólo puede haber perspectivas relativas a la búsqueda de un lenguaje para tiempos y espacios variables.

Y la verdad es que todos los espacios simultáneos de “El Aleph” no valen un vistazo de la hermosa muerta, Beatriz Viterbo, una mujer en cuyo andar había “una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis”, aunque también había en ella “una clarividencia casi implacable”, compensada por “desdenes, verdaderas crueldades”. Para eso quiere el narrador del Aleph recostarse y ver todos los espacios: a fin de que en uno solo de ellos aparezca esa mujer.

Borges: La búsqueda del tiempo y el espacio absolutos ocurren mediante un repertorio de posibilidades que hacen de lo absoluto, imposible o, si ustedes lo prefieren, relativo.

En el universo de Tlön, por ejemplo, todo es negado: “...el presente

es indefinido... el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente... el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente". Pero esta negación de un tiempo tradicional —pasado, presente y futuro—, ¿no le da un valor supremo al *presente* como tiempo que no sólo contiene, sino que le da su presencia más intensa, la de la vida, al *pasado* recordado aquí y ahora, al *futuro* deseado hoy?

En otro cuento, "Las ruinas circulares", pasado, presente y futuro son afirmados como simultaneidad mientras, de regreso en Tlön, otros declaran que todo tiempo ya ocurrió y que nuestras vidas son sólo "el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable".

Estamos en el universo borgeano de la crítica creativa, donde sólo lo que es escrito es real, pero lo que es escrito quizá ha sido inventado por Borges. Por ello, resulta tranquilizador que una nota a pie de página recuerde la hipótesis de Bertrand Russell, según la cual el universo fue creado hace apenas algunos minutos y provisto de una humanidad que "recuerda" un pasado ilusorio.

Borges hace suyas todas estas teorías, sólo para aumentar el repertorio de nuestra imaginación narrativa.

Sin embargo, pienso que la teoría más borgeana de todas es la siguiente: "La historia del universo... es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio".

Todo lo cual quiere decir, en última instancia, que cada uno de nosotros, como Funes, como Borges, tú y yo, sus lectores, debemos convertirnos en artistas: escogemos, relativizamos, elegimos: somos Lectores y Electores. El cronotopo absoluto, la esencia casi platónica que Borges invoca una y otra vez en sus cuentos, se vuelve relativo gracias a la lectura. La lectura hace gestos frente al espejo del Absoluto, le hace cosquillas a las costillas de lo Abstracto, obliga a la Eternidad a sonreír. Borges nos enseña que cada historia es cosa cambiante y fatigable, simplemente porque, constantemente, está siendo leída. La historia cambia, se mueve, se convierte en su(s) siguiente(s) posibilidad(es), de la misma manera que un hombre puede ser un héroe en una versión de la batalla, y un traidor en la siguiente.

En "El jardín de senderos que se bifurcan", el narrador concibe cada posibilidad del tiempo, pero se siente obligado a reflexionar que "todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos..."

Sólo en el presente leemos la historia. Y aun cuando la historia se presente como la única versión verdadera de los hechos, nosotros, los lectores, subvertimos inmediatamente semejante pretensión unitaria. El narrador de “El jardín...”, por ejemplo, lee, dentro de la historia, dos versiones “del mismo capítulo épico”. Es decir, lee no sólo la primera versión, la ortodoxa, sino una segunda versión heterodoxa. Escoge “su” capítulo épico único, o coexistente, si así lo desea, con ambas, o con muchas, historias.

En términos históricos latinoamericanos, esto quiere decir que el lector de Borges no sólo lee la Conquista sino la Contraconquista, no sólo la Reforma, sino la Contrarreforma y ciertamente, en términos aún más borgeanos, no sólo lee la Revolución, sino también la Contrarrevolución.

El narrador de “El jardín...”, en verdad, no hace más que definir a la novela en trance de separarse de la épica. Pues la novela podría definirse, por supuesto, como la *segunda* lectura del capítulo épico. La épica, según Ortega y Gasset, es lo que *ya* se conoce. La novela, en cambio, es el siguiente viaje de Ulises, el viaje hacia lo que se ignora. Y si la épica, como nos dice Bajtin, es el cuento de un mundo concluido, la novela es la azarosa lectura de un mundo naciente: la renovación del Génesis mediante la renovación del género.

Por todos estos impulsos, la novela es un espejo que refleja la cara del lector. Y como Jano, el lector de novelas tiene dos caras. Una mira hacia el futuro, la otra hacia el pasado. Obviamente, el lector mira al futuro. La novela tiene como materia lo incompleto, es la búsqueda de un nuevo mundo en el proceso de hacerse. Pero a través de la novela, el lector encarna también el pasado, y es invitado a descubrir la novedad del pasado.

Cervantes oficia en el inicio mismo de esta ceremonia narrativa, que alcanza una de sus cumbres contemporáneas en la obra de Jorge Luis Borges, gracias a una convicción y práctica bien conocidas de sus ficciones: la práctica y la convicción de que cada escritor crea sus propios antepasados.

Cuando Pierre Menard, en la famosa historia de Borges, decide escribir *Don Quijote*, nos está diciendo que en literatura la obra que estamos leyendo se convierte en nuestra propia creación. Al leerlo, nos convertimos en la causa de Cervantes. Pero a través de nosotros, los lectores, Cervantes (o, en su caso, Borges) se convierten en nuestros contemporáneos, así como en contemporáneos entre sí.

En la historia de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges sugiere que la nueva lectura de cualquier texto es también la nueva escritura de ese

mismo texto, que ahora existe en un anaquel junto con todo lo que ocurrió entre su primer y sus siguientes lectores.

Lejos de las historias petrificadas y con los puños llenos de polvo archivado, la historia de Borges le ofrece a sus lectores la oportunidad de re-inventar, re-vivir el pasado, a fin de seguir inventando el presente. Pues la literatura se dirige no sólo a un futuro misterioso, sino a un pasado igualmente enigmático. El enigma del pasado nos reclama que lo releamos constantemente. El futuro del pasado depende de ello.

Creo, con Borges, que el significado de los libros no está detrás de nosotros. Al contrario: nos encara desde el porvenir. Y tú, el lector, eres el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer.

Por haberme enseñado esto, expreso mi deuda de gratitud, como escritor y lector, con Borges.

Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos
se terminó de imprimir en agosto de 1999
en los talleres de Encuadernación Técnica Editoria, S.A.
Calz. San Lorenzo 279-45 Col. Granjas Estrella, 09880 México, D.F.
Composición tipográfica y formación: Literal, S. de R.L. Mi.
Se imprimieron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.
La edición estuvo a cargo de Rafael Olea Franco y Ana Laura Zavala,
bajo la coordinación del Departamento de Publicaciones de
El Colegio de México.



“Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término”, escribió con sentido premonitorio Jorge Luis Borges (1899-1986). En efecto, no ha tenido que transcurrir mucho tiempo para que sus lectores atestigüen cómo él ha adquirido esa

condición que linda con la inmortalidad; que su vasta obra es “capaz de interpretaciones sin término” lo prueban las quince aproximaciones o lecturas críticas de esta recopilación, cuyo origen está en el deseo de conmemorar el centenario del nacimiento del escritor. Los colaboradores de este volumen tienen la certeza absoluta de que, pese a la ausencia física de su autor, la literatura de Borges está hoy más presente que nunca, en la tradición cultural de Occidente e incluso más allá de estos estrechos límites geográficos. Estas lecturas críticas están hermanadas por un rasgo esencial: su amor por la obra de Borges, y desean contribuir a comprender mejor una literatura que, felizmente, suele desafiar las capacidades interpretativas de sus lectores.

