

**Universidad de Chile**  
Facultad de filosofía y humanidades  
Escuela de posgrado  
Departamento de literatura

# **“El Aleph” – La escritura total en la obra de Jorge Luis Borges (1923 – 1949)**

Tesis para optar al grado de Magíster en literatura  
Autor: Juan Santander Leal  
Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé  
**Santiago de Chile 2010**



<b>INTRODUCCIÓN . .</b>	<b>4</b>
<b>I UN WHITMAN EN BORGES, UN BORGES EN WHITMAN . .</b>	<b>7</b>
1) El pariente lejano . .	7
2) Algunos primeros poemas . .	11
3) Vastedad y paisaje . .	14
<b>II LA BIOGRAFÍA DEL INFINITO . .</b>	<b>22</b>
1) Antecedentes de un infinito literario . .	22
2) “El estilo del deseo es la eternidad” . .	29
3) La enumeración . .	31
<b>III FICCIONES . .</b>	<b>35</b>
1) Los objetos de Borges . .	35
2) Biblioteca, libro, memoria, lectura. . .	38
<b>IV EL ALEPH Y LA OBRA TOTAL . .</b>	<b>44</b>
1) Hacia “El Aleph” . .	44
2) Carlos Argentino Daneri y su proyecto. . .	47
3) La casa de citas de la calle Garay . .	52
4) La obra total después del Aleph . .	60
<b>V CONCLUSIÓN: HACIA UN ESTUDIO DE LAS OBRAS TOTALES . .</b>	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA . .</b>	<b>77</b>
Obras del autor . .	77
Bibliografía crítica sobre el autor . .	77
Fuentes teóricas y de crítica literaria . .	78
Otras obras literarias citadas . .	78

# INTRODUCCIÓN

Este trabajo se inició como una lectura del cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Dicha lectura fue propuesta como exposición y trabajo final en el curso “Borges cuentista”, dictado por el profesor Grínor Rojo para el Magíster de Literatura en la Facultad de filosofía y humanidades de la Universidad de Chile, durante la primavera del año 2007. En aquella ocasión, se intentó desplazar el foco común de la lectura de este cuento, centrada en el ‘aleph’ y sus implicancias simbólicas, metafísicas y literarias, hacia el personaje Carlos Argentino Daneri. Este personaje, poeta menospreciado por el narrador, proponía una serie de conceptos claramente paródicos sobre el oficio de las letras. Argentino era el último de una serie de grotescos anti-héroes de la ficción de Borges, entre los cuales encontramos a Pierre Menard, Averroes, Funes, y acaso el propio narrador Borges. No fue la jerigonza de Carlos Argentino la que llamó la atención, sino su ‘proyecto poético’, el poema denominado *La Tierra*. Entre la bibliografía leída durante el curso sobre el cuento en particular, y sobre *El Aleph* en general, no había más que menciones aisladas y breves a este respecto. Carlos Argentino era, para Emir Rodríguez Monegal, una “mezcla entre Dante y Virgilio” y, para otros críticos revisados, como Sylvia Molloy, Alan Pauls, Ana María Barrenechea o Jaime Alazraki, no mucho más que un personaje paródico, acaso del propio Borges, o de algún escritor que él quisiese denostar. Si bien todas estas menciones responden bastante bien a las lecturas que existen del cuento, lo cierto es que el proyecto poético de Carlos Argentino, aquellas cuartetas rimadas que se proponían “cantar la redondez del planeta”, no son sólo una broma o un recurso humorístico; también son la concreción de uno de los aspectos más presentes en la poética borgeana que corresponde al primer tomo de las *Obras completas* (1923 – 1949). Dicho aspecto dice relación con la escritura de un volumen, un sólo libro que contenga una totalidad: geográfica, temporal, intelectual, histórica, o la suma de totalidades: el infinito, la eternidad. Desde sus primeros poemas, Borges se inclina por imágenes de vastedad geográfica y superposición de diversas épocas. Posteriormente dedicará ensayos y narraciones a los conceptos de eternidad e infinito, para luego desarrollar estas ideas en sus cuentos más célebres, los que corresponden a los libros: *Ficciones* y *El Aleph*.

Con la importante ayuda del profesor guía, Don Eduardo Thomas, se fue moldeando el rastreo de este aspecto y ambición de la poética borgeana. La búsqueda del trabajo se centra en una lectura y análisis sobre todo en el corpus borgeano, más que en bibliografía crítica sobre el autor, o fuentes teóricas que quisieran ser comprobadas o utilizadas a este respecto. En este sentido, es un objetivo del trabajo delinear y concretar este aspecto (la obra total, la escritura total) en la propia obra del escritor, para así comprobar cómo de la literatura de Borges emerge la teoría literaria de Borges, su propia trama y urdimbre de conceptos, figuras retóricas, definiciones, estabilizaciones y desplazamientos. Por supuesto, el concepto de obra total no es nuevo ni único. Para esto, lo hemos identificado y vinculado con lo que el crítico Northrop Frye ha llamado “Formas enciclopédicas” en su *Anatomía de la crítica*: un cúmulo de obras literarias que tienen como voluntad el acopio del saber de una comunidad. Estas obras, identificadas en la literatura de la Antigüedad (*La Ilíada* o *La Biblia*, por ejemplo) tienen, de alguna forma, un correlato en la Modernidad, bajo la figura del autor y su ambición totalizadora. Tal es el caso de libros que han sido asociados a el cuento “El Aleph” y al proyecto de Carlos Argentino Daneri, por ejemplo: el *Canto general*, de Neruda u *Hojas de hierba*, de Walt Whitman.

---

En este sentido, hemos considerado que para el estudio de la totalidad como ambición escritural en la obra borgeana del periodo antes mencionado, nos centraremos en el diálogo y la confrontación de textos que existe entre el cuento “El Aleph” y una serie de textos de Borges: ensayos, cuentos y poemas donde se menciona este asunto. La lectura, desde este punto de vista, se ha realizado de forma diacrónica, para evidenciar el tránsito y la maduración del tema en la obra de Borges, asumiendo que su poética se *desarrolla* en el tiempo de manera patente y hasta posiblemente premeditada por el autor. Por otra parte, atenderemos a una lectura intertextual del cuento, donde nuestro principal objetivo será explicitar cómo algunas de las alusiones a otros libros presentes en el cuento, configuran un entramado de citas que construyen una lectura de “El Aleph” atendiendo al tema de la obra, escritura o ambición de totalidad en diversos libros de diversas épocas y tradiciones, como es la costumbre en la literatura de Borges.

Al plantear este aspecto como parte de la poética de Borges, hemos pretendido configurar esta ambición respecto de un sujeto escritor, un Borges poeta, ensayista o cuentista, incluso en algunos momentos un Borges biográfico o geográfico. A partir de estas configuraciones o personajes trataremos de aislar ese interés y ambición del escritor por lo que dice relación con lo vasto, lo infinito, lo universal. Así, nuestro trabajo apunta más bien a un diálogo entre los géneros que Borges practicó, más que una lectura sólo desde el punto de vista de su cuentística. Para dar con el tema de la totalidad en la obra de Borges es preciso intercalar poemas y ensayos, incluso discursos o entrevistas, ya que se produce una especie de cruce de este aspecto en sus textos. El ‘libro total’ o, como se enuncia en “La biblioteca de Babel”: “La Obra Mayor de los Hombres”, parece apuntar más a la poesía, al poema total, épico o aglutinador (que son algunas de las denominaciones relacionadas con nuestro tema). Es por esto que Carlos Argentino es poeta y no narrador, no novelista, no cuentista. Es este ‘poema total’, con sus figuras, símbolos y rimas, lo que tratamos de presentar. Un poema que tal vez nunca fue escrito y que solamente fue *descrito* por Borges. Esta lectura de “El Aleph”, nace del diálogo entre cuento y poema, sostenida y argumentada desde los ensayos, prólogos y declaraciones de su autor.

Con este trabajo, se espera contribuir al estudio, tanto del cuento “El Aleph”, tratando de atar cabos sueltos entre algunas lecturas convencionales, como de la obra de Borges, específicamente la que corresponde al periodo más arduamente estudiado y analizado (1923-1949). Por otra parte, se intenta situar a Borges como un autor sumamente contemporáneo, cuyos temas y asuntos siguen construyendo y a la vez pulverizando buena parte de nuestro vocabulario crítico y lector. En la literatura de Borges hay gran cantidad de conceptos, metáforas, símbolos, figuras y ambiciones que conducen a sus conceptos de lectura y escritura; nunca fijos ni cerrados. Para dos de los escritores citados como fuentes críticas en nuestro trabajo: Alan Pauls y Roberto Bolaño, Borges es una influencia y un precursor teórico, crítico y hasta en cuanto a lecturas se refiere.

El tema de la totalidad nos cuestiona hasta qué punto un escritor o un lector puede fijar sus límites en relación con su conocimiento del mundo y el conocimiento que se tiene en determinada época sobre ese mundo. En la actualidad, se está produciendo un gran cambio en nuestros sistemas y organizaciones de acopio, clasificación, descubrimiento y acceso a la información y el conocimiento humano. Carlos Argentino Daneri y el aleph, son impresionantes antecedentes de nuestros actuales accesos a la totalidad. Internet y programas computacionales como Google Earth, que permite al espectador visitar a través de una imagen satelital cualquier punto del planeta y ver una imagen aérea bastante aceptable para un usuario corriente. Borges soñó con una biblioteca de interminables hexágonos simétricos que contenía todas las combinaciones de las 23 letras y con un

poema inacabable que describía, punto por punto, estampa por estampa, la redondez del planeta, la imagen del planeta que había en su tiempo. Ahora estos artilugios son casi públicos, y ya no pertenecen al orden de los relatos fantásticos.

# I UN WHITMAN EN BORGES, UN BORGES EN WHITMAN

## 1) El pariente lejano

El punto de partida de nuestro trabajo, tal como se han ido desarrollando sus lecturas, será una cita de Borges que Harold Bloom utiliza en su libro *El canon occidental* para filiarlo con quien él creyó su padre literario: Walt Whitman:

En un comentario de 1970 acerca de “El Aleph”, Borges rechaza la idea de que hubiera pretendido hacer de Daneri un imitador de Dante (los versos citados parodian claramente a Neruda y a imitadores de Whitman de segunda fila) tras rendir otro astuto tributo al casi homérico catalogador de *Hojas de Hierba*:

Mi principal problema al escribir el relato residía en lo que Walt Whitman había conseguido con tanta fortuna: poner por escrito un limitado catálogo de cosas infinitas. La tarea, como es evidente, resulta imposible, pues tan caótica enumeración sólo puede ser simulada, y todo elemento aparentemente fortuito tiene que ir ligado a su vecino por secreta asociación o contraste.<sup>1</sup>

Varias acotaciones merecen estos párrafos. En cuanto a Bloom, difícilmente “El Aleph” parodia al *Canto general* de Neruda, aparecido en la clandestinidad en Chile y entre la novedad y la magnificencia en México el año 1950. “El Aleph”, fue publicado por primera vez el año 1945 en la revista *Sur* e incluido en el homónimo volumen de relatos en 1949. En cuanto a Borges, el argentino desplaza la lectura, bien conocida en ese entonces, del cuento como una parodia o recreación del viaje de Dante al infierno en el primer tercio de la *Divina comedia*,<sup>2</sup> hacia la figura de Walt Whitman y su libro: *Hojas de hierba*. Este trabajo tratará de examinar este movimiento y sus implicancias para la lectura del relato, en particular, y de parte de la obra de Borges y su círculo de lecturas, en general. Como todo trabajo sobre Borges, la acotación y la arbitrariedad serán necesarias para no perderse en la biblioteca como uno de sus personajes, o como él mismo hubiese querido. Las fuentes harán necesarias las intromisiones de la bibliografía crítica leída, además de retazos biográficos de Borges. El trabajo pretenderá leer desde una perspectiva más o menos amplia vinculando, sobre todo, la poesía del primer Borges y la narrativa y ensayística que desarrolló durante las décadas del treinta y cuarenta, en cuyo final se publicó “El Aleph”.

De manera inicial ¿Cuál es la relación entre Whitman y Borges? Desde el punto de vista bibliográfico: tres ensayos, algunos versos, un poema, un prólogo, antología y traducción, además de algunas menciones aisladas en otros ensayos y en los prólogos de sus propios

<sup>1</sup> Bloom, Harold: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2002. p 453.

<sup>2</sup> Esta lectura puede ser hallada en *Una biografía literaria*, de Emir Rodríguez Monegal: “En realidad, ‘El Aleph’ es una reducción paródica de la *Divina Comedia*. Desde ese ángulo, ‘Borges’ es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari (tan desdeñosa del poeta florentino como lo es la argentina del autor) y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio. Su nombre Daneri es una abreviatura de *Dante Alighieri*; como Virgilio, es un poeta didáctico y un guía para la visión del otro mundo. Hay una diferencia importante: Borges procura condensar en dos páginas lo que Dante (muy sabiamente) se negó a hacer al concluir su *Comedia*” Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: una biografía literaria*. México: F.C.E, 1985. p. 372

poemarios. Desde un punto de vista más bien documental, Borges mencionó a Whitman en numerosas entrevistas, como un poeta admirado, envidiado y hasta temido. Sin embargo, a primera vista, podríamos decir que Borges y Whitman parecen escritores disímiles.

Aunque Borges y Whitman parezcan escritores antípodas, los une la idea de que el hombre es múltiple o, más bien, la idea de que un hombre es al mismo tiempo todos los hombres. Sin esa idea, Whitman no sería Whitman ni Borges sería Borges. Lo extraordinario es que un mismo punto de partida derive en obras tan diferentes, lo cual indicaría que en este universo complejo todo es plural y todo es uno.<sup>3</sup>

La lejanía entre estos dos escritores es más o menos convencional, tal como la cercanía que han planteado algunos. A primera vista, Borges se nos presenta como un escritor íntimo y libresco, imbuido en conceptos y recuerdos de otras épocas. Whitman, por su parte, emerge como el ‘elocuente salvaje’, extrovertido y amante, cantor de las multitudes y comprometido con su época. Siguiendo con el texto de Eloy Martínez, se puede relacionar a ambos escritores a partir de la siguiente oposición:

Leer hoy las íntimas epopeyas de Whitman (...) es un acto de fe en la especie humana, en el triunfo de la justicia y de la libertad, por ilusorios que esos triunfos nos parezcan. Leer hoy a Borges sigue siendo una extraordinaria aventura de la inteligencia, aunque tal vez no de la pasión. Ambos son una cara que se contempla a sí misma en un espejo infinito: lo que en uno es cuerpo, en el otro es sueño.<sup>4</sup>

Ambas obras, la de Whitman y la de Borges, son tan vastas que convergen y divergen a la vez en más de un punto, tema o ambición. Con la precaución de no caer en el anacronismo de una comparación, plantearemos que el análisis de la presencia de Whitman en algunos pasajes de la obra de Borges debe subrayar constantemente la posición histórica de ambos, en particular, asumiendo que Borges leyó y escribió sobre Whitman, un escritor ya conocido en su época y que constituía con centralidad el cúmulo de lecturas norteamericanas a las que Borges dedicó tanto interés y tantas páginas. La necesaria anterioridad de Whitman alimenta la literatura de Borges, especialmente su obra poética y algunos de sus relatos. Este esquema (podría pensarse de paternidad literaria o de ‘angustia de las influencias’) no sirve de nada si no se justifica en una lectura intertextual o dialogal entre textos de ambos escritores. En un nivel estético o ideológico, probablemente resulta evidente la oposición entre ambos escritores, pero en ese rumor de los versos que se produce en la memoria del que lee se hallan coincidencias y momentos de verdadera filiación del poeta Borges con el autor de *Hojas de hierba*.

Sobre el tema de la paternidad o la ‘angustia de las influencias’, a fuerza de no presentar dicho esquema, trabajaremos sobre algunas afirmaciones del buen lector de Borges y novelista chileno Roberto Bolaño, quien dedicó páginas de admiración al argentino, del mismo modo que éste las prodigara a sus antecesores admirados<sup>5</sup>: Shakespeare, el propio Whitman, Milton, Cervantes, Paul Groussac, José Hernández, etc:

Bloom sostiene que el continuador por excelencia de la poesía de Whitman es Pablo Neruda. A juicio de Bloom, sin embargo, el esfuerzo de Neruda por mantener el flujo vivo del árbol whitmaniano acaba en un fracaso. Creo que Bloom está errado, como en tantas

<sup>3</sup> Eloy Martínez, Tomás: “Borges y Whitman: El otro, El mismo” En: Revista chilena de literatura. N 55, 1999. p 189.

<sup>4</sup> Op cit. p. 194

<sup>5</sup> Sobre esto, véase el breve texto de Bolaño “El bibliotecario valiente” (*Entre paréntesis*), especie de breve biografía de Borges donde se presentan datos de su vida y obra sin nombrarlo, del mismo modo que Borges hizo con Shakespeare en “Everything and Nothing” (*El Hacedor*). La relación entre ambos textos es ingeniosa y evidente.



otras cosas, así como en tantas otras es probablemente el mejor ensayista literario de nuestro continente. Es cierto que todos los poetas americanos, para bien o para mal, tarde o temprano tienen que enfrentarse a Whitman. Neruda lo hace, siempre, como el hijo obediente. Vallejo lo hace, como el hijo desobediente o como el hijo pródigo. Borges, y aquí radica su originalidad y su pulso que jamás tiembla, lo hace como un sobrino, ni siquiera muy cercano, un sobrino cuya curiosidad oscila entre la frialdad del entomólogo y el resignado ardor del amante. Nada más lejos de él que la búsqueda del asombro o la admiración. Nadie más indiferente que él ante las amplias masas en marcha de América, aunque en alguna parte de su obra dejó escrito que las cosas que le ocurren a un hombre le ocurren a todos.

Su poesía, sin embargo, es la más whitmaniana de todas: por sus versos circulan los temas de Whitman, sin excepción, y también sus reflejos y contrapartidas, el reverso y el anverso de la historia, la cara y la cruz de esa amalgama que es América y cuyo éxito o fracaso aún está por definir. Y nada de esto lo agota, que no es poco admirable.<sup>6</sup>

Borges es un pariente lejano de Whitman, en términos de influencia o paternidad. En sus relatos, construyó vidas mínimas y particulares, con la salvedad de repetir constantemente que lo que le sucede a un hombre le sucede a todos. Este vínculo familiar es el escrúpulo de un lector amante y preocupado que trató de evitar a Whitman o de dialogar con él de un modo no directo. Evidentemente, el Whitman de Borges lo construyó el mismo y operó de distinta manera en sus cuentos y poemas. La poesía de Borges es whitmaniana en un sentido extraño, una especie de huida desde sus primeros libros, hacia una actitud más bien resignada en sus textos de madurez. Es necesario definir cuál era la visión que Borges tenía de Whitman como escritor y como figura biográfica. Borges se inventó a este precursor en sus inicios como ensayista, o tal vez antes, pero queda consignado su interés por esta figura en los ensayos: “El otro Whitman” y “Nota sobre Walt Whitman”, ambos incluidos en *Discusión*, de 1932. El prólogo a la edición de las *Obras completas*, deja caer una pista sobre esa huida o problema de la materia Whitman en Borges. “La (pieza) intitulada ‘*El otro Whitman*’ omite voluntariamente el fervor que siempre me ha dictado su tema; deploro no haber destacado algo más las numerosas invenciones retóricas del poeta, más imitadas ciertamente y más bellas que las de Mallarmé o las de Swinburne”<sup>7</sup>. Estos fragmentos son parte de una confesión; una especie de omisión imitativa que el entonces joven poeta Argentino generó en torno a Walt Whitman como autor y personaje. Borges, en general, tuvo un trato sobrado, irrespetuoso y hasta sarcástico con los escritores sobre los que escribía, aún con los más canónicos o monumentales (como diría Bolaño, “el bibliotecario valiente cuyo pulso jamás tiembla”). Basta recordar las críticas al español de Cervantes en “Pierre Menard...” o la venta de la memoria de Shakespeare en el cuento que lleva ese nombre. La omisión y la parentela lejana voluntaria de Borges son el signo, algo equívoco, de la admiración que sentía por Whitman, del que llegó a decir:

Cuando el remoto compilador del *Zohar* tuvo que arriesgar alguna noticia de su indistinto Dios –Divinidad tan pura que ni siquiera el atributo de *ser* puede sin blasfemia aplicársele- discurrió un modo prodigioso de hacerlo. Escribió que su cara era trescientas setenta veces más ancha que diez mil mundos; entendió que lo gigantesco puede ser una forma de lo invisible, y aun de lo abstracto. Así el caso de Whitman. Su fuerza es tan avasalladora y tan evidente que sólo percibimos que es fuerte.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Bolaño, Roberto: *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2002. p. 186.

<sup>7</sup> Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 2002. p. 179.

<sup>8</sup> Borges, Jorge Luis “El otro Whitman” En: *Borges Op. cit.* p 206

Este Whitman, divino e infinito es, cómo no, otro de los personajes soñados por Borges. Evidentemente, él manejaba la biografía del poeta de Long Island y entendía, a su modo, la enorme disparidad entre ésta y las aventuras de alegría material del masculino y saludable varón barbado que cruzaba y amaba los estados del norte de América y sus individuos. Borges, como Harold Bloom, afirma que la máxima invención de Whitman es Walt Whitman, el poeta semidivino que se canta en *Hojas de hierba* y que dijera de sí mismo: “Me ha tocado en suerte, lo sé, lo mejor del tiempo y del espacio; nunca he sido medido y no seré medido jamás” (traducción de Borges). El ensayo “Nota sobre Walt Whitman” apunta al “error” de confundir a Whitman con el personaje de su libro. El personaje es un yo múltiple, el Whitman que Borges quiso leer y a la vez escribir, un poeta que era todos los poetas, alguien mayor que la mera percepción de un lector conmovido o un estudioso detallista. Borges armó su propio Whitman a partir de su libro. Separó al hombre de su obra y armó un personaje para poder entender la enorme admiración que sentía por él. Este gesto incluye también una cierta desobediencia frente a las propias palabras del poeta, quien antes de despedirse en su libro, dejó una de sus instrucciones más precisas y famosas: “Camarada, esto no es un libro, El que lo toca, toca a un hombre.”<sup>9</sup>

Del hombre al fantasma, Whitman fue un tema recurrente y de una felicidad omitida en muchos casos para Borges. Fuera de la página, encontramos numerosos comentarios del argentino en entrevistas donde afirma su admiración y la influencia de Whitman en su visión de la poesía, en tanto escritura u obra, y también retóricamente. Borges se sentía profundamente atraído por las enumeraciones del norteamericano, además por el doble, triple o infinito personaje que le atribuía. También se interesó por ver una especie de épica moderna en *Hojas de hierba*, que contenía detalladamente gran cantidad de elementos y personajes, geografía, historia, cuerpos, mares, etc. La vastedad de *Hojas de hierba* era, para Borges, casi tan sorprendente como la de su autor:

Yo creo que él fue los tres. Él fue Mister Whitman, periodista; Él fue Walt Whitman, un vagabundo... divino, digamos; y él fue cada uno de sus lectores. Es decir...él es triple, o múltiple. Desde luego, a veces uno lo encuentra al hombre Whitman; pero en general ese Whitman está magnificado y nace, por ejemplo, a veces en Long Island; a veces en el Sur. Habla, por ejemplo, de lo que oyó contar en Texas, cuando era chico: Jamás estuvo en Texas. Y es cada uno de sus lectores. Es decir, que Whitman es y es Roy Bartholomew y soy yo, también. Nosotros somos por los menos, una tercera parte de Whitman. Y él ha logrado eso, que ningún otro escritor ha logrado. Hacer que el lector sea un personaje suyo. Ningún otro poeta ha intentado eso.<sup>10</sup>

Esta trinidad clarifica la lectura que Borges hizo de Whitman; lo agregó de forma activa en su literatura, al punto de plantear la paradoja de que él mismo era parte del otro. El lector es parte de ese fantasma inmenso que describe Borges. Somos, como lectores, al menos un tercio de Whitman. Esta astucia revela una intimidad, al menos curiosa, entre Borges y su admirado poeta. La historia de este influjo no se presenta sólo al nivel de figura o autor, sino también, retórica y temáticamente. La poesía de Borges, vasta también, dialoga permanentemente con Whitman, aunque no se advierta a primera vista. No se trata de un influjo patente, como en otros poetas hispanoamericanos como Neruda o Cardenal, sino más bien a partir de esa parentela que describía Bolaño: un sobrino lejano, frío y sin embargo amante.

<sup>9</sup> Whitman, Walt: *Hojas de hierba*. Madrid: Visor, 2007. Edición y traducción de Francisco Alexander. p. 985

<sup>10</sup> Carrizo, Antonio: *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio carrizo*. México: F.C.E. 1986. p. 40

## 2) Algunos primeros poemas

“Durante muchos años –Siguió Borges– Whitman fue para mí el canon a través del cual juzgué toda poesía. Sería mejor decir que Whitman era para *mí* toda la poesía.”<sup>11</sup>. Borges juzgó su poesía a partir de Whitman, del Whitman que inventó y al que en algún punto nos entregó en sus propios poemas, algunos de los primeros y otros tantos de los maduros. El año 1926, se publica el libro *Luna de enfrente*, un pequeño libro que continúa de alguna forma los íntimos barrios y ocasos de *Fervor de Buenos Aires* y que comienza a introducir los temas militares y las menciones a escritores, portones y batallas entre los temas del joven Borges. Salvo por unos seis o siete poemas, *Luna de enfrente* es el coherente paso de las estampas melancólicas de *Fervor* hacia las ambiciosas imaginaciones sobre la historia argentina y sus generales en *Cuaderno San Martín*. Esos seis o siete poemas merecen ahora nuestra atención.

Los versos cortos de *Fervor*, la inquietud ultraísta por la metáfora y la linealidad de varios de sus poemas, hallan eco en la primera parte de *Luna de enfrente*. Sin embargo, tenemos estos siete poemas, de verso libre y largo, de coherencia vacilante y que prefiguran un Borges poeta sin continuación hasta muy adelante en su bibliografía. Un yo íntimo, volcado hacia sí mismo y no hacia los barrios, las armas blancas o los libros. Un sujeto más bien confesional y bastante identificable con el autor. Dos de estos poemas, aluden a sitios de difícil vinculación: “Montevideo” y “Dakar”. Los otros, hablan de un yo casi queriendo testimoniar: “Jactancia de quietud” “Singladura” “Promisión en alta mar” “Casi juicio final” y “Mi vida entera”.

Diremos que en estos siete poemas, en algunos pasajes de estos siete poemas, se advierte en el Borges poeta, el influjo de Whitman. El tono y la actitud difieren bastante de *Fervor de Buenos Aires*. Esta vez, no son las cosas o los sitios, sino el yo quien mueve las metáforas y las sentencias:

***Seguro de mi vida y de mi muerte, miro los ambiciosos y quisiera entenderlos. Su día es ávido como el lazo del aire. Su noche es tregua de la ira en el hierro, pronto en acometer. Hablan de humanidad. Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria. Hablan de patria. Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una vieja espada, la oración evidente del sauzal en los atardeceres. El tiempo está viviéndome. Más silencioso que mi sombra, cruzo el tropel de su levantada codicia. Ellos son imprescindibles, únicos, merecedores del mañana. Mi nombre es alguien y ninguno. Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar.***<sup>12</sup>

“Seguro de mi vida” es una frase que será difícil de hallar en algún otro libro de Borges. Estos versos difieren no sólo en su longitud, sino en la posición del sujeto frente a su tema, tratando de definir su patria y humanidad. Un yo que está construyéndose a partir de “los ambiciosos”, los otros. Esto lo vincula con Whitman claramente, que redactaba aludiendo constantemente a: “El historiador” “El biógrafo” “El estudioso” “El sacerdote”, figuras no individualizadas a las que atribuía una cierta ideología mustia o insuficiente para explicar la simplicidad y a la vez profundidad de su yo, su libro y la vida en general. “He oído a los habladores hablar, he oído la plática del comienzo y del fin, pero yo no hablo del comienzo

<sup>11</sup> Borges, citado en: Eloy Martínez: Op cit. p. 190

<sup>12</sup> “Jactancia de quietud” Borges, Jorge Luis: *Obra poética. Tomo I. Madrid: Alianza, 2002. p. 76.*

ni del fin.”<sup>13</sup>. Esta actitud de definición hacia un “Ellos” realza o centraliza la reflexión del sujeto poético, que se sitúa en oposición a éstos y que se arroga claramente el privilegio de definir a través de metáforas algunos complejos conceptos, como humanidad y patria, en el caso de Borges. La oposición nuevamente reafirma al yo, esta vez indeterminándose frente a los imprescindibles. “Mi nombre es alguien y ninguno” es un primer paso hacia un sujeto múltiple, que se irá borrando y que no adquirirá el nombre Jorge Luis Borges de la forma en que Whitman hizo con su nombre. Sin embargo, este Borges joven exhibe en parte esa relación familiar distante que describía Bolaño.

La confección de un sujeto y su voluntad es una característica que pertenece y une a los poemas comentados. Por otra parte, los separa claramente de la producción poética inmediatamente posterior y de la narrativa y ensayística publicada por Borges en las décadas del treinta y cuarenta. Además de estas voluntades y subjetividades, hay dos poemas de este mismo texto que a partir de anáforas atestiguan y enumeran algunas de sus experiencias. Éstas no sólo son de lectura y escritura (en la medida del personaje que Borges hizo de sí mismo, un hombre más cerca de la letra que de la vida) sino que de extraña forma se dividen, como en un poema dedicado a la vocación de cantar y otro a la extraña necesidad de vivir y testimoniar lo vivido. El primero de ellos, “Casi juicio final”, está dedicado a la escritura. Nótese el uso del pretérito compuesto:

***Mi callejero no hacer nada vive y se suelta por la variedad de la noche. La noche es una fiesta larga y sola. En mi secreto corazón yo me justifico y me ensalzo. He atestiguado el mundo; he confesado la rareza del mundo. He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y las mejillas que apetece el amor. He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe y los arrabales que se desgarran. He dicho asombro donde otros solamente dicen costumbre. Frente a la canción de los tibios, encendí mi voz en ponientes. A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mis sueños he exaltado y cantado. He sido y soy. He trabado en firmes palabras mi sentimiento que pudo haberse disipado en ternura. El recuerdo de una antigua vileza vuelve a mi corazón. Como el caballo muerto que la marea inflige a la playa, vuelve a mi corazón. Aún están a mi lado, sin embargo, las calles y la luna. El agua sigue siendo grata en mi boca y el verso no me niega su música. Siento el pavor de la belleza: ¿quién se atreverá a condenarme si esta gran luna de mi soledad me perdona?***<sup>14</sup>

Algunas extrañezas nos depara este texto. La primera es la aparente madurez del sujeto, que no vacila al definir lo que ha “cantado, atestiguado y dicho”. El temple es demasiado seguro y pleno para un poeta de veintiséis años. Parece la revisión de una obra completa, no la de un par de libros. Aquí podríamos decir que el hablante no se identifica con el Borges biográfico, sin embargo, el testimonio escritural está pensado de acuerdo a algunos de los temas de *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*: la ciudad, la clara luna, los arrabales, los antepasados. Evidentemente, el eco whitmaniano, además de las metáforas, se puede apreciar en dos versos curiosos y, si se soporta la adjetivación, escasamente borgeanos. El primero: “En mi secreto corazón yo me justifico y me ensalzo”, que no puede dejar de resonar como el comienzo del “Canto de mí mismo” de Whitman: “Yo me celebro y me canto” (en la traducción de Borges). Lo que en Whitman es el inicio impávido de un yo y su canto, en el joven Borges es más bien íntimo (en mi secreto corazón), aunque no

<sup>13</sup> Whitman, Walt: “Canto de mí mismo”, en: *Hojas de hierba*. Madrid: Visor, 2006. p. 131

<sup>14</sup> **Borges: *Obra poética*. p. 85**

menos seguro. Justificación es una palabra muy usada por Borges, a lo largo de sus libros, entendida como una finalidad o acción positiva de algún trabajo poético; no es raro leer en sus páginas que un poema o novela “justifica” a su autor (sobre las implicancias de este término en la poética borgeana hablaremos más adelante). La otra frase, “He sido y soy” no reporta mayor complejidad, es una afirmación de existencia en el pasado y el presente, pero tratándose de quien la escribe, subraya también la voluntad de inscribir esa existencia, de convencerse de ella, sin construir los juegos y parodias que harían famoso a Borges quince o veinte años más tarde, donde dudaría de su lugar en el mundo y se resistiría a ser, a la posibilidad del verbo “ser” de referirse a su existencia y de afirmarla. Esto hasta llegar a una de sus famosas y resignadas frases “El mundo, desgraciadamente es real, Yo, desgraciadamente soy Borges.” En “Casi juicio final” la literatura del propio Borges, ocupa un lugar disociado del yo y su experiencia. La palabra es verso y el mundo es mundo. No hay aún esa irrealidad o confusión entre el lenguaje y su denominación. Este primer Borges parece acudir a Whitman en la aceptación de su propio yo y de la poesía como una especie de tránsito del canto al sentimiento, esa aseveración del mundo: “He trabado en firmes palabras mi sentimiento / que pudo haberse disipado en ternura”.

El otro poema es “Mi vida entera”. Se identifica al mismo sujeto, posiblemente maduro, cantando a través de la misma anáfora no lo atestiguado, sino lo visto y conocido:

***Aquí otra vez, los labios memorables, único y semejante a vosotros. He persistido en la aproximación de la dicha y en la intimidad de la pena. He atravesado el mar. He conocido a una niña altiva y blanca y de una hispánica quietud. He visto un arrabal infinito donde se cumple una insaciada inmortalidad de ponientes. He paladeado numerosas palabras. Creo profundamente que eso es todo y que ni veré ni ejecutaré cosas nuevas. Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de todos los hombres.***<sup>15</sup>

El uso de los verbos de percepción y movimiento en forma de testimonio hacen que este poemas sea el anverso necesario de “Casi juicio final”. Además de las palabras yacen en el poema las acciones, no únicas e irrepetibles, sino semejantes y suficientes en la vida de un hombre. El uso de la sinestesia en el verso “He paladeado numerosas palabras” agrega una cierta corporeidad o sensualidad a las palabras, en su sonido pero también en su sabor. Nótese cómo este verso rompe la enumeración de acciones y percepciones. Estas acciones no son más algunos de los grandes temas de la poesía de occidente resumidos en la poco creíble experiencia de un poeta joven: La dicha, La pena El mar, El amor (o la mujer o el otro) El infinito. Este resumen prefigura el desarrollo de algunos de estos temas en la literatura posterior de Borges. Es casi imposible no advertir el tono de quietud y resignación, tan propio a la poesía del argentino. En un temple sosegado, Borges está allí, cerca de Whitman; único pero semejante, igual a todos los hombres, testigo de ellos, de los barrios infinitos y el mar.

En esta primera etapa, se advierte la doble actuación del yo hacia una singularidad cuyo fin es testimoniar, y una pluralidad de la que se desprenden la tradición y la repetición de ciertos símbolos y estados de ánimo que parecen ser utilizados permanentemente por la poesía. Desde aquí y en adelante, Borges abre su poesía temporalmente, como queriendo ser leído en otra época, futura o pasada. Borges aún no se fabrica máscaras ni dobles, pero sí parece tener claro que el fingimiento de experiencia puede llegar a ser válido en poesía:

<sup>15</sup> Borges: *Obra poética*, p. 85.

He declarado ya que toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico (novelaciones del *Quijote*, de *Martín Fierro*, de los soliloquistas de Browning, de los diversos Faustos), o personal: autonovelaciones de Montaigne, de Tomás de Quincey, de Walt Whitman, de cualquier lírico verdadero. Yo solicito lo último.

¿Cómo alcanzar esa patética iluminación sobre nuestras vidas? ¡Cómo entrometer en pechos ajenos nuestra vergonzosa verdad?<sup>16</sup>

Este joven Borges pareciera decirnos que la experiencia no es suficiente para redactar poemas. Él solicita y reclama una personalidad en los poemas antes leídos. No parece fructífero erigir una oposición entre textos biográficos y otros más bien ficticios. Es la personalidad de lírico la que se quiere tener. La crítica Zunilda Gertel, deduce del fragmento anterior de *El tamaño de mi esperanza* una importante idea:

[Borges] deduce finalmente, que ‘toda literatura es autobiográfica’; pero debemos interpretar el sentido y la valoración que da Borges a la connotación ‘autobiográfica’, ya que no equivale literalmente a la vida real del autor, sino a la revelación de un destino. Este no necesita ser su vida común, pero sí la que siente y vive en tanto es autor. Por ejemplo, de Whitman dice que su obra ‘era el hombre que hubiera querido ser y que no fue del todo’. Representó un arquetipo del demócrata, un americano ejemplar, y no solamente el Whitman que padeció tales enfermedades y tales soledades.<sup>17</sup>

Los poemas aludidos de *Luna de enfrente* plantean esta solicitud. Algunos, como se verá, son susceptibles de ligar con aspectos más bien biográficos, de un yo que es el veinteañero argentino, estudiando en Europa, y que estará pronto a volver a su natal Buenos Aires.

### 3) Vastedad y paisaje

Hay una imagen que puede colaborar a unir estos poemas de *Luna de enfrente* con aspectos más generales de la poética de Borges y, en última instancia, con Whitman. Esta imagen es el mar. Para ir a él, volveremos en la bibliografía borgeana hasta el denominado “Primer poema”: “Himno al mar”.

***Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan:  
Del mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea Del mar  
cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan sedientas;  
Del mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos Cuando  
brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta; Del mar cuando  
vierte sobre él su tristeza sin fondo La copa de estrellas. Hoy he bajado de la  
montaña al valle y del valle hasta el mar. El camino fue largo como un beso.  
Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera y,  
al terminar el valle, el sol gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: ¡Mar!  
¡Hermano, Padre, Amado! Entro al jardín enorme de tus aguas y nado lejos  
de la tierra. Las olas vienen con cimera frágil de espuma, En fuga hacia el***

<sup>16</sup> Borges, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1999. p. 148

<sup>17</sup> Gertel, Zunilda: *Borges y su retorno a la poesía*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1969. p. 62.

**fracaso. Hacia la costa, con sus picachos rojos con sus casas geométricas, con sus palmeras de juguete, que ahora se han vuelto lívidos y absurdos como recuerdos yertos! Yo estoy contigo, Mar. Y mi cuerpo tendido como un arco lucha contra tus músculos raudos. Sólo tú existes. Mi alma desecha todo su pasado Como en nórdico cielo que se deshoja en copos errantes! Oh instante de plenitud magnífica; Antes de conocerte, Mar hermano, Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflamas de faroles Y en la sagrada media noche yo he tejido guirnaldas De besos sobre carnes y labios que se ofrendaban, Solemnes de silencio, En una floración Sangrienta... Pero ahora yo hago don a los vientos de todas esas cosas pretéritas, pretéritas... Sólo tú existes. Atlético y desnudo. Sólo este fresco aliento y estas olas, Y las Copas Azules, y el milagro de las Copas Azules. (Yo he soñado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas jadeantes) Ansío aún crearte un poema Con la cadencia adámica de tu oleaje, Con tu salino y primeral aliento, Con el trueno de las anclas sonoras ante Thulés ebrias de luz y lepra, Con voces marineras, luces y ecos De grietas abismales Donde tus raudas manos monjiles acarician constantemente a los muertos... Un himno Constelado de imágenes rojas, lumínicas. Oh mar! oh mito! oh largo lecho! Y sé por qué te amo. Sé que somos muy viejos. Que ambos nos conocemos desde siglos. Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida. (En la ceniza de una tarde terciaria vibré por primera vez en tu seno). Oh proteico, yo he salido de ti. ¡Ambos encadenados y nómadas; Ambos con una sed intensa de estrellas; Ambos con esperanzas y desengaños; Ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades; Ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria.<sup>18</sup>**

Esta composición, al estilo de Walt Whitman y de preocupación ultraísta, según la biógrafa de Borges María Esther Vázquez, encontrará sus ecos en *Luna de enfrente*, pero, como siempre suele pensarse de las primeras composiciones, tal vez se repetirá a lo largo de la obra de este autor. “Entusiasmado con el ultraísmo, Borges creía en ese tiempo que la metáfora era el elemento esencial y único de la poesía. Publicó en *Grecia* el poema “Himno al mar”, en el cual probó su decisión de parecerse a Walt Whitman, y luego en esta revista y en *Ultra* dio a conocer otros poemas ultraístas”<sup>19</sup>. Acudimos a la biografía, porque la experiencia del mar en los primeros poemas de Borges parece no discrepar mayormente de ella. El propio Borges comentó el poema: “El invierno de 1919-20 lo pasamos en Sevilla, donde vi mi primer poema publicado. Se titulaba ‘Himno al Mar’ y apareció en la revista *Grecia*, en el número del 31 de diciembre de 1919. En ese poema, hice mi máximo esfuerzo por ser Walt Whitman. Hoy difícilmente pienso en el mar, o en mí mismo, como hambriento de estrellas.”<sup>20</sup> Este esfuerzo primero evidentemente porta elementos característicos del estilo de Whitman: las anáforas, los versos largos, las adjetivaciones aparentemente descuidadas, el énfasis, las exclamaciones, la secreta música de las enumeraciones. Baste recoger dos adjetivos que el joven poeta atribuye al Mar: Atlético y desnudo. Diremos que ambos figuran entre los calificativos predilectos en *Hojas de hierba*, sobre todo en las conocidas secciones “Canto de mí mismo” y “Calamus”. Algo sorprendente de este poema es que está redactado de manera que a partir de él se describe otro, el soñado “Himno al

<sup>18</sup> *Borges, Jorge Luis: Textos recobrados 1919-1929* Buenos Aires: Emecé, 1997. p. 24.

<sup>19</sup> Vázquez, María Esther: *Borges, esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets, 1996. p 143

<sup>20</sup> Borges, en: Monegal, Op cit. p. 142.

Mar”. El poeta sueña con ese himno y enumera cómo debería ser. El simulacro, tan caro al Borges adulto y viejo, ya se manifestaba en su primer trabajo. La materia del poema es un himno que canta al mar en su vastedad y profundidad, es decir, de un modo más bien romántico. Un poema que busca escribir otro, tal vez imposible para el joven, más ambicioso que concreto “Ansío aún crearte un poema / Con la cadencia adámica de tu oleaje, / Con tu salino y primeral aliento, / Con el trueno de las anclas sonoras ante Thulés ebrias de luz y lepra, / Con voces marineras, luces y ecos / De grietas abismales”. Se advierten en el sujeto otras actitudes importantes para nuestro tema: es un cuerpo en el exterior, que se concibe dentro del mar, nadando, bajando del valle a la costa, sintiendo el rumor de las olas, tal como Whitman pedía en el “Canto del camino real”:

***A pie, alegre, salgo al camino real, Soy sano, soy libre, el mundo se extiende ante mí, El largo camino pardo me conducirá adonde yo quiera. Ya no llamo a la fortuna; yo soy la fortuna Ya no lloriqueo, no difiero mis actos, no necesito nada, He acabado con las quejas domésticas, con las bibliotecas, con las críticas querrellosas, Vigoroso y contento, recorro el camino real, La tierra, ella me basta (...) ¡Oh camino real! Respondo que no temo dejarte y, sin embargo, te amo, Tú me expresas mejor de lo que yo puedo expresarme, Tú serás para mí más que mi poema. Creo que todos los hechos heroicos y todos los poemas libres fueron concebidos en el campo abierto.***<sup>21</sup>

El sujeto se describe, en la última estrofa, como “muy viejo”, lo que es un antecedente del sujeto antes visto en *Luna de enfrente*. Esta vejez puede ser entendida como un inicio en Borges de las ideas de inmortalidad o longevidad de los símbolos. El mar, como más adelante el tigre o el puñal, son vistos en la capacidad de ser eternos, de repetirse en la actualización simbólica. El mar es tan antiguo como el poeta que lo canta, pareciera decirnos. Tal vez el propio yo del poeta es un anciano símbolo. El mar es, desde que fue atisbado, materia única del canto “Sólo tú existes” y objeto de comparación con el poeta. El Borges adulto y posterior, no será recordado como un poeta del mar ni del “camino real”, sino más bien del laberinto y el escritorio donde labró sus imaginaciones. Es necesario apuntar la influencia de Whitman en estos primeros poemas, y es acaso pertinente realizarlo a partir del mar como símbolo, ya que en ambos escritores es la máxima vastedad posible de observar, aunque no de pensar, como se verá más adelante.

Hay dos poemas más en *Luna de enfrente* cuya materia es el mar, el primero de ellos, “Singladura”, deja apreciar el hablante que hemos estado tratando de seguir. Esta vez las anáforas no repiten la experiencia del sujeto, sino algunos predicados nominales sobre el mar. El tema, tal como lo advierte el título, es la experiencia de cruzar el mar, de estar en la cubierta de un barco hacia al final del día.

***El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza. La llamada es traducible en ira, el manantial en tiempo, y la cisterna en clara aceptación. El mar es solitario como un ciego EL mar es un antiguo lenguaje que yo no alcanzo a descifrar. En su hondura, el alba es una humilde tapia encalada. De su confín surge el claror, igual que una humareda. Impenetrable como de piedra labrada persiste el mar ante los muchos días. Cada tarde es un puerto. Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo: última playa blanda, celeste arcilla de las tardes. ¡Qué dulce intimidad la del ocaso en el huraño mar! Claras como una feria brillan las nubes. La luna nueva se ha enredado a un mástil. La misma luna***

---

<sup>21</sup> Whitman. *Op cit.* 347.



**que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz agraciaría los sauzales. En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana, como un trozo de pan.**<sup>22</sup>

En relación con los otros dos poemas antes expuestos de *Luna de enfrente* podríamos decir que aquí el sujeto recula para describir la extensión del día desde un barco. Lo que antes podía ser identificación o conjunción ahora parece una mera incompreensión “El mar es un antiguo lenguaje que yo no alcanzo a descifrar”. Desde el alba hasta la tarde, se intenta asir el océano con imágenes o definiciones. Esta actitud, sin duda, dista del primigenio “Himno al mar”. Se siente una escritura más íntima, ligada más al paisaje que al sujeto que hay en él. No es este el poema donde comienza la desaparición de Borges en su poesía, pero es un buen indicio de la sustracción del sujeto y sus experiencias o testimonios, para configurarse dentro de una tradición, que en el futuro le proporcionará el material y las palabras para redactar su literatura. Tradición militar, literaria o filosófica. Este primer Borges aún no es devorado por las páginas. El último verso del poema, alude a una tarde compartida con su hermana Norah, posiblemente en el viaje de regreso desde Europa a Buenos Aires el año 1921.<sup>23</sup> El otro poema del que hablamos, “La promisión en alta mar”, completa la imagen de un Borges para el que el mar esta vez era el océano atlántico cruzado de regreso a la patria:

**No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas. Lo más lejano del firmamento las dijo y ahora se pierden en su gracia los mástiles. Se han desprendido de las altas cornisas como un asombro de palomas. Vienen del patio donde el aljibe es una torre inversa entre dos cielos. Vienen del creciente jardín cuya inquietud arriba al pie del muro como un agua sombría. Vienen de un atardecer de provincia, lacio como un yuyal. Son inmortales y vehementes; no ha de medir su eternidad ningún pueblo. Ante su firmeza de luz todas las noches de los hombres se curvarán como hojas secas. Son un claro país y de algún modo está mi tierra en su ámbito.**<sup>24</sup>

Nuevamente, el mar y las estrellas, como en “Himno del mar”. Esta vez, ni el mar ni el poeta están sedientos de ellas. El mar aquí es nuevamente el océano a través del que se viaja. Borges parece adivinar su patria a través de las estrellas que vienen desde algunas de las improntas que tanto le iban a interesar cuando llegara. Este poema parece retratar el fin de la época de viajes por Europa de los Borges. El joven poeta se asoma a cubierta para ver lo que verá, o mejor aún, lo que va a observar para cantar. La inmortalidad no está asociada aquí a las aguas, sino más bien a las estrellas, incomparables con cualquier experiencia humana. Estos dos poemas parecen cerrar, por un buen tiempo, los poemas de verso libre y algo desatado en anáforas y enumeraciones. Se han identificado estos tres procedimientos formales, o retóricos, al influjo de Walt Whitman en la poesía del primer Borges. El yo es también un elemento a considerar. El testimonio y la seguridad del poeta van desapareciendo, hasta hacerse mínimos en el siguiente libro publicado: *Cuaderno San Martín*, texto donde se exponen los resultados de la observación de un joven poeta sobre la historia y la geografía de Argentina, de un modo más bien austero e íntimo. El mar será

<sup>22</sup> *Borges: Obra poética, p. 80.*

<sup>23</sup> “Los Borges no tenían ningún apuro por volver a Buenos Aires, sobre todo porque sabían que el hijo estaría eximido de hacer el servicio militar a causa de su mala vista; sin embargo, como todos los plazos se cumplen, en marzo de 1921 llegaron a Buenos Aires a bordo del barco *Reina Victoria Eugenia*. Un mundo inédito estaba esperando a Borges, tan joven todavía; le faltaban cinco meses para cumplir veintidós años.” Vásquez, María Esther: Op cit. p 66.

<sup>24</sup> *Borges: Obra poética, p. 82*

omitido, olvidado o reemplazado por Buenos Aires, la pampa, la pulpería, los portones y las Batallas de Independencia soñadas por Borges. A esto invitaban las estrellas de “La promisión en alta mar”.

Hablar aquí sobre el mar y la pampa no tiene otro objetivo que subrayarlos a ambos como imágenes de la vastedad que el joven Borges halló en cierta imagen de la naturaleza, antes de buscarla en las bibliotecas. Se podría decir que tanto el mar como la pampa son experiencias iniciales del infinito, esa idea que lo atormentaría más tarde. Al volver a Buenos Aires de los años en Europa, el propio Borges declara haber ‘descubierto’ la ciudad y la pampa:

“Me causó sorpresa, tras vivir en tantas ciudades europeas (...), advertir que en mi ciudad natal había crecido y que era ya una ciudad muy grande, extendida, casi interminable, con edificios bajos de techos lisos, que se estiraba hacia el oeste: hacia la zona que los geógrafos y los literatos llaman las pampas”<sup>25</sup>

La pampa es el símbolo de la extensión geográfica, apenas imaginable, aunque materia del verso. Esta paradoja alimentará reflexiones muy posteriores; la posibilidad de nombrar con una palabra un referente pleno o ingente, la lejanía entre un término y aquello que designa. La pampa es, junto al mar, un límite del yo frente al espacio, que al parecer no puede acceder sino en una dimensión escritural o de definición. En el ensayo “La pampa y el suburbio son dioses”, incluido en *El tamaño de mi esperanza*, Borges pormenoriza el término:

“*Pampa* ¿quién dio con la palabra *pampa* que es como un sonido y su eco? Sé nomás que es de origen qichua, que su equivalencia primitiva es la de la llanura y que parece silabeada por el pampero (...) Esa dicción hecha de dos palabras (*toda la pampa*) es agradable junto a lo de las flores, pues es como si viéramos a la vez una gran fuerza y una gran mansedumbre, un poderío infinito manifestándose en regalos. Pero lo que me importa indicar es que en ambas coplas, la pampa está definida por su grandeza (...) ¿Por qué no recibir que nuestro conocimiento empírico de la espaciosidad de la pampa le juega *una falsía* a nuestra visión y la crece con sus recuerdos? Yo mismo, incrédulo de mí, que en una casa del barrio de la Recoleta escribo estas dudas, fui hace algunos días a Saavedra, allá por el cinco mil de Cabildo y vi las primeras chacritas y unos ombúes y otra vez redonda la tierra y me pareció grandísimo el campo. Verdá que fui con ánimo reverencial y que como tanto argentino, soy nieto y hasta bisnieto de estancieros. En tierra de pastores como ésta, es natural que a la campaña la pensemos con emoción y que su símbolo más llevadero –la pampa- sea reverenciado por todos.”<sup>26</sup>

Hay aquí un interesante movimiento. Borges va desde el origen del término, llanura, hacia el componente de grandeza que encierra como símbolo. Para esto, acude a las ‘pampas de la mente’ o la *falsía* de la visión del campo enorme y, en última instancia, a un argumento experiencial: él mismo visitó la campaña (al parecer, un extraño galicismo) y le pareció grandísima. La experiencia de la pampa está ligada a la del arrabal y a la de Buenos Aires, imágenes más definidas para hablar del nacimiento de lo infinito en su poética. El primer infinito de Borges fue geográfico. Fue el mar que soñó en su primer poema, el océano que cruzó para volver a Buenos Aires y la pampa que lo esperaba de este lado de la tierra. En *Fervor de Buenos Aires* se leen múltiples versos que ligan la inmensidad de la pampa a otros dos conceptos primordiales en el pensamiento paisajístico del primer Borges: el

---

<sup>25</sup> Borges, citado en: Vásquez, María Esther: Op cit. p. 72.

<sup>26</sup> Borges: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1999. pp. 26-27.

ocaso y el horizonte. Así, por ejemplo, en el poema “Atardeceres” convergen los dos últimos elementos, como adivinando que tras la ciudad se constituye la pampa:

***La clara muchedumbre de un poniente ha exaltado la calle, la calle abierta como un ancho sueño hacia cualquier azar. La límpida arboleda pierde el último pájaro, el oro último. La mano jironada de un mendigo agrava la tristeza de la tarde. El silencio que habita los espejos ha forzado su cárcel. La oscuridad es la sangre de las cosas heridas. En el incierto ocaso la tarde mutilada fue unos pobres colores.***<sup>27</sup>

*Fervor de Buenos Aires* casi no trata la muchedumbre o vastedad. Más bien, el poeta redacta estampas a partir de una casa, un patio, un jardín, una calle, un barrio, individualidades más que nada vistas y repetidas en la ciudad. Es un Buenos Aires cantado desde la precariedad (de vistas, de aventuras, de destino poético) del hogar paterno, una casa redescubierta después de un, en palabras del poeta, ilusorio viaje a Europa. Sin embargo, y a la luz del ensayo antes citado, se puede agregar este afuera al sistema de imágenes geográficas con las que Borges describe su ciudad. *Fervor de Buenos Aires* parece operar desde la intimidad de la casa hacia los barrios y los arrabales. Una horizontalidad de viviendas y personajes matizados, o martirizados por el ocaso, el momento cuando el sol transpone el horizonte, acabando con la tarde. Es el horizonte este límite sobre el que el joven Borges trabaja. La ciudad se estira hasta la pampa, advierte Borges. La pampa de la *falsía* en los recuerdos. Vista, aunque vasta, podríamos decir. Es importante la ambivalencia de este primer infinito borgeano en el poema. En “Afterglow” de *Fervor de Buenos Aires* se detiene el entusiasmo por los sueños del ocaso, y se vuelve a la *falsía*. En comentarios posteriores, Borges usará el adjetivo *falso* para referirse a estos libros que ahora nos atañen. El carácter de esta *falsía* es casi necesario para una escritura que quiere dejar de ser íntima:

“Es curioso que Borges use la palabra ‘falso’ para recordar (y condenar) los libros que escribió hasta los años treinta. En cualquier escritor, esa drástica retrospectiva se parecería mucho a una autocrítica despectiva. En Borges, en cambio, suena levemente sospechosa, como sonaría sospechosa la palabra ‘delito’ en boca de un estafador consumado. Borges mira hacia atrás y lo único que ve son poses, disfraces, una sucesión de máscaras fallidas. (...) Toda la década del veinte es, en ese sentido, un laboratorio literario-delictivo en el que Borges experimenta todas las variables *visibles* de lo falso. El modo en que Borges la evoca hace pensar en una época de equivocaciones, de trampas fáciles, de licencias, pero en rigor es un periodo de formación, una instrucción, una fase de aproximación a un arte que Borges, lejos de repudiar, convertirá más tarde en la verdadera pasión literaria de su vida: el arte de la fraudulencia.”<sup>28</sup>

No es clara la intención de declararse falso o declarar la *falsía*. Tal vez tiene que ver, como Alan Pauls afirma, con la instrucción o época de aprendizaje. La primera edad, la del poeta en el laboratorio de palabras en desuso, imágenes que entran y salen de la convención y de las primeras influencias. La declaración de *falsía* está relacionada con la entrada de la ficción en la primera poesía de Borges. Ficción que hace uso de un reconocido y polémico símbolo patrio (la pampa) haciéndola parte de versos que, desde el barrio (que es donde realmente se *está*) la adivinan de vuelta, como parte de un sueño o un poema, no de un testimonio o género propiamente referencial, como en “Afterglow”:

<sup>27</sup> Borges: *Obra poética*. p. 58.

<sup>28</sup> Pauls, Alan: *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2007. p. 50.

***Siempre es conmovedor el ocaso por indigente o charro que sea, pero más conmovedor todavía es aquel brillo desesperado y final que herrumbra la llanura cuando el sol último se ha hundido. Nos duele sostener esa luz tirante y distinta esa alucinación que impone al espacio el unánime miedo de la sombra y que cesa de golpe cuando notamos su falsía como cesan los sueños cuando sabemos que soñamos.***<sup>29</sup>

Un breve desengaño, una fuga al patetismo de querer ver el ocaso en la llanura. Un hablante plural ¿Los habitantes de Buenos Aires? Borges trabaja todos los colores y adjetivos que puede atribuir a esta larga línea de la tarde en unos pocos versos. La falsía o imagen recordada es el primer pudor de hombre de gabinete y biblioteca. Tras la verja del jardín sólo puede adivinarse la pampa.<sup>30</sup> Esta primera pampa será el escenario de toda una literatura (la gauchesca) estudiada y comentada por Borges, más o menos a partir de la década del treinta. Borges habla, en última instancia, de una pampa, pero cantada como si hubiera sido vista, tocada, oída, degustada:

***Pampa: Yo diviso tu anchura que ahonda las afueras, yo me estoy desangrando en tus ponientes. Pampa: Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas y en los altos benteveos y en el ruido cansado de los carros de pasto que vienen del verano. Pampa: El ámbito de un patio colorado me basta para sentirte mía. Pampa: yo sé que te desgarran surcos y callejones y el viento que te cambia. Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos, no sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho.***<sup>31</sup>

Esta estampa es curiosa. Parece más producto de una visión que de la mera observación. La visión nace al observar los barrios de Buenos Aires. De un breve patio colorado se yergue la pertenencia a dicha geografía. “Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos” acaso alude a una muerte de los motivos y personajes pampeanos que sostenían la imaginación de Borges sobre ésta. La utilización de verbos sensoriales es ambigua, ya que lo percibido sólo avizora la inmensidad, no la experimenta directamente. En este punto, como en tantos otros, Borges se propone el registro de una realidad ingente que el precario destino de un poeta sólo puede tantear mediante metáforas o a través del mero verbo ver en primera persona, tal como Whitman hiciera no con menos ficción y satisfacción en su célebre *Salut au monde*:

***¿Qué ves Walt Whitman? ¿Quiénes son aquellos a quienes saludas y que te saludan sucesivamente? Veo un gran prodigio redondo que rueda a través del espacio, Veo diminutas granjas, villorrios, ruinas, cementerios, cárceles, fábricas, palacios, cobertizos, chozas de bárbaros, tiendas de nómadas en la superficie, Veo, a mi lado, la parte sombreada en la que duermen los durmientes***

<sup>29</sup> Borges, *Obra poética*, p. 43

<sup>30</sup> En el prólogo a *Evaristo Carriego* de las *Obras completas*, Borges afirma: “Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado de Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.” Borges: *Obras completas*. Tomo I p. 102

<sup>31</sup> Borges: *Obra poética*. p. 71

*y, al otro, la parte soleada, Veo el cambio rápido, tan extraño, de la luz y de la sombra, Veo países lejanos, tan reales y cercanos para sus habitantes como es mi país para mí. Veo los vastos océanos, Veo las cimas de las montañas, veo las sierras de los Andes, que se extienden allá lejos.*<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> *Whitman. Op cit. p 329.*

## II LA BIOGRAFÍA DEL INFINITO

### 1) Antecedentes de un infinito literario

“Sospecho que Borges ha recibido el infinito de la literatura. Si digo esto no es para dar a entender que tiene de ese infinito solamente un conocimiento pasivo, procedente de obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura es fundamentalmente vecina de las paradojas y sofismas de eso que Hegel, para descartarlo, llamaba el infinito malo.”<sup>33</sup> Hemos esbozado que Borges recibió el infinito de la pampa, del mar, de la geografía vista, leída, falseada. Al menos, de ahí recibió la inquietud por la vastedad, que durante la prolífica década del treinta se fue transformando en una serie de conceptos ensayísticos que entrarán en la poética del autor de un modo más bien firme en sus relatos y poemas más conocidos. Los dos volúmenes de ensayo *Discusión e Historia de la eternidad*, además del célebre *Historia universal de la infamia* contienen diversas menciones y expansiones de dos palabras con las que todos alguna vez hemos asociado la obra de Borges: el ‘infinito’ y la ‘eternidad’. Hasta “El Aleph” Borges despliega todo un “vocabulario de la vastedad”<sup>34</sup>.

Convengamos que vasto e infinito no son lo mismo en Borges. Si bien hay siempre un desplazamiento de significado en los sustantivos abstractos que Borges utiliza, la palabra ‘vasto’ parece más el antecedente geográfico (o al menos paisajístico) del ‘infinito’, que como propone Blanchot, Borges *recibió* de la literatura. Durante estas escrituras, los referentes textuales de Borges se amplían rotundamente. Ya no sólo adivinamos las lecturas del canon lírico y narrativo británico, la pasión por Whitman, los clásicos de Castilla; también comenzamos a leer citas y alusiones al discurso filosófico, sobre todo al alemán y anglosajón, además de numerosas referencias a sistemas de pensamiento asociados a religiones, o a la mística de las religiones: la cábala, la filosofía cristiana, el neo platonismo, el Corán, etc. Si bien algo de esto hay ya en los ensayos descartados del primer ciclo<sup>35</sup>, es en estos libros donde completamos la imagen u opinión común de Borges como un escritor libresco, glosador, comentarista y falseador de bibliotecas. La literatura de Borges siempre fue (y ha sido leída como) libresca, pero los libros publicados en la década del treinta lo son deliberada y programáticamente. Pareciera quedarnos claro que para Borges, la literatura está hecha de literatura (aunque en sus años maduros pareciera silenciar un tanto esto).

Los ensayos, la mayoría breves en *Discusión*, ya transitan desde un tipo de comentario sobre autores y libros de interés, a la curiosidad por la metafísica idealista y sus conceptos. La pieza titulada “La duración del infierno”, expone, de un modo curioso, la historia de un

<sup>33</sup> Blanchot, Maurice: “El infinito literario: *El aleph*” En: Alazraki, Jaime: *Jorge Luis Borges*. Edición de Jaime Alazraki. Madrid : Taurus, 1976. Colección El escritor y la crítica. p 211

<sup>34</sup> La frase es de Ana María Barrenechea: “Por eso abundan en sus libros ciertos adjetivos que son como un vago ademán en el tiempo y en el espacio: *vasto, remoto, infinito, enorme, desaforado, eternizado, inmortal, grandioso, desmantelado, dilatado, incesante, inagotable, insaciable, interminable, hondo, cóncavo, agravado, profundo, final, último, penúltimo, lateral, perdido, desterrado, extraviado, cansado, fatigoso, vertiginoso*. Vasto e infinito son dos de las palabras que más se repiten. Barrenechea, Ana María: *La irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina. 1984. p. 19.

<sup>35</sup> Me refiero a los tres libros de ensayos que Borges suprimió de las *Obras completas*: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, y *El idioma de los argentinos*.

término abstracto y común en religión. El tipo de exposición asume el parco estilo de un comentarista, aunque en algunos momentos el tono active ironías y paradojas. Borges se sirve de un ‘omnisciente diccionario’ para iniciar su recorrido por esta palabra:

Paso a considerar el infierno. El distraído artículo pertinente del *Diccionario enciclopédico hispano-americano* es de lectura útil, no por sus menesterosas noticias o por su despavorida teología de sacristán, sino por la perplejidad que se le entrevé. Empieza por observar que la noción de infierno no es privativa de la Iglesia católica, precaución cuyo sentido intrínseco es: *No vayan a decir los masones que esas brutalidades las introdujo la Iglesia*, pero se acuerda acto continuo de que el Infierno es dogma, y añade con algún apuro: *Gloria inmarcesible es del cristianismo atraer hacia sí cuantas verdades se hallaban esparcidas entre las falsas religiones*. Sea el infierno un dato de la religión natural o solamente de la religión revelada, lo cierto es que ningún otro asunto de la teología es para mí de igual fascinación y poder.<sup>36</sup>

Tal vez uno de los primeros gestos en los que se puede reparar a la hora de examinar la idea de infinito en Borges sea el de buscar una palabra en el diccionario. El *Diccionario enciclopédico hispano-americano* es el antecedente de las famosísimas menciones a la *Enciclopedia Britannica* o a la apócrifa *Anglo-american Cyclopedía* en “Tlon Uqbar, Orbis Tertius”. El sentido de estas búsquedas no es otro que complejizar la naturaleza de la definición o entrada de diccionario como una forma de apropiación de léxico, considerando lo laterales o nimias que parecen estas búsquedas ante la abstrusa materia del ensayo: la historia del infierno. Ante todo, ‘infierno’ ‘infinito’ y ‘eternidad’ son palabras y ,como tales, se pueden definir historiar, comentar, desplazar.

Se ha dicho a menudo que Borges es un escritor ‘enciclopédico’. El epíteto, en la mayoría de los casos, es usado como sinónimo de ‘erudito’, de ‘culto’, y casi siempre insinúa una objeción o una denuncia: el ‘enciclopedismo’ borgeano como exhibicionismo cultural, como ostentación de autoridad, incluso como pedantería. (La erudición, se sabe, es insultante: como contar plata delante de los pobres.) Sin embargo, saltando de un autor a otro, barajando bibliografías exóticas, surfeando entre lenguas, culturas y formas de saber heterogéneas, multiplicando las fuentes de un problema y las citas que lo ilustran, enhebrando épocas, tradiciones y mitologías diversas con el recorrido de un solo concepto, lo que Borges hace no es *exactamente* mostrar todo lo que posee, sin más bien poner en evidencia la radical *inestabilidad* que afecta a toda relación de propiedad con el saber y la cultura. Es fácil ver una *boutade*, el típico alarde de falsa modestia del amo, en el gesto de Borges de describirse a sí mismo como un ‘hombre semiinstruido’. Más difícil –pero sin duda mucho más interesante- es entenderlo al pie de la letra: el Borges enciclopédico es el Borges formado en la cultura de enciclopedia, que es precisamente la cultura de los que *no tienen* cultura, cultura de divulgación, cultura resumida, traducida, cultura de segunda mano.<sup>37</sup>

Es justamente esta *inestabilidad* entre un lector y sus palabras la que está contenida en el gesto de buscar en el diccionario. Atrapar el concepto ‘infierno’ en un diccionario o en una monografía de enciclopedia, equivale a ‘historiarlo’ a redactar una breve nota sobre su duración, o un inmenso volumen sobre las particularidades de éste. La relación de propiedad que se establece entre la máquina de la cultura moderna (la enciclopedia) y las palabras, se cifra en la acumulación y en la ‘historia del significado’ de éstas. Borges pareciera no ser un escritor etimológico, no está interesado mayormente en el origen y

<sup>36</sup> Borges: *Obras completas*. Tomo I. pp. 236-237.

<sup>37</sup> Pauls: Op. cit. pp. 91-92

verdad de las palabras (en esto, entiende que el latín y el griego son también lenguas) sino en la diacronía de éstas, en los desplazamientos de imaginación a imaginación, de teólogo en teólogo, de gramático en gramático, de época en época. De ahí el epíteto ‘omnisciente’ aplicado en otro ensayo del volumen al mismo diccionario.<sup>38</sup> Es esa omnisciencia molesta y falsa de los libros de consulta: contienen sólo definiciones, acaso inconclusas, como todas las escrituras. Sólo son apariencias del volumen total.

¿Qué parentesco hay para Borges entre la biblioteca y la enciclopedia? En principio, ambas comparten la idea de tesoro, de archivo, una cierta ética del almacenamiento y la conservación; ambas descansan en creencias como la totalidad y la universalidad. Y ambas ponen en juego la relación equívoca, siempre al borde de la inestabilidad, que existe entre el orden y el caos, la necesidad y el azar, la razón y la insensatez. Comparado con las violencias del mundo, el espacio cerrado de la biblioteca puede proporcionar amparo, seguridad, un aislamiento confortable, y las muchas formas de disciplina que gobiernan los libros, (inventario, orden alfabético, clasificación, catalogación, etc.) bien pueden ser un antídoto eficaz para conjurar los desplantes antojadizos de la vida. Lo mismo sucede con las enciclopedias. A primera vista, sólo suministran tranquilidad. Allí está *todo*, se dice el pequeño Borges ante la *Británica*, y es obvio que ese ‘todo’ tranquiliza porque reduce, jibariza, *acota* algo, -el saber, la cultura, la memoria, la información: la *economía del sentido*- que es infinito, que no cesa de escurrirse, que siempre está creciendo y escapándose en direcciones caprichosas...Pero no sólo está todo, sino que está *ordenado*, filtrado por el tamiz de un conjunto de categorizaciones (el orden del alfabeto, los periodos históricos, las regiones del saber, etc.) no muy distintas a las que se ejercen sobre los libros que forman una biblioteca, de modo que el lector, al emprender la travesía, no corra el riesgo de perderse.<sup>39</sup>

La consulta del diccionario, de la enciclopedia, es un primer acceso a la idea de totalidad. Contenidas y clasificadas se hallan en un libro las palabras del mundo. Entre ellas, las que Borges utiliza para caracterizar sus hallazgos de infinitud: el infierno, la eternidad, las paradojas de Zenón. La enciclopedia lidia con el caos de todas las cosas, lo pone en funcionamiento mediante saberes específicos, en géneros, taxonomías, esquemas, monografías. He aquí el Borges que llena sus ensayos y relatos de citas, alusiones a autores, ya no tan sólo a escritores gauchescos o a los libros de la infancia,<sup>40</sup> sino a una innumerable caterva de poetas, metafísicos, cabalistas, historiadores, ensayistas, novelistas, cuentistas; en fin, un cuanto hay de libros y escritores. Interesado en esta forma diacrónica de exposición que es la monografía enciclopédica, redacta una serie de ensayos y entre ellos comienza a maquinarse el inverosímil proyecto de escribir libros de ‘Historia’ que no contenían propiamente historia, en el sentido tradicional del término, sino más bien destinos humanos concentrados (*Historia universal de la infamia*) y una poco exhaustiva

<sup>38</sup> “Hacia 1905, yo sabía que las páginas omniscientes (de A a All) del primer volumen del *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* de Montaner y Simón, incluían un breve y alarmante dibujo de una especie de rey, con perfilada cabeza de gallo, torso viril con brazos abiertos que gobernaban un escudo y un látigo, y lo demás una mera cola enroscada que le servía de tronco.” Borges: “Una vindicación del falso Basírides” En: *Obras completas*. Tomo I . p. 213

<sup>39</sup> Pauls. Op cit. P. 96

<sup>40</sup> Los libros de la infancia son siempre aludidos, como queriendo dejar constancia de las influencias más profundas en su obra: “La biblioteca paterna es la fuente de todas las lecturas de Borges, así, a secas, porque el elenco de libros que el escritor devora durante la primera década del siglo es más o menos el mismo que lo acompañará siempre. (...) Literatura angloamericana, la gran tradición narrativa del siglo XIX, la biblia de las novelas (el *Quijote*), el decir argentino de los poetas gauchescos; para completar el software de la máquina Borges sólo hay que agregar unos pocos programas: Dante y Shakespeare, algún espécimen del género policial (...) y el programa clave de las enciclopedias. Pauls. Op cit. p 90.



diacronía de la eternidad (*Historia de la eternidad*). Ambos libros parecieran ‘nacer’ de la lectura de obras fragmentarias como los comentarios, ensayos o entradas enciclopédicas, y no de los géneros que hasta ahora se han prestigiado como literarios: la narrativa, la lírica y el drama. Borges trama una curiosa literatura a partir de obras laterales, ‘desprovistas de literatura’, para conseguir piezas extrañas, extraídas de algún todo que nunca termina de encontrarse. En “La duración del infierno” se expone con aquel atributo (inverosímil), la tarea de historiar el infierno: “Arribo a la parte más inverosímil de mi tarea: las razones elaboradas por la humanidad a favor de la eternidad del infierno. Las resumiré en orden creciente de significación.”<sup>41</sup>

Este perderse entre las definiciones, las fechas y las ilustraciones de la enciclopedia, también encierra una cuestión muy mentada durante todo el siglo en que Borges vivió; la pregunta por el significado. Borges escribe tratando de asir sentidos posibles de sustantivos abstractos, vastos y rastreables en diversos sistemas de representación y cultura. El significado ‘acota’ los conceptos, para que el escritor pueda trabajar con ellos. La grandeza de algunas palabras merece volúmenes enteros, no una mera nota, una repentina aparición en alguna estrofa. Esta pareciera ser la problemática de Borges en este punto de su poética. Nada puede sólo nombrarse sin ser susceptible de tropo o versificación. La biografía de las palabras es inestable y, lamentablemente, ineludible:

Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del mal, cuyo limitado imperio es la ética, hablo del infinito. Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia. (...) Cinco, siete años de aprendizaje metafísico, teológico, matemático, me capacitarían, (tal vez) para planear decorosamente ese libro. Inútil agregar que la vida me prohíbe esa esperanza, y aun ese adverbio.

A esa ilusoria *Biografía del infinito* pertenecen de alguna manera estas páginas. Su propósito es registrar ciertos avatares de la segunda paradoja de Zenón.<sup>42</sup>

El patetismo de este fragmento es interesante. Borges, el ‘semiinstruido’ requerirá arduos años de estudio, de sistematización de conocimientos para tramar un libro peregrino: la *Biografía del infinito*. Sobre este límite metodológico está redactada su *Historia de la eternidad*: el inestable concepto que, a su juicio, corrompe a todos los demás. Dicho de otra forma: del examen del libro donde se hallan los conceptos (diccionario, enciclopedia) hay uno que merece atención especial, aquel derrumba el orden de la biblioteca: tal es el infinito, y su móvil historia. La forma de llegar al infinito es mediante la exposición de paradojas y quimeras de todo tipo. La operación pareciera ser: para historiar quimeras (la literatura es una de ellas) nos debemos a las paradojas, a la imaginación de los antiguos y modernos a propósito de estos temas, nos debemos a las palabras inverosímiles, más abstrusas que abstractas. En la tranquilidad de la biblioteca, en ese refugio del mundo que es la representación, Borges halla el peor y mayor de todos los caos, y lo hace alevosamente.

Así es, en realidad, como las bibliotecas y las enciclopedias se presentan. Así están dadas; eso- la quietud y el confort del orden, el placer de la fobia satisfecha- es lo que son de hecho, y en ese sentido, efectivamente, la ‘solución’ boregana para las inclemencias del mundo (convertirse en un ratón de biblioteca) parece tener la mezquindad de las estrategias puramente reactivas. Pero lo que a Borges le interesa –lo que le interesa *profundamente*, esto es: con la profundidad suficiente para que quiera transformarlo en literatura –no es lo que la biblioteca y la enciclopedia son de hecho, sino todo lo que, de derecho, *pueden*

<sup>41</sup> Borges: *Obras completas*. Tomo I. . p. 237. Esta frase será transliterada en el crucial momento cuando Borges se enfrenta a la visión del aleph.

<sup>42</sup> Op cit. p. 254.

ser, y todo lo que son capaces de *hacer* siendo fieles al derecho que las rige. Qué rápido se resquebraja entonces el amparo, y cómo se desmoronan la tranquilidad, la asepsia, la inaccesibilidad (...) y cómo cambia el ratón de biblioteca cuando deja de apostar todo a la seguridad, cuando es él con sus patitas de miope, el que empuja el orden hacia el desorden más loco, la regularidad hacia la excepción, la previsibilidad hacia el accidente, la familiaridad hacia lo siniestro.<sup>43</sup>

Tenemos entonces, la *Biografía del infinito* y la *Historia de la eternidad*. Entre estos dos títulos, el plan y su concreción, se halla el primer libro de relatos de Borges *Historia universal de la infamia*. Las piezas que componen el libro no son cuentos (salvo el ‘Hombre de la esquina rosada’) sino más bien abreviaciones, acotaciones, en el sentido de la enciclopedia expuesto más arriba, de la vida de personajes criminales, nefastos o al menos, falsarios. Son biografías cuyos párrafos o momentos son divididos por subtítulos en un barroco orden del relato. En este libro también apreciamos una serie de intenciones ambiguas y que pueden clasificarse en el orden de lo extraño. El relato, más cerca de la reseña o la biografía (géneros laterales a lo literario, en términos de prestigio) con tramas delineadas desde un débil pero eficaz suspenso. Podríamos reparar en el adjetivo *universal*. Nos parece adosado por convención a Historia, sin embargo, en la lógica del saber enciclopédico y organizado, la generalización de las acotaciones, la distancia entre el calificativo ‘universal’ y los relatos que contiene el libro, como en estos versos del poeta estadounidense John Ashbery, gran exponente de estos temas:

**“(...) un conocimiento imperfecto del conjunto, como una historia universal de bolsillo, tan general que constituye un gemido o un sollozo desconectado de todo intento de definición. Y los períodos menores cobran una importancia desmesurada en la historia que ya no puede, por ello, desplegarse, debe estar sujeta indefinidamente, como un botiquín de primeros auxilios que nadie usa nunca o una palabra en el diccionario que nadie nunca buscará.”<sup>44</sup>**

La tensión entre el adjetivo *Universal* y la particularidad de cada relato de *Historia universal de la infamia* es evidente. Habría que agregar que el adjetivo podría aludir a la variedad de ubicaciones geográficas de cada uno de los relatos: la mayor parte de ellos suceden en América (El Missisipi, Arizona, el Mar Caribe, Valparaíso), uno en Japón, otro ‘en el Turquestán’ y el cuento “Hombre en la esquina rosada”, en Argentina. Además de estos sitios, se nombran una serie de lugares, por donde los atroces, inciviles o piratas personajes, deambulan de una forma al menos cartográficamente, vasta. Es notable cómo, a partir de *Historia universal de la infamia*, la obra de Borges se expande en sus locaciones, tanto geográficas como epocales. Los grandes escenarios están marcados por la enormidad e inhospitalidad de ciertos ríos, desiertos y océanos. La geografía vuelve a ocupar su sitio en la prosa de Borges, ya no junto al epíteto ‘vasto’, sino al de ‘infinito’:

El padre de las Aguas, el Mississippi, el río más extenso del mundo, fue el digno teatro de ese incomparable canalla. (...) El Mississippi es río de pecho ancho; es un infinito y oscuro hermano del Paraná, del Uruguay, del Amazonas y del Orinoco. Es un río de aguas mulatas; más de cuatrocientos millones de toneladas de fango insultan anualmente el Golfo de Méjico, descargadas por él. Tanta basura venerable y antigua ha construido un delta, donde los gigantescos cipreses de los pantanos crecen de los despojos de un continente en

<sup>43</sup> Pauls. Op cit . p 95.

<sup>44</sup> “Grand Gallop” Ashbery, John: *Autorretrato en espejo convexo*. Barcelona: DVD poesía, p 91.

perpetua disolución, y donde laberintos de barro, de pescados muertos y de juncos, dilatan las fronteras y la paz de su fétido imperio.<sup>45</sup>

La descripción oscila entre la poco vívida noticia de una enciclopedia o un atlas y los patéticos giros retóricos y adjetivaciones, acaso lo que el propio Borges consideraría 'barroco' cuando describe este libro. Volvemos a la falsía descriptiva. Los datos (caudal, ancho, color de aguas, delta) parecen extraídos más de la visión de un mapa que de una exploración o imaginación sobre el Mississippi. *Historia universal de la infamia*, es un libro que cuestiona la posibilidad de ser original del propio Borges: es un libro *de segunda mano*. Esto se ha señalado en múltiples ocasiones, en torno a las fuentes que el propio Borges anota como bibliografía (algunas apócrifas) y, sobre todo, a la prosa; siempre como glosa de este libro u otro, siempre ocupado precisando fechas, como un copista o un escritor cuyo material está totalmente expuesto por las fuentes:

La imagen de las tierras de Arizona, antes que ninguna otra imagen: la imagen de las tierras de Arizona y de Nuevo México, tierras con un ilustre fundamento de oro y de plata, tierras vertiginosas y aéreas, tierras de la meseta monumental y de los delicados colores, tierras con blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros. En esas tierras, otra imagen, la de Billy the Kid: el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistolazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como una magia.

Vastas y remotas<sup>46</sup> son las tierras de origen de las noticias de *Historia universal de la infamia*. La lejanía aquí es una impresión geográfica de sitios desconocidos, escenario de algunas célebres novelas de aventuras del siglo XIX, que Borges tantas veces evocó. Autores como Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Richard Burton, y Rudyard Kipling, eran parte de esa biblioteca primera sobre la que siempre insistió Borges. Por cierto, esta lógica de expansión de escenario no es del todo azarosa, o caótica. Borges elige sitios o accidentes geográficos donde entrevé espacios ya representados por novelas a las que él era patentemente asiduo; el Missisipi, El Mar Caribe, Medio Oriente, el Nueva York de las pandillas. Aún así, más que una Historia, *Historia universal de la infamia* parece ser una breve geografía, un libro que insiste más en el espacio que en el tiempo. Espacios remotos, múltiples, lejanos e inaccesibles, sólo representables en segundo grado, a través de Atlas, enciclopedias, volúmenes de historia y colecciones de relatos. El escenario de la literatura de Borges comienza a ser cualquier sitio del planeta. Kioto, Liverpool, Sidney o las aguas del Mar Amarillo: todos estos sitios son mencionados en alguna parte del libro, por allí pasaron los personajes: todos aventureros y simuladores, criminales, contrabandistas y falsos profetas. La brevedad de los relatos ayuda al vértigo que producen las menciones a lugares 'remotos', también lo hace la división de párrafos y las elipsis entre ellos. Este libro evidencia el primer gran descentramiento de la obra de Borges: ya no importa el espacio, toda la faz de la tierra es susceptible de llegar a ser literatura.

El último de los relatos-glosa de *Historia universal de la infamia*: "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" introduce algunas de las figuras y objetos que serán recurrentes en la cuentística posterior de Borges. Las fuentes del texto son ignotos libros conservados en el tiempo, excertas de historias y "unas monedas sin efigie desenterradas

<sup>45</sup> Borges: *Obras completas* Tomo I pp . 295-296.

<sup>46</sup> "Remoto es otro epíteto que al alejar los seres los desdibuja (...) la resonancia de *remoto*, ampliada en su connotación de borrosidad por el adjetivo *empañada*, aparece apoyándose en un objeto, el *espejo*, símbolo de irrealidad y de otros valores que luego estudiaremos." Ana María Barrenechea. Op cit. , p 60

por el ingeniero Andrusov en un desmonte del ferrocarril Transcaspiano.”<sup>47</sup>. Borges recurre a estos escondrijos y minucias para sintetizar la historia de un tintorero que llegó a ser un falso profeta del Islam. Esta historia está cargada de imaginaciones religiosas: la aparición del profeta, su libro canónico, hasta un breve resumen de su cosmogonía. El infinito aquí está contenido en objetos, animales, gabinetes, libros, máscaras y espejos: objetos y espacios cotidianos, coleccionables, acumulables. En este cuento se cifran, acaso por primera vez, los símbolos del horror del infinito que Borges construirá en sus más célebres cuentos y poemas, a partir de los años cuarenta. La moneda, el felino, el desierto, la herida, el libro, los espejos abominables en la cosmogonía de Hákim:

La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre al profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad.<sup>48</sup>

A partir de aquí, el infinito en Borges estará contenido, sobre todo, dentro de estos objetos y este tipo de pesadillas, como la cosmogonía de Hákim, donde los cielos, con sus ángeles y potestades, se repiten 999 veces, de forma simétrica. La frase de ‘los espejos y la paternidad’ es una de las más célebres entre los cuentos de Borges, hallada por el personaje Bioy Casares en “Tlon, Uqbar; orbis tertius”. El infinito ya no es sólo la irregular vastedad del planeta, sino una idea de multiplicación eterna de sujetos, espacios y objetos. El mundo es una parodia de espejos, que repiten simétricamente el modelo. Estas dos ideas están fuertemente vinculadas a la de infinito en *Ficciones* y *El Aleph*. El tigre, los espejos y el puñal son símbolos que se repiten en uno y otro libro de Borges, de forma insistente y más o menos sistemática: las rayas del tigre y el misterio de su simetría<sup>49</sup>, la repetición perfecta de los espejos, la igualdad de ambos filos de un puñal que se repite a través del tiempo. A partir de “Hákim” Borges inicia una narrativa donde los objetos avisan o contienen el infinito: el aleph, será la fantástica exageración de todas estas cosas.

Otra visión del infinito característica de Borges es la multiplicación interminable que puede presentarse para alucinarnos en la discusión de una teoría cosmológica o filosófica, en la estructura de un cuento, en un detalle descriptivo, en una metáfora preferida, en la riqueza de las enumeraciones, en un vocabulario que abunda en manifestaciones de lo múltiple.<sup>50</sup>

Además de lo múltiple y simétrico, este otro infinito no geográfico (más bien ideal, digamos) tiene como característica su marginalidad. Siempre es hallado o adivinado en anotaciones secundarias, en posdatas, en términos de una ingente enumeración o a manera de conceptos en infrecuentes cosmologías. El infinito puede estar en cualquier sitio, en las grandes regiones del planeta, sus ríos y océanos, guardado en un cajón o como parte de un verso en el poema de Blake.

<sup>47</sup> Borges, Op cit. p. 324

<sup>48</sup> Op cit. p. 326.

<sup>49</sup> Como en el famoso poema de Blake “El Tigre”, mencionado por Borges en numerosas ocasiones y antecedente de esta “simetría” que conduce a la pregunta por al misterio del orden u ordenamiento del universo: “ ¡Tigre! ¡Tigre!, reluciente incendio En las selvas de la noche, ¿Qué mano inmortal u ojo Pudo trazar tu temible simetría?” En: Blake, William: *Matrimonio del cielo y el infierno, Cantos de inocencia, Cantos de experiencia*. Madrid: Visor, 2003. Traducción de Soledad Capurro. p. 175.

<sup>50</sup> Ana María Barrenechea Op cit. p. 45

## 2) “El estilo del deseo es la eternidad”

El ensayo “Historia de la eternidad” parece el desarrollo de las ideas que Borges fue tanteando, clasificando y urdiendo durante varios años. Es considerablemente más extenso que sus piezas anteriores, ya sea las excluidas de las *Obras completas* o *Discusión*, el libro que lo precede. El texto, como ya es costumbre, nace del escrutinio de la biblioteca personal. Antes de volver a exhibir sus fuentes, señala: “He trabajado al azar de mi biblioteca”. Hasta ahora, hemos asociado el infinito a la vastedad geográfica; la del cono sur primero, la de los atlas y enciclopedias luego. El infinito es la superación de la vastedad para Borges, una especie de secreto orden de las cosas. Una de sus manifestaciones es la repetición; otra, la simetría. *Historia de la eternidad* es, acaso, la *Biografía del infinito*, deslizada en *Discusión*. La eternidad, distinta al infinito, es definida por Borges al comienzo, pero sin aludir a diccionario o enciclopedia alguna:

En aquel pasaje de las *Enéadas* que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que –según todos saben– es el modelo y arquetipo de aquél. Esa advertencia liminar, tanto más grave si la creemos sincera, parece aniquilar toda esperanza de entendernos con el hombre que la escribió. El tiempo es un problema para nosotros, acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego o una fatigada esperanza. Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de que la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo. Esa imagen, esa burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos, es lo que me propongo historiar.<sup>51</sup>

La fuente es esta vez Plotino; el problema, el tiempo. La eternidad, según la fuente, es el arquetipo o modelo del tiempo. Para Borges, el verdadero tema es el tiempo, la eternidad, sólo una “burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos”, al igual que el infinito, un imposible hecho por “los desacuerdos humanos”. La eternidad es una imagen hecha de tiempo. Podríamos decir que también, Para Borges, el infinito es una imagen hecha de espacio u objeto. Ambas son *falsías*, ficción, digamos, una de las sustancias necesarias para hacer literatura según él. Borges habla del tiempo como un problema metafísico, sin embargo, no habla de él desde aquel discurso, aunque sus fuentes y comentarios remitan constantemente a filósofos y a conceptos filosóficos en general. “Historia de la eternidad” es una ambigua cronología, donde se esbozan argumentos para invertirlos, negarlos, incluso ridiculizarlos. Se podría plantear una lectura de este ensayo desde el humor que parece contener, para ver cómo las refutaciones y giros de Borges sobre el tema resultan desafiantes, a veces irónicos, y hasta risibles.

Invirtiendo el método de Plotino (única manera de aprovecharlo) empezaré por recordar las oscuridades inherentes al tiempo: misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres.<sup>52</sup>

La eternidad de Borges cambia en el tiempo, por ende, es puramente léxica, un concepto llenado o desplazado a través de las épocas. El oxímoron que constituye una historia de lo inmutable, eterno, es justamente la explicación de la naturaleza del concepto historiado, acaso no para la metafísica, pero sí para la ficción. El ensayo va desde una inversión del modelo de la eternidad como arquetipo para evidenciar su falsedad, su carácter exclusivamente léxico. La eternidad es un concepto que ayudó a construir cosmogonías, religiones, teologías, metafísica. Borges intenta pasar por cada una de estas

<sup>51</sup> Borges, Op cit. p. 353.

<sup>52</sup> Borges: Op cit. 353

materias, sus criterios, sus sofismas e ilustraciones, para definir su eternidad. Una de las definiciones es aislada como primera eternidad: la simultaneidad del pasado, presente y futuro. A partir de ésta, se comentan las ‘eternidades’

Ninguna de las varias eternidades que planearon los hombres –la del nominalismo, la de Ireneo, la de Platón- es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de estos tiempos. El idioma común y aquel diccionario *dont chaque édition fait regretter la précédente*, parecen ignorarlo, pero así la pensaron los metafísicos. (...) paso a considerar esa eternidad, de la que derivaron las subsiguientes. Es verdad que Platón no la inaugura –en un libro especial habla de los ‘antiguos y sagrados filósofos’ que lo precedieron- pero amplía y resume cuanto imaginaron los anteriores.<sup>53</sup>

Aunque estos términos y discusión parezcan metafísicos, no hay una búsqueda o depuración conceptual, sino una utilización bastante libre y comentada de estos términos. Borges borra el origen del concepto y desacredita el idioma y el diccionario, sus antiguas vertientes en lo que a definiciones se trata. Alude a Platón no como inaugurador, sino como aquel que, de forma un tanto contradictoria ‘amplió’ y ‘resumió’ la eternidad. Lo que ha mentado el hombre es siempre susceptible de imprecisión, incluso su infinito y eternidad. Nada que sea definido con palabras puede escapar a la falsía, o su manifestación artística: la ficción literaria. Los esfuerzos de Borges por definir un espacio y un tiempo ilimitados y, sobre todo imaginarios, decantan en su mayor objetivo: el libro.

Borges, un hombre esencialmente literario (lo cual quiere decir que siempre está dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura), contiene con la mala eternidad, y la mala infinitud, las únicas que podemos poner a prueba, hasta alcanzar ese glorioso trastocamiento que se llama éxtasis. Para Borges, el libro es en principio el mundo y el mundo es el libro. Esto debía tranquilizarlo respecto del sentido del universo, ya que se podrá poner en duda la razón del universo, pero los libros que escribimos, y particularmente aquellos libros de ficción organizados con ingenio, que proponen problemas perfectamente oscuros a los cuales convienen soluciones perfectamente claras, como las novelas policiales, a éstos los sabemos repletos de inteligencia y animados por ese poder de ordenación que es el espíritu, Pero si el mundo es un libro, todo libro es el mundo, y de esta inocente tautología resultan inquietantes consecuencias.<sup>54</sup>

La mala infinitud y la mala eternidad. Podríamos reemplazar el adjetivo ‘malo’ por ‘falso’, en el sentido de simulado, el infinito proveniente de la experiencia de la literatura, según Blanchot. El objetivo, según él, es ordenar un sentido del universo donde sea posible la ficción: ‘libros organizados con ingenio’, donde el infinito y la eternidad converjan en una especie de absurdo donde se produzcan repeticiones incesantes (como la de dos espejos), anacronías, simultaneidad de épocas, anulación de lo individual, falta de puntos de referencia, etc. Esto es el ‘efecto de irrealidad’ que propuso Ana María Barrenechea en su célebre libro. Habría que agregar aquí, los cruces espacio-temporales y la relación entre eternidad e infinito.

Muy claramente se nota su gusto por las asociaciones espacio-temporales cuando trata uno de sus temas favoritos, el sentido secreto del universo manifestado en el enlace

---

<sup>53</sup> Idem

<sup>54</sup> Blanchot Op cit. p. 212

de hechos aparentemente inconexos. Entonces las épocas y tierras apartadas apuntan al milagro de ese enlace y realzan su misterio con la proyección de la infinitud.<sup>55</sup>

Con *Historia de la eternidad*, Borges dispone de un modo de representar a partir de ensayos literarios y acaso filosóficos tramados ardua y falsamente por él mismo, un factor Borges (como diría Alan Pauls) cuyo objetivo es la producción de piezas de ficción (piénsese en los sintomáticos nombres de sus libros posteriores: *Ficciones*, *Artificios*, *El Aleph*), donde todos los conceptos comentados hasta aquí, sean los animadores, protagonistas, espacios, objetos, trama y estilo de ese último objetivo borgeano: un libro que simule el mundo.

### 3) La enumeración

Hacia el final del ensayo “Historia de la eternidad”, Borges realiza una alusión a Lucrecio y su idea de simulacro de los cuerpos amantes en *De la naturaleza de las cosas*. (idea formulada sintéticamente en la famosa frase *Copulation and mirrors are abominable*).

*Como el sediento que en el sueño quiere beber agua y agota formas de agua que no lo sacian y perece abrasado por la sed en el medio de un río: así Venus engaña a los amantes con simulacros, y la vista de un cuerpo no les da hartura, y nada pueden desprender o guardar, aunque las manos indecisas y mutuas recorran todo el cuerpo. Al fin, cuando en los cuerpos hay presagio de dichas y Venus está a punto de sembrar los campos de la mujer, los amantes se aprietan con ansiedad, diente amoroso contra diente; del todo en vano, ya que no alcanzan a perderse en el otro ni a ser un mismo ser.* Los arquetipos y la eternidad –dos palabras- prometen posesiones más firmes. Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician todos los minutos del tiempo y toda la vastedad del espacio.<sup>56</sup>

El comentario que sigue a la cita resume el deseo de eternidad para Borges. Las palabras son promisorias, la sucesión de los individuos, lamentable. Un ‘apetito magnánimo’ reclama el espacio y el tiempo. Si bien Borges no se incluye pronominalmente en este pasaje, hay algo de ese ‘apetito magnánimo’ que le es muy propio; íntimo, podríamos decir, como esa necesidad de leer todos los volúmenes de la biblioteca paterna, o nombrar cada esquina de Buenos Aires en su primera poesía. La amplitud no es sólo un tema para Borges, también es la necesidad de todo el espacio y el tiempo, o más bien, de aquello que secretamente los anima. Esa aspiración withmaniana por cantarlo todo no ha desaparecido del todo en Borges, se ha exacerbado de hecho, ya que no sólo exige la vastedad de las muchedumbres, sino todo el tiempo y espacio ideales; como en los extensos volúmenes que consulta: toda la historia, todo el mapa, ser capaz de conocer (o inventar) todos los saberes de un mundo. La eternidad es el antecedente, el arquetipo de la identidad, del tiempo y las épocas. Es una forma de echarle un vistazo a la totalidad, de escribirse frente a esa idea:

Pienso que la nostalgia fue ese modelo. el hombre enternecido y desterrado que rememora posibilidades felices, las ve *sub specie aeternitatis*, con olvido total de que la ejecución de una de ellas excluye o posterga las otras. En la pasión, el recuerdo se inclina a lo intemporal. Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente.

<sup>55</sup> Barrenechea, Ana María: Op cit. p 24.

<sup>56</sup> Borges. Op cit. p. 364

Con la previsión pasa igual: las más incompatibles esperanzas pueden convivir sin estorbo. Dicho sea con otras palabras: el estilo del deseo es la eternidad. (Es verosímil que en la insinuación de lo eterno –de la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*- esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran)<sup>57</sup>

Finalmente, Borges fija en “Historia de la eternidad” el modelo de su eternidad en la identidad, en la memoria individual, en la nostalgia. Es el deseo de vastedad, ese ‘apetito magnánimo’, unido a la pasión del recuerdo, lo que sintetiza el pensamiento en ciertas palabras falsas, en imágenes únicas, invirtiendo la sucesión o multiplicidad. Todos los ocasin son, en la memoria, uno solo. “El estilo del deseo es la eternidad” es la sentencia total. A parte de todas las alusiones e ironías que hay en todos estos ensayos comentados, esta oración comporta aquello que Borges no deja de buscar; un estilo acorde a ese pequeño sistema espacio-temporal que construye en estos libros. El ‘apetito magnánimo’ de infinito y la pasión del recuerdo, contrastan con la aséptica escritura que Borges trama hasta ahora. El ensayo pasa de ser el comentario de unos cuantos conceptos metafísicos, a una magra y volátil sentencia estilística. La eternidad es la fusión de todas las manifestaciones de algo, ese arquetipo que, a pesar de ser inverosímil, puede ser la imagen en una simulación de lo eterno. Borges nunca deja de comportarse como un escritor en su laboratorio<sup>58</sup>. La simulación de lo eterno se podría conseguir mediante la enumeración, en ese ‘agrado especial’ que alcanzan los catálogos, ya sea los discretos y lógicamente ordenados, o los caóticos.

“Las series borgeanas procuran por cierto un agrado, pero un agrado extraño e *infundado* que no coincide –aunque a veces imite- la “convivencia sin estorbo” de los momentos sucesivos que se confunden en la eternidad. ‘El estilo del deseo es la eternidad’, observa Borges, y añade sugerentemente: ‘Es verosímil que en la insinuación de lo eterno –de la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*- esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran’ (HE, 37). El estilo del deseo borgeano coincide y no coincide con esa fruición: parecería nutrirse, en sus enumeraciones, a la vez de la inmediatez de las cosas infinitas y del goce que brinda una posible mediatez. A las series borgeanas manifiestas corresponde una serie deleitosa de obliteraciones paralelas: paralelas y tan arbitrarias como los términos que permanecen en la serie, no por eso menos presentes. Las enumeraciones de Borges se basan en el principio de que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (OI, 142) y también insinúan que ‘se puede ir más lejos’<sup>59</sup>

La enumeración es una de las figuras retóricas más usadas por Borges. La prolija acumulación de toda clase de palabras está entre sus procedimientos más comunes. La naturaleza de las enumeraciones varía, de acuerdo a una serie de principios de toda índole, destacando el caos y, paradójicamente, el orden entre sus términos. La enumeración espacial simula el infinito, la epocal; la eternidad. La simulación está contenida en el

<sup>57</sup> Idem

<sup>58</sup> “El resultado final de esos desvelos de laboratorio literario es su ‘estilo tan estilo’ que dijera Amado Alonso. Nuestra intención ha sido mostrar que detrás de esa prosa ajustada, precisa, clara, tan clásica, tan moderna y tan suya, Borges ha montado, durante varias décadas de infatigable devoción literaria, un laborioso taller. Sus primeras colecciones de ensayos –*Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928)-, que Borges no ha querido reeditar, abundan en preocupaciones y búsquedas relativas al problema de la literatura y a los mecanismos de su funcionamiento; a su labor de crítica literaria y de inquisición filológica debemos agregar su ininterrumpida producción poética y lo que el propio Borges ha llamado ‘ejercicios de prosa narrativa’; las piezas que componen el volumen *Historia universal de la infamia*.” Alzraki, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1974p 169.

<sup>59</sup> Molloy, Sylvia: *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979. P. 176.



martilleo de cada término de una enumeración, pero también en el pequeño silencio entre cada palabra porque allí están presentes todas las demás. La enumeración no es sólo un principio organizador o de simulación, sino la constatación y la atadura de un decir tradicional. Desde el catálogo homérico de las naves o la extensa exposición de genealogías en la Biblia, la enumeración es una figura identificable con la historia, con el aparentemente azaroso testimonio de los ejércitos y las familias, es el curioso antepasado de las bibliotecas y las enciclopedias; el primer registro escrito de las muchedumbres en occidente. Este carácter la hace un procedimiento común y rastreado en la poesía en las más diversas épocas. Es la finalidad o necesidad la que hace variar las enumeraciones, el principio de selección y concatenación de sus elementos. Para Borges, la enumeración no es sólo un recurso poético, sino también narrativo, acaso también ensayístico. En *Historia universal de la infamia* abundan las enumeraciones. La acumulación de datos sobre el rostro de un personaje termina siendo la descripción del mismo. Los espacios no son otra cosa que el catálogo de objetos, colores, hombres y animales que hay en determinado punto del relato.

En la tierra hay el cráneo de una vaca, ladridos y ojos de coyote en la sombra, finos caballos y la luz alargada de la taberna. Adentro, acodados en el único mostrador, hombres cansados y fornidos beben un alcohol pendenciero y hacen ostentación de grandes monedas de plata, con una serpiente y un águila. Un borracho canta impasiblemente.<sup>60</sup>

En este punto, volvemos a Whitman y la fascinación que sus enumeraciones causaban en Borges. “Poner por escrito un finito catálogo de cosas infinitas”, era la frase con la que resumía el “triunfo de Whitman”. En sus enumeraciones, Borges vio una eslabonada sucesión de imágenes y episodios del planeta tierra y sus habitantes. Whitman ansiaba decir todo lo poéticamente posible en su siglo, en una América ideal e histórica a la vez. Whitman buscó la armonía de las enumeraciones en su famoso “Salut au monde”, donde él mismo se llama para ver, oír y exhortar a todo lo que vive dentro de él.

***¡Oh, tómate de la mano, Walt Whitman! ¡Qué maravillas desfilan ante nosotros! ¡Qué espectáculos, qué armonías! Qué eslabones unidos sin fin, Cada uno responde a todos, cada uno de ellos comparte la tierra con todos. ¿Qué es lo que se expande dentro de ti Walt Whitman? ¿Qué olas y tierras fecundas? ¿Qué regiones? ¿Qué personas y qué ciudades tenemos aquí? ¿Quiénes son los niños, algunos de los cuales juegan, algunos de los cuales duermen? ¿Quiénes son las muchachas? ¿Quiénes son las mujeres casadas? ¿Quiénes son los ancianos que marchan lentamente en grupos y se pasan los brazos alrededor del cuello mutuamente? ¿Qué ríos son éstos? ¿Qué bosques y frutas son éstos? ¿Cómo se llaman las montañas que se yerguen tan altas entre la bruma? ¿Qué son estas miradas de moradas atestadas de habitantes?<sup>61</sup>***

Si bien ahora puede parecernos algo impreciso, tal vez anacrónico, nunca deja de sorprendernos su ambición total, su ‘apetito magnánimo’, su continental y decimonónico estilo del deseo. Whitman supone una enumeración encadenada, armónica y espectacular de regiones, hombres y mujeres que se expanden dentro de su yo-mundial. La enumeración no es sólo una especie de orden del ‘vocabulario de la vastedad’, sino también del ‘vocabulario de la pluralidad’<sup>62</sup> de la multitud de individuos, de la abundancia, del desorden

<sup>60</sup> Borges: Op cit. p.317

<sup>61</sup> Whitman: Op cit. p. 325.

<sup>62</sup> Barrenechea: Op cit. p. 32

de la muchedumbre. Borges en este punto parece ser menos entusiasta que Whitman, ya que suele inclinarse por lo individual, por lo íntimo. Borges se aleja de las retóricas y soñadas multitudes de Whitman, aunque, a su modo, enumera toda clase de sujetos en su narrativa, cuyo objetivo es precisamente mostrar el destino de unos cuantos personajes.

El principio enumerativo de Borges coincide con el antes expuesto por Whitman: la cadena. Ambos hablan de una ‘secreta organización’ de los términos de la enumeración. Como habíamos dicho antes, en los intersticios de cada palabra se halla ese infinito literario caótico que Borges pretendía. Ahora, bien, en la organización poética, digamos, de estas palabras, sería posible apreciar una manifestación de ese orden primordial o cósmico sobre el que Borges trabajaría en sus más célebres libros: *Ficciones* y *El Aleph*. Aquí, en un fragmento de una entrevista, Borges manifiesta de forma sucinta y conversada su preocupación por las enumeraciones, a partir de las preguntas del entrevistador acerca del importante poema MATEO XXV, 30, que sin duda trataremos más adelante:

Carrizo: Siempre me ha parecido que usted ese día pensó mucho en Whitman. Lo pone en el poema; pero además el poema es una enumeración.

Borges: Desde luego, claro. Bueno, eso quiere decir que yo sabía que estaba imitando a Whitman cuando escribí eso. Pero al mismo tiempo creo que la enumeración es un género lícito, ¿no? No creo que esté prohibida la enumeración.

Carrizo: Bien hecha, como en este caso, es bellísima.

Borges. No la inventó Whitman, tampoco. Además, es bastante difícil. Se habla de enumeración caótica, pero no tiene que ser caótica, tiene que estar eslabonada. En la enumeración tiene que haber siempre, digamos, un vínculo entre un eslabón y otro.

Carrizo. Sí. Si no es una factura de almacén.

Borges. Sí. Es decir, que la enumeración caótica no tiene que ser caótica; tiene que ser secretamente cósmica y no caótica. Secretamente ordenada.<sup>63</sup>

La llamada ‘enumeración caótica’ propia, según Leo Spitzer, de la poesía moderna es constatable en numerosos escritos de la época de las vanguardias europeas y latinoamericanas, el modernismo inglés y norteamericano, etc. Borges se desmarca de esta idea (y de su pasado vanguardista furibundo) y atribuye un misterioso orden a las enumeraciones. Prácticamente cita el pasaje de ‘Salut au monde’ que copiamos más arriba y menciona lo difícil que es conseguir este tipo de catálogos ‘cósmicos’. Por otra parte, en un gesto algo soberbio pero muy preciso, señala que Whitman ‘no inventó la enumeración’. Esta afirmación es de suma importancia en el sentido de que este procedimiento retórico no pertenece a una época o tradición determinada. La enumeración, dictado o catálogo es rastreable en los más antiguos registros, en esos libros primeros y extensos ( *La Biblia*, Homero, *Las mil y una noches*, etc.) que tanto Borges como Whitman siempre recuerdan y, cada uno a su modo, quisieron continuar. La enumeración no tiene origen definido o creador, es parte de la escritura desde sus antiguos registros; en este sentido, para Borges, no sólo simula o nos acerca la eternidad, también ella misma es eterna como procedimiento de memoria.

---

<sup>63</sup> Carrizo: Op cit. p.53

## III FICCIONES

### 1) Los objetos de Borges

Ya hemos introducido este libro de cuentos. Hemos esbozado su título programático, que pasa de la historia a la ficción, y de las adendas o glosas a relatos propiamente tales. Relatos que, no obstante, no olvidan la premisa del resumen: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.”<sup>64</sup> Relatos que también tienen fuentes simuladas y trampas de todo tipo, pero donde nos centraremos en el carácter fetichista o coleccionista de Borges, al situar ciertos *objetos* al nivel de personajes, espacios o sucesos. Esta condensación de palabras que interesa a Borges y que lo justifica de no emprender grandes volúmenes es la sumaria voluntad que lo hace obsesionarse con estas cosas. Si hay objetos que portan el infinito, sólo deberíamos nombrarlos o incluirlos en la trama de un relato policial para que todo pierda el sentido o la causalidad propia del cuento, y los personajes se den cuenta de que el crimen perpetrado se viene repitiendo desde el comienzo de la historia, o de las historias, como creemos que hubiese dicho Borges.

Quizás *Ficciones* sea el libro que fija nuestra lectura convencional o estándar de Borges: aquella de los espejos, los tigres, las enciclopedias, los laberintos. Ningún otro de sus libros parece tan representativo de lo que describiríamos brevemente, si alguien nos lo pidiera en una prueba o interrogatorio, como la literatura de Borges. El cuento que lo inicia, “Tlon, Uqbar, Orbis tertius”, es en buena medida una vuelta a los problemas que ya leíamos en *Discusión e Historia de la eternidad*; la frase de los espejos ya la habíamos rastreado en *Historia Universal de la infamia*. Desde el inicio, el relato nos avisa sus fuentes o punto de partida, lo que alguna vez fue el *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*, ahora es un espejo, y una enciclopedia anglo.

Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902.<sup>65</sup>

El paso hacia la irrealidad es evidente y está bien relacionado con las fuentes. La causa o materia prima de este relato es un artículo sobre la imaginaria región de Uqbar, situada en Irak o Asia menor. El artículo sobra, o está deliberadamente incluido en un volumen de una enciclopedia falsificada. Diríamos que, por primera vez, asistimos a la intrusión del elemento fantástico o irrealizador. La enciclopedia es insuficiente ahora, el saber de los mapas y bibliotecas nada registra sobre esta tierra lejana y desconocida. Borges ejerce una cierta violencia en este cuento, a lo que había sido su método anterior. La ficción es esta vez el piso de la historia, involucrando la inutilidad del conocimiento moderno y su acumulación.

Esa noche visitamos la Biblioteca Nacional. En vano fatigamos atlas, catálogos, anuarios de sociedades geográficas, memorias de viaje e historiadores: Nadie había estado

<sup>64</sup> Borges: Prólogo de *Ficciones* en *Obras completas* Tomo I. P. 429

<sup>65</sup> Op cit. p. 431

nunca en Uqbar. El índice general de la enciclopedia de Bioy tampoco registraba ese nombre. Al día siguiente, Carlos Mastronardi (a quien yo había referido el asunto) advirtió en una librería de Corrientes y Talcahuano los negros y dorados lomos de la *Anglo American Cyclopaedia*... Entró e interrogó el volumen XXVI. Naturalmente, no dio con el menor indicio sobre Uqbar<sup>66</sup>

De esta primera síntesis de un país imaginario, el relato consigna el hallazgo de un planeta soñado por una sociedad secreta de intelectuales, científicos, religiosos: Tlon. Borges nombra, constata este proyecto imposible, la ardua imaginación de una enciclopedia sobre un planeta paralelo, con sus propias leyes, gramáticas, literaturas. No está en juego la utopía, sino la posibilidad de clasificarla, de simular una obra de cuarenta volúmenes que de cuenta de un falso planeta en su totalidad. Un sólo autor no sería capaz de semejante empresa, un buen grupo de ellos tal vez sería verosímil en el cuento.

Hacia dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia práctica una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia mitológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico.<sup>67</sup>

Dos aspectos recurrentes en la literatura de Borges hasta “El Aleph” encontramos en este párrafo: pensar un planeta y escribirlo. La forma de evocarlo en el párrafo anterior es la enumeración, ese rumor del infinito, como la describíamos antes. La importancia de la invención colectiva de un planeta radica en presentar esto como algo posible, un plan perpetrado por “una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio. La descripción de esta obra incluye constantemente los adjetivos: “metódico”, “articulado”, “coherente”. La impresión de que se puede simular un mundo sin perder el orden de la clasificación de éste. Borges pareciera decirnos que no hay peor caos que un orden simulado, una falsificación hecha sistema. El mecanismo de Tlon está tramado por hombres, por ende, sus reglas pueden aspirar, en último término o ambición, a ser coherentes; a ser descifradas por unos cuantos. Existe en estas ideas una crítica a los totalitarismos del siglo XX, que estaban en plena eclosión cuando se publicó este cuento. Es muy importante notar que “Tlon” constituye un paso o giro en relación a lo expuesto anteriormente en este trabajo. Es una especie de articulación de las ideas expuestas en *Historia de la eternidad* e *Historia universal de la infamia*. Borges explorará en sus ficciones las tentativas humanas de simular la simetría o la coherencia que avisa el ‘infinito malo’. Parece que una de las conclusiones a este respecto desde el punto de vista del escritor es que el acto que conforma su oficio es, literalmente, un afán por conseguir esta simulación.

Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpressiones autorizadas y reimpressiones piráticas de la **Obra Mayor de los Hombres** abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo- para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlon, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?

<sup>66</sup> Borges: Op cit. 433.

<sup>67</sup> Idem

Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir. Tlon será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.<sup>68</sup>

La Obra Mayor aludida en este párrafo sería la Enciclopedia de Tlon, un vasto número de libros que Borges diseña para incluir en este relato. Es la primera aparición en los cuentos de Borges del volumen total, la obra total o el libro de los libros. Hasta ahora, habíamos leído el estilo de la totalidad, la enumeración, y la presencia de ésta, el mundo. Dentro de todo, Tlon importa un fracaso, la simulación de orden y totalidad responde a leyes humanas. A partir de este instante, se dilata en la literatura de Borges un orden *inhumano* o que es imposible de descifrar. Un orden cuyas reglas no son perceptibles mediante conceptos como coherencia o causalidad. La literatura, al producir una falsía o ficción, nos mostraría como en una maqueta o modelo a escala, el orden imposible del lenguaje y del mundo.

*Inhumanas*, al aludir a su doble significado –el etimológico de no-humano y el corriente de crueldad implacable- realza la división de los dos orbes incompatibles, y la impenetrabilidad del sentido del universo. Rigor de ajedrecistas, no de ángeles, llama a la organización humana de este mundo artificial, en un pasaje posterior, porque las matemáticas son intentos de simplificación y de ordenación de un mundo infinitamente complejo, sólo comprensible en toda su variedad para Dios y los ángeles. Sin embargo, la geometría y los números, las más humanas de las creaciones junto con el lenguaje, pueden servirle a Borges en otras ocasiones de metáforas que expresen esa no-humanidad de lo divino, pues su simplicidad alude a una perfección aséptica, sin mezcla de pasiones y de dudas.<sup>69</sup>

Ésta última apreciación sobre la utilización de las creaciones humanas como metáforas de lo inhumano, nos sirve para presentar otro aspecto de importancia para este trabajo presente en el relato sobre Tlon. El cuento pormenoriza la descripción del planeta, con sus lenguas, ciencias y saberes (todos reducidos a una especie de sicología) con sus poemas y leyes. Todo el pensamiento de Tlon está prefigurado por el idealismo. El materialismo es una ideología escandalosa, equivalente a las aporías eleáticas en nuestro pensamiento. Es curioso que en este sumario del conocimiento de Tlon, el narrador se detenga bastante en la existencia de objetos secundarios o *hrönir*, elaborados para simular objetos perdidos primeros. Existen *hrönir* de segundo, tercer y hasta noveno grado, que van exagerando las aberraciones del objeto inicial. Estos objetos son duplicados y tienden a perderse, a quedar olvidados, sin embargo, siguen conteniendo la anomalía de la repetición y el falso testimonio de este otro mundo. La intromisión de estos objetos en el mundo hace que se active, en tantas narraciones de Borges, la motivación y el temple de lo fantástico. Tal sucede con los espejos, en este cuento, o con las enciclopedias. Parecieran ser fetiches que violentan el orden o el caos de la realidad:

Hay otro mundo llamado Uqbar, un mundo inventado por una sociedad secreta de astrónomos, biólogos, ingenieros, etc., con su lengua, su doctrina filosófica, sus libros, sus libros y hasta su índole peculiar de objetos, los *hrönir*, que son como ecos o copias de objetos originales. Uqbar no sólo existe; Uqbar, imagina Borges, ya ha entrometido algunos de sus *hrönir* en nuestro mundo: una brújula, un extraño cono de metal, del diámetro de

<sup>68</sup> Op cit. p. 442

<sup>69</sup> Barrenechea: Op cit. p 42

un dado pero insoportablemente pesado, que un hombre deja caer en el instante en que muere... Uqbar ya está invadiéndonos.<sup>70</sup>

A partir de estas intromisiones, la cuentística de Borges abundará en objetos que son metáforas del inconcluso, secreto e intraducible orden del mundo. Después de una primera lectura de *Ficciones* y *El Aleph* es posible que nos sea más fácil recordar brújulas, laberintos, felinos y anaqueles que el nombre de los personajes que se desviven a través o entre estos objetos intrusos. Muchas veces el personaje es el propio Borges o alguno de sus amigos, algunos de ficción y bastante “objetualizados” y absurdos, como el polígrafo y héroe literario Pierre Menard o el fabuloso Ireneo Funes.

Esta predilección por los objetos está ligada también al uso de la enumeración, figura que se alimenta de cosas para construir narración. Los objetos no son sólo nombrados o puestos en relación, sino que son bastante activos y generalmente constituyen el centro del relato. Tómese como ejemplo la enciclopedia de Tlon o los espejos o los *hrönir*, objetos que han entrado en el mundo para falsearlo, tal como los libros de Borges. Es muy probable que después de Tlon, al avanzar en la lectura de los libros de Borges, vayamos cada vez escuchando menos la palabra enciclopedia, la palabra diccionario. La obsesión irá pasando lentamente desde el nerviosismo que emerge de la lectura de obras de referencia, al tema de la escritura o del libro imposible.

El tema de ‘Tlon’ no es sólo la postulación de una *identidad* entre **libro y mundo** . Es sobre todo, la exaltación, entre eufórica y aterrada, del poder que tiene un libro, la *enciclopedia*, para producir otros mundos: para imaginarlos, engendrarlos e imponerlos sigilosamente en ese mundo que llamamos ‘nuestro’. ‘Tlon’ es sin duda *la* ficción del Borges enciclopédico, el Borges ratón de biblioteca. Sólo que aquí la biblioteca, como la enciclopedia, es todo lo contrario de una institución tranquilizadora: región de incertidumbre o terreno minado, es más bien un espacio de perplejidad, de inquietud, de amenaza. La aventura encuadrada.<sup>71</sup>

## 2) Biblioteca, libro, memoria, lectura.

Además de los objetos de Borges (finalmente nos centraremos en sólo uno de ellos) advertimos en *Ficciones* el rumor de ciertos espacios atosigantes: el laberinto, la ciudad, la biblioteca. En el relato “La biblioteca de Babel” se expone el desesperado intento epistolar de un bibliotecario por describir las miserias vividas durante una vida de servicio a los libros. Por supuesto, no a libros como los que tenemos en nuestras casas, sino a burdos experimentos de una biblioteca incontrolada que se precia de tener todo lo escrito. Borges, en este cuento, nos presenta de forma algo compleja la idea que tan sintética y bellamente expresa el epígrafe del cuento “By this art you may contemplate the variation of the 23 letters” La biblioteca es el universo, o el intento de escritura, edición y almacenamiento de éste. Está compuesta de indefinidas galerías hexagonales conectadas entre sí. No es infinita (no puede serlo) aunque avisa y promete el infinito. Los bibliotecarios viven escudriñando libros cuya fórmula es la siguiente: “cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo

<sup>70</sup> Pauls: Op cit. p98.

<sup>71</sup> Pauls: Op cit. p. 100

que dirán las páginas.”<sup>72</sup> La premisa de esta funesta biblioteca sería la combinatoria. En volúmenes idénticos, por combinación de signos, podríamos obtener todo lo expresable, una especie de cifra del universo a través de la mera acumulación y lotería de las letras del alfabeto latino. Adivinamos que este propósito elimina la idea de escritura, voluntad o poética de un sujeto. Los libros de la Biblioteca de Babel existen sólo por una caprichosa demostración o alarde:

El número de símbolos ortográficos es veinticinco. Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de todos los libros. Uno, que mi padre vio en un hexágono del circuito quince noventa y cuatro, constaba de las letras M C V perversamente repetidas desde el primer renglón hasta el último. Otro (muy consultado en esta zona) es un mero laberinto de letras, pero la página penúltima dice *Oh tiempo tus pirámides*. Ya se sabe: por una línea razonable o una recta noticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fáragos verbales y de incoherencias. ( Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano...) <sup>73</sup>

Estos libros, distintos por cierto a los que frecuentamos, son la exasperación o concentración de una teoría de la lectura que Borges nos propone aquí. La biblioteca remeda el universo a través de la vastísima permutación y combinación de los signos que componen el alfabeto. Basta el azar para que *Hamlet* conviva con un volumen que repite la palabra Shakespeare desde el comienzo hasta el final de sus páginas. De esta inundación de permutaciones, buscamos aquellas dotadas de sentido, las que pueden ayudarnos a comprender algún tipo de caos. Mención merecen los bibliotecarios de la región cerril que repudian como “superstición” la posibilidad de hallar sentido en los libros. Los bibliotecarios de Babel quisieron saber en qué pretéritas lenguas estaban redactados los libros ininteligibles. Esta arqueología estableció un idioma que casi no provoca risa de lo absurdo que es: “Antes de un siglo pudo establecerse el idioma: un dialecto samoyedolituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico.” Lo que parece una más de las bromas de Borges, es también una alusión al pasaje bíblico del Génesis, capítulo 11, la confusión de las lenguas en la Torre de Babel.

El cuento parece una interpretación bastante libre de este pasaje. Pareciera no valer la pena contrastarlos punto por punto. Baste señalar que en este pasaje se narra el castigo a los hombres que quisieron construir una torre tan alta como para llegar al cielo, inmediatamente después de la repoblación de la tierra a partir del diluvio. Yahvé confundió todos los lenguajes para que los hombres no se entendieran entre sí “Por eso se la llamó Babel, porque allí embrolló Yahvé el lenguaje de todo el mundo, y desde allí los desperdigó Yahvé por toda la faz de la tierra.”<sup>74</sup> “La biblioteca de Babel”, menciona este carácter, la pluralidad de lenguas y la ardua tarea de los bibliotecarios para desentrañar libros que contienen esta confusión primera. La biblioteca es testimonio de esto también. Uno de los libros mencionados en el cuento, tenía por tema “nociones de análisis combinatorio”, es decir, la premisa del cuento para describir el funcionamiento de la biblioteca. A partir de este hallazgo se pudo colegir qué les deparaba la biblioteca a los bibliotecarios, cuál era el método, el orden de ésta.

<sup>72</sup> Borges: Op cit. p. 466

<sup>73</sup> Idem

<sup>74</sup> V.V.A.A. *Biblia de Jerusalén*: Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999 p. 21

Si antes hablábamos de la imaginada enciclopedia de Tlön como “La obra mayor de los hombres”, en este cuento nos vemos enfrentados por primera vez a la idea de totalidad en la escritura. Los bibliotecarios, después de largas argumentaciones y desciframientos de los libros (según el narrador la biblioteca existe *ab aeterno* y se ha estado siempre, por cierto, tratando de hallar sus límites, su sentido) llegaron a la premisa de que la biblioteca es *total*, al registrar todas las variaciones posibles de los 25 signos. Todo lo que es posible expresar en cualquiera de los idiomas está en la biblioteca. De este dictamen surge la idea de lectura como búsqueda o escrutinio. Si todo ya está escrito ¿cuáles son los libros que realmente deben ser leídos? Los bibliotecarios salen del hexágono correspondiente para fatigarse en exponer una doble teoría de la lectura. Hay un libro que prefigura la aclaración de los misterios humanos, este libro es buscado por los lectores oficiales, pero nunca es hallado, nunca será hallado. A su vez, habrá libros preciosos, si bien no aclaratorios por completo, que rumoreen el volumen más deseado. Este episodio expone, de manera figural, la idea de “libros canónicos”<sup>75</sup>, antecedentes de la grandeza de la biblioteca que lo guarda todo escrito. Libros que dilatan el más aclarador de los textos, pero que sin duda podrían ser encontrados por los bibliotecarios en algún punto de sus vidas. En este sentido, sería provechoso permutar la palabra bibliotecario por la de “lector”.

Esta exposición del canon contiene su refutación, o tal vez su inversión. El criterio de grandeza o utilidad de ciertos libros conduciría a la quema o destrucción de las obras inútiles. “Invadían los hexágonos, exhibían credenciales no siempre falsas, hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata pérdida de millones de libros.”<sup>76</sup> Baste decir que todas las vicisitudes de la Biblioteca y los bibliotecarios de Babel guardan semejanza con el comportamiento del lector moderno. La canonización, la quema o purificación, la constante necesidad de atribuir a la lectura el valor de posesión de conocimiento y la jerarquización de éste están condensadas en estos párrafos. Borges pareciera advertirnos una vez más “la supersticiosa ética del lector” y sus lugares comunes, que no por ser comunes pueden llegar a ser exasperantes y hasta peligrosos.

Este cuento contiene también el antecedente principal o más importante de nuestro objeto de estudio, el libro total. Uno de los tantos razonamientos de los “lectores” babélicos es la existencia de un libro que sea “cifra y compendio de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios”. Según el narrador, este libro justificaría el caos o la arquitectura de la biblioteca. El libro no está asociado a su compositor o redactor (la biblioteca carece de autores) sino a la figura de un lector, el lector de los lectores. Por supuesto, este libro tampoco ha sido hallado, a pesar de esto, el narrador afirma “No me parece inverosímil que en algún lugar del universo haya un libro total”. Lo que alguna vez fue el ansia por la vastedad, el interés por biografar el infinito, la inquietud que producían las enciclopedias, a partir de este punto está representado por este libro imaginario, sólo nominal, pero jamás leíble ni posible de escribir. El dictamen del prólogo de *Ficciones*<sup>77</sup>

toma aquí un importante sentido; Borges nos habla de libros sobre los que sólo se puede exponer un comentario, libros fantásticos que sólo pueden ser resumidos, porque no existen.

<sup>75</sup> Expresión usada en el cuento Op cit. p. 468

<sup>76</sup> Idem

<sup>77</sup> “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimientos es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.” Borges. *Obras completas*. p. 482



Ruego a los dioses ignorados que un hombre -juno solo, aunque sea hace miles de años! lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique.<sup>78</sup>

Esta teoría de la lectura como búsqueda perenne del libro total, genera, como hemos visto, dos conceptos que en “La biblioteca de Babel” van de la mano. El de “libros canónicos” y el de la consiguiente “purga de libros inútiles”. La atribución de valor en la biblioteca infinita produce una inevitable y a la vez inútil gesta. Hemos avizorado también el Hombre del libro, aquel lector, acaso único, que consiguió leer el fetiche máximo de la biblioteca, la cifra o compendio exacto. Podríamos pensar que este archi-lector debería tener ciertas características para descifrar o comprender todas las lenguas en las que se escribió alguna vez. Por supuesto, en el reino de este mundo no hay tal, sin embargo, la erudición y la experiencia lectora no serían suficientes para diseñar en lo fantástico a este lector. Además, hallarlo en una biblioteca construida a semejanza de un panal de abejas resulta demasiado evidente. Ni siquiera es necesario que este hombre del libro sea un lector. Para Borges, en nuestra opinión, el hombre del libro no es otro que Ireneo Funes, compadrito de Fray Bentos, en Uruguay, postrado en una oscura pieza en el fondo de la casa de su madre. Borges, en “Funes el memorioso” atribuye a este personaje el privilegio de la memoria prodigiosa. Como todos los privilegios en la obra de Borges, éste no significa directamente el gozo o la satisfacción, sino que es un privilegio matizado, que permite acercarse un poco más que el resto al caos o al extraño orden del mundo, esa justificación que buscó para cada uno de sus personajes, sus objetos y sus propias invenciones literarias.

El primer acercamiento del narrador Borges al prodigio de Ireneo, no es casual: dice relación con la lectura. Ireneo envía una carta a Borges pidiéndole prestada alguna obra en latín y un diccionario “para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín”. El narrador, sorprendido añade: “No supe si atribuir a descaro, a ignorancia o a estupidez la idea de que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario; para desengañarlo con plenitud le mandé el *Gradus ad parnassum* de Quicherat y la obra de Plinio.” Borges vuelve sobre las obras de referencia, a los diccionarios y, en este caso, a la *Historia natural*, vasto compendio del mundo antiguo.

Es evidente que los párrafos muestran una ironía y una subestimación de Funes por parte del narrador ¿cómo un muchacho de una estancia podría aprender “el arduo latín” con sólo un diccionario? La respuesta es la memoria. Cuando Borges va en busca de Funes para que le devuelva sus libros, se impresiona con lo que oye. Nótese la frase que introduce el párrafo: “arribo, ahora, al punto más difícil de mi relato.”<sup>79</sup>

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otros argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. (...) Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba justicia en los veintidós idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Op cit. p. 469

<sup>79</sup> La misma frase utiliza Borges en el momento cuando se enfrenta a la visión del Aleph.

<sup>80</sup> Borges: Op cit. p. 488

La introducción del tema de la memoria en el relato ya es convencional. La fuente lo es relativamente, pero el procedimiento de hacer que un personaje enumere estos casos es nueva en la narrativa de Borges. Inmediatamente después de este proemio, Funes testimonia el accidente que le prodigó la memoria.

Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.<sup>81</sup>

Según María Esther Vázquez<sup>82</sup> “Funes el memorioso” es denominado por el propio Borges como una “larga metáfora del insomnio”. Insomnio que declaró el propio escritor padecer y que también hizo poema.<sup>83</sup> La memoria le produce desdichas a Funes, pero es la clave que le permite recordar con la máxima precisión cada detalle de lo percibido, incluso la lectura. La memoria es la clave del archi-lector ya que no sólo puede leer y fijar cualquier clase de escritura, sino también los detalles del mundo. Incluso podría prescindir de éstos, ya que la cantidad de detalles abarrotados en una sola mirada podrían ser suficientes para llegar a esa cifra y compendio del universo. Funes podía reconstruir días enteros, sueños y entresueños, aseguraba tener “más recuerdos que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”. Cada uno de los recuerdos de Funes podía ser más complejo y completo que la propia historia o la literatura. Para Funes, no eran necesarias las bibliotecas, las enciclopedias o los diccionarios, bastaba con observar una nube o una parra para maravillarse frente a la vastedad que comprendía. Sólo necesitaba ver una vez algo para que quedara fijado, por lo que la lectura de un diccionario o de parte de él, bastaba para que conociera una lengua (había aprendido, según el narrador, el inglés, el francés, el portugués y el latín. Borges se sirve de la enumeración una vez más para narrar este imposible:

Una circunferencia en un pizarrón, un triángulo rectángulo, un rombo, son formas que podemos intuir plenamente; lo mismo le pasaba a Ireneo con las aborascadas crines de un potro, con una punta de ganado en una cuchilla, con el fuego cambiante y con la innumerable ceniza, con las muchas caras de un muerto en un largo velorio. No sé cuántas estrellas veía en el cielo.<sup>84</sup>

Agreguemos a este personaje la característica de que no le era en lo más mínimo necesario escribir, debido a que lo pensado una vez ya no podía borrarse de la memoria nunca más. Para Funes la realidad estaba amplificadas, por lo que sus recuerdos eran todos de igual nitidez y no necesariamente estaban cruzados por el deseo, o la importancia del evento. La memoria borra el evento y la jerarquía de los recuerdos. La realidad es abolida en la mera acumulación de detalles, por lo que Funes, encerrado y tullido, percibía el vuelo de una mosca o una soporífera tarde de calor de manera más minuciosa que los episodios más importantes de la vida de cualquier hombre. El situar a Funes en esta marginalidad nos hace preguntarnos nuevamente por el espacio geográfico de la representación en la literatura de Borges. Cualquier sitio es susceptible de ser literatura, decíamos. En “Funes”, se extrema esta idea y se plantea que desde su cuarto, el personaje:

<sup>81</sup> Idem

<sup>82</sup> Vázquez, María Esther: *Borges, esplendor y derrota* p.145

<sup>83</sup> Poema “insomnio” En: Borges: *El otro, el mismo. Obra poética*: Madrid: Alianza, 2003. Tomo II. p. 77

<sup>84</sup> Borges: *Obras completas*. Tomo I p.488

---

Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Babilonia, Londres y Nueva York han abrumado con feroz esplendor la imaginación de los hombres; nadie en sus torres populosas o en sus avenidas urgentes, ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo, en su pobre arrabal sudamericano.<sup>85</sup>

Este cotejo entre la experiencia de la ciudad y la memoria amplificada de Funes refuerza esta idea de Borges de que el elemento que descalabra el mundo. La narración o el lenguaje, no necesariamente están en los grandes centros, en los grandes relatos. Si en "Tlon" el cuento estaba suscitado por un increíble artículo hallado en una falsa enciclopedia perteneciente a una quinta amoblada en Ramos Mejía; aquí vemos cómo la presencia del personaje Funes subvierte el color local y las descripciones con las que el cuento se inicia y, por otra parte, se relativiza la centralidad del espacio en la representación. El asombro, lo fantástico, no corresponden tan sólo a las grandes ciudades de la historia, sino a la mera observación o casualidad, "La prolijidad de lo real".

"El inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo", sostenido por la atención de Funes y en el cual no hay intersticio que no sea llenado por esa atención, previsiblemente oblitera el lugar del individuo que enumera la serie.<sup>86</sup>

El cuento introduce también la idea de catálogo, muy importante en la literatura de Borges. En este caso, el catálogo, serie o manifestación de la enumeración, es una lista inservible de recuerdos para Funes. La memoria es como un basural donde no es posible *jerarquizar*, de la misma forma que sucedía con la biblioteca de Babel. La totalidad impide seleccionar, recortar y por lo tanto construir a partir de ella. Si en la biblioteca se afirmaba que a partir de ella era prácticamente imposible conocer, en "Funes" el dictamen del narrador es que el personaje de memoria prodigiosa era incapaz de pensar. "Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos".<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Borges: Op cit. p. 490

<sup>86</sup> Molloy: Op cit. p. 199

<sup>87</sup> Idem.

## IV EL ALEPH Y LA OBRA TOTAL

### 1) Hacia “El Aleph”

Luego de una revisión textual del asunto de la totalidad y sus implicancias en la lectura y la escritura en ciertos momentos de la obra de Borges, nos centraremos en el análisis del cuento “El Aleph” en relación con los aspectos antes mencionados. Tanto Sylvia Molloy como Elena Águila sugieren el vínculo entre los cuentos “Tlon Uqbar, Orbis Tertius”, “La biblioteca de Babel” y “Funes el memorioso” en cuanto a totalidad, enumeración, catálogo y el proyecto que subyace a estos conceptos: ¿Cómo se lee y cómo se escribe la totalidad?

El cuento parece responder estas preguntas, al menos en lo que refiere al sistema de ficciones que Borges había venido planeando desde hace un buen tiempo. No existen razones para pensar que “El Aleph” sea el cuento más importante, centro o pieza maestra entre sus cuentos del primer volumen de obras completas. No obstante, en lo que refiere a nuestro tema, “El Aleph” parece ser una especie de condensación final de una serie de obsesiones del autor. Parece una purga, un cierre de ciertos temas que, si bien seguirán presentes en su literatura, no serán tratados de la misma forma como hasta ahora. El cuento es un punto de inflexión en la prosa de Borges y, más aún, también creemos que en su poética, inédita por largos años. El tema del Aleph, está prefigurado en varios cuentos del volumen. “El inmortal”, por ejemplo, es la vasta noticia de un hombre que fue todos los hombres, un indigente Homero inmortal que busca, como la Sybilla de Cumas, la muerte. “La escritura del dios” es nuevamente una tentativa de presentar la comprensión de una oculta escritura del universo, esta vez no redactada mediante los signos del alfabeto sino como la forma de inscripciones en la piel del jaguar (también mencionadas en el cuento como las rayas de un tigre). La enumeración está marcada en este cuento, por la repetición del verbo ver, en términos de visión, no de mera observación:

¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé a entender la escritura del tigre.<sup>88</sup>

En los cuentos de “El Aleph” asistimos a un desplazamiento en la aparición de la totalidad en la narración. Si en “Ficciones” este aspecto llegaba hasta los lectores en forma de paradojas escriturales “La enciclopedia de Tlon” o de lectura “La biblioteca de Babel”, o a través de fetiches o espacios (espejos y laberintos), ahora nos llega a partir de la abarrotada enumeración producto de la visión simultánea por parte del narrador. La intromisión del verbo ver no es meramente testimonial, sino más bien un procedimiento irrealizador, en términos de Ana María Barrenechea. Ese “ver” no nos dice otra cosa que se ha asistido a un imposible. La escritura que Tzinacán cree avizorar es la sentencia que el dios Qaholom fraguó para conjurar los males del mundo. Nadie supo cuál era la caligrafía en la que se inscribió la sentencia, pero como veíamos en el cuento “Funes”: “El hecho de que me rodeara una cárcel no me vedaba esa esperanza; acaso yo había visto miles de

---

<sup>88</sup> Borges: Op cit. p. 599

veces la inscripción de Qaholom y sólo me faltaba entenderla”<sup>89</sup>. La visión se produce en un instante de lo fantástico, en forma de revelación no síquica, sino de la mera realidad circundante. Siempre es algo, en el mundo narrado, lo que hace emerger la narración de lo total. Generalmente se produce después de arduas meditaciones o empresas del intelecto, a manera de recompensa. Otro aspecto de la visión en estos cuentos es la antes mencionada “obliteración del lugar del individuo que enumera la serie”. La presencia de una actitud “visionaria” en estas narraciones desplaza al sujeto enunciador y pone de manifiesto la importancia del mensaje, no del testimonio o la narración. Podríamos describir esto siguiendo a Harold Bloom: “Su grito final afirma la visión, pero niega su propia eficacia como vidente. Como D. H. Lawrence, podría haber repetido la antigua verdad del poeta profético: ‘no yo, sino el viento que sopla a través de mí’”<sup>90</sup>

La visión en este cuento, en “El Zahir” y en “El Aleph” no es un procedimiento de la imaginación, tampoco alegórico o perteneciente al ámbito del mito. Es secularizador y paródico. Más bien, tiende a proponer la frustración o la desaparición del acontecimiento visionario. En “La escritura del dios” el personaje asiste a la simultánea exhibición del mito etiológico de su cultura, las imágenes del texto sagrado o recopilación de costumbres y creencias sobre el origen. Para él, esto significaba el conocimiento máximo al que se podía aspirar y, de este modo, una felicidad, a pesar de ser prisionero y condenado a morir. Dentro de los elementos de la serie se desprende la fabulosa frase, una suma de catorce palabras casuales. De la piel del animal se desprende la frase que finamente termina por ser inútil para el sujeto, porque lo despedaza antes que la propia muerte:

Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré estas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán”. Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas y 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. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad.<sup>91</sup>

La visión anula el sujeto, pasa a través de él, sólo un enunciador que paga su precio. La visión no es un aspecto constructivo, no desarrolla el conocimiento o entrega un estado superior de conciencia. No dice relación con la imaginación, sino más bien con el hallazgo. Es un acontecimiento de anulación, que no es posible testimoniar más que a partir de una pobre lista de palabras, unidas por el verbo ver. La totalidad, para Borges, es una de las formas de anular la escritura, su propósito y su finalidad: los personajes enloquecen, desaparecen, son refutados, son considerados charlatanes; jamás logran comunicar de haber conseguido ser espectador del infinito.

Algo similar sucede en el cuento “El Zahir”, donde el propio narrador es Borges y que ha sido considerado como un “borrador” de “El Aleph”. Contiene la visión del infinito simultáneo en una moneda, pero carece del rico despliegue intertextual, biográfico y hasta poético que apreciamos en el cuento final del libro. “El Zahir” nos es narrado por el personaje Borges, escritor análogo al real, que esta vez se enfrenta con un objeto que es imposible de olvidar, una moneda de veinte centavos. El Zahir ha sido un objeto maldito a lo largo de las épocas y los continentes. El narrador “conoce” la superstición y la historia de los objetos que colman

<sup>89</sup> Borges: Op cit. p 598

<sup>90</sup> Bloom, Harold: La compañía visionaria. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 1999 p 33

<sup>91</sup> Idem

la memoria por medio de un exhumado libro, “un ejemplar de *Urkunden zur Geschichte der Zahir* de Julius Barlach”. El nombre, según este libro sería árabe y querría decir “notorio, visible”. Podemos relacionar este significado con lo antes expuesto; la escritura de la visión. Borges es su propio personaje y se encuentra con el Zahir en una especie de bar descrito con el color local de su literatura de antaño. No hay una noticia mediada por libros o comentarios de otros personajes, es él el que se enfrenta al objeto. Tampoco es, como en “Funes” un espectador de lo que a otro sucede. Es muy sintomático entre los cuentos de Borges la especie de “inversión de la fuente” de la que se sirve este relato. El cuento transcurre desde el hecho a su dilucidación por medio de una monografía sobre el tema. El Zahir, pareciera querer decirnos Borges, existe en su ficción, de la misma forma que hasta él mismo existe en ella. Bastó mirar el objeto una vez para que éste quedara en la memoria y no hubiese otra cosa en que pensar que en esta simple moneda. El narrador se refiere a este prodigio como una “maldición” eludida por los hombres a lo largo de la historia. Se narra, a la manera de un catálogo, la diacronía de los objetos que han sido Zahir:

Muchas veces leí la monografía de Barlach. No desentraño cuáles fueron mis sentimientos; recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco alivio de saber que yo no era culpable de mi desdicha, la envidia que me dieron aquellos hombres cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre.<sup>92</sup>

Se compendia una vez más, se pormenoriza el relato con una serie de alusiones a fechas, países y personajes tan remotos que parecen inútiles. El efecto del Zahir se agrava con el tiempo. La reflexión hacia el final del cuento tiende a la resignación de no considerar terrible la visión del Zahir. La describe como una visión que puede conducir al infinito, al conocimiento mediante búsqueda que se exponía constantemente en *Ficciones*. Se vuelve sobre la idea de que la visión puede suceder en cualquier momento y frente a un objeto tan común como una moneda utilizada como cambio en un restaurante. Finalmente, el Zahir no resulta ser una clausura de la imaginación, sino la concentración casual de la explicación del universo. Del catálogo de las imágenes del recuerdo de Funes, el proyecto totalizador de Borges en sus cuentos se desplaza hacia el examen perpetuo de un centavo.

Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Shopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir.<sup>93</sup>

Antes de 1948, el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges.<sup>94</sup>

La visión termina por anular el sujeto, no sólo su intelecto sino también su propio nombre. Borges se expone al olvido de sí para dar cuenta de la fuerza que posee un objeto, cualquier objeto que hallemos en uno de sus cuentos.

---

<sup>92</sup> Borges: Op cit. p.594

<sup>93</sup> Idem

<sup>94</sup> Ibidem

## 2) Carlos Argentino Daneri y su proyecto.

Nuestra lectura, hasta ahora, ha tenido como objetivo analizar, pormenorizar y trazar en la obra del propio Borges algunos conceptos, que hemos denominado “libro total” y “hombre del libro” según palabras del propio escritor en sus cuentos. En el cuento “El Aleph” desemboca todo lo antes mencionado. Por una parte, en el propio Aleph, el punto que contiene todos los puntos, por otra, y para nosotros la más importante, en el héroe más memorable de esta primera etapa escritural de Borges: Carlos Argentino Daneri. Tal vez ni el propio personaje Borges tenga tanta significancia en la literatura producida por Borges hasta el año 1949. El cuento “El Aleph” no es el “centro” de su obra, por la sencilla razón de que el argentino siempre cuidó que no hubiese tal entre su producción poética, cuentística y de ensayo. No emprendió una obra canonizante o que tuviera aspiraciones de centralidad, a la manera de *Canto General* de Neruda o a la orientación centrípeta de Whitman en *Leaves of grass*, su único libro de versos. Borges fue dejando sus mejores páginas entre comentarios, glosas, relatos, poemas, notas, ensayos o reescrituras. El gran poema, la escritura capital, se la dejó a su anti héroe más grotesco: Carlos Argentino.

Si hay alguien en la literatura de Borges que merece el nombre de *héroe*, son estos personajes-*border*, suspendidos entre la gloria y el ridículo, la discapacidad y el prodigio, la grandeza y la insensatez. Pierre Menard, Herbert Quain (que lo sacrifica todo a un «furor simétrico»), Runeberg, el mismo Funes, «Zaratustra cimarrón» de Fray Bentos que, imbecilizado por una memoria insomne, «no era muy capaz de pensar» pero sí de emprender un proyecto único, insensato porque interminable pero de «cierta balbuciente grandeza»: catalogar todas las imágenes del recuerdo. (Como al pasar, como quien invoca un antecedente familiar, Borges menciona el proyecto análogo que postuló y rechazó Locke, otro sabio idiota, en el siglo XVII.) Son todos héroes menores, que viven y mueren sin ningún reconocimiento; todos persiguen una idea fija, obsesiva, por la que son capaces de sacrificarlo todo; todo lo que hacen lo hacen gratuitamente, a pura pérdida, a la manera de un lujo suicida; son radicales: ninguna negociación, cero transigencia; son subversivos (van siempre contra el sentido común, contra la ortodoxia, contra el dogma) y están siempre fuera de contexto, desubicados; y todos comparten una suerte de mesianismo común: llevar al límite una disciplina, una práctica, una forma de pensamiento, una experiencia.<sup>95</sup>

“El Aleph” nos habla de tres personajes, cada uno con su significación particular. El narrador, Borges, es el mismo que ya tanto hemos visto en otros cuentos, es semejante o de un temple parecido al del cuento “El Zahir”. Carlos Argentino Daneri, el héroe fracasado y ambicioso (el escritor) y Beatriz Viterbo, la amada ausente, desdeñosa y muerta. Desde el comienzo del cuento se expone una especie de “rivalidad de letras” entre ambos personajes. Ambos se conocen en aniversarios “melancólicos y vanamente eróticos” de la muerte de Beatriz, prima de Daneri. Este personaje, dado el vínculo familiar con Beatriz, es una especie de testimonio de su presencia, por lo que el narrador no puede desvincularse totalmente de él, aunque lo desprecia profundamente:

Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz; aprovechaba, hasta hace muy poco, las noches y las fiestas para no salir de su casa. A dos generaciones de distancia, la ese italiana y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él. Su actividad mental es continua, apasionada, versátil

<sup>95</sup> Pauls: Op cit. p. 150

y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y ociosos escrúpulos. Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas.<sup>96</sup>

Daneri está inmiscuido en los temas de Borges. Trabaja en una biblioteca, gusta del encierro, desciende casi directamente de europeos y realiza actividades mentales insignificantes, pero apasionadas. Según María Esther Vázquez, Daneri es “un poco él mismo”, aludiendo a Borges. Lo cierto es que el personaje parece resumir en sus actividades y obsesiones el grueso de aspectos de los textos hasta ahora estudiados. Las tesis de Daneri son altamente paradójales en relación con lo expuesto anteriormente; sin embargo, persiste la idea del abarrotamiento, del catálogo, de la literatura de gabinete, como Pierre Menard, como Funes, como en la enciclopedia de Tlon.

La primera de las argumentaciones de Daneri es quizá la más curiosa. Es la denominada (por el narrador) “vindicación del hombre moderno”:

“- Lo evoco – dijo con una animación algo inexplicable- en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.”<sup>97</sup>

Esta extraña apreciación de lo “moderno”, dice relación más bien con un sentido de contemporaneidad de Daneri, contextualizado el relato en los años inmediatamente posteriores al fin de la segunda guerra mundial. Él se refiere al hombre del siglo XX cerca del cinematógrafo y el teléfono, medios de comunicación con un enorme desarrollo en el periodo de entreguerras, que cambiaron sin duda el modo en que el hombre habitaba su mundo. La música, la literatura, la danza, el teatro, la comunicación en general, conocieron profundos cambios, tanto en la producción como en la recepción, dados los adelantos técnicos. Hollywood, la radio, los periódicos, el registro musical, acercaron al hombre la máquina de la información total. Carlos Argentino argumenta que, al poseer todos estos adelantos, el hombre moderno no requería ya la experiencia del viaje. Al estar toda la información al alcance de sus ojos, no era necesario ir a las fiestas; a los bailes, recorrer las ciudades, visitar los desiertos o las islas; ahora la montaña iría al profeta.

Podríamos caracterizar esta vindicación como “contra la aventura”. El “hombre moderno”, podría establecerse como enunciador de totalidades o series sin fin de informaciones receptadas a través de los medios masivos de comunicación. Bien puede relacionarse esto con una división permanente y a la vez tan diversa, constituida a lo largo de la obra de Borges: *las armas y las letras*. No en vano el trozo que copia Pierre Menard es el célebre capítulo XXXVIII de la primera parte “que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. También puede pensarse en la conversación en casa de Farach, entre Averroes y Abulcásim,<sup>98</sup> que versa sobre los viajes, sobre las maravillas vistas mediante la experiencia del extravagante periplo por oriente, y aquellas que son producto de la razón y la imaginación en el encierro en el arte de la escritura. Es esta oposición, (armas/letras) la que Carlos Argentino simplemente desestima en su gesto de inmovilidad. La inutilidad del acto de viajar se relaciona con el componente de conocimiento que portaría

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> Idem

<sup>98</sup> Véase el cuento “La búsqueda de Averroes”, incluido en *El Aleph*



éste y la posibilidad del moderno de vivir la experiencia de conocimiento sin salir de su gabinete. Esto se relaciona también con la naturaleza de la escritura de Carlos Argentino, que el narrador Borges desconoce hasta aquel momento, pero que predice ingeniosamente:

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné directamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo de un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin *réclame*, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima. El poema se titulaba “La Tierra”; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe”<sup>99</sup>

Al detenerse en este pasaje del relato, se aprecia una cierta *visión* de la literatura, desprendida del discurso del narrador. Las ideas de Carlos Argentino, formuladas en la conversación en torno al “coñac del país” encontrarían, en lo que tienen de ineptas y pomposas, su expresión escrita en la *literatura*, expuesta aquí como forma escrita posible para desaforadas elucubraciones expuestas oralmente. La relación entre la perorata de Daneri y la *literatura* estaría animada por la ineptitud, la inutilidad y fatuidad de la *materia* de la exposición. Las ideas insensatas de Daneri pueden ser *expuestas literariamente* según el narrador Borges.

El comienzo de “El Aleph” abunda por su lado en la *trivia* inmediatamente superada; en la parodia de un discurso poético que, por su bochornosa perduración, no pasará inadvertido. (...) se apela, recurriendo ya al pseudopasado glorificado, y a la pseudomodernidad ridiculizada, a la connivencia más fácil entre narrador y lector.<sup>100</sup>

A partir de esta conversación entre personajes, bastante contextual y de sumo interés para el estudio del relato, Carlos Argentino introduce al narrador Borges en su “novedosa escritura”. La “vindicación del hombre moderno” no es trivial para la lectura del cuento. Es, acaso, la explicación no mística, no epifánica de la escritura de Daneri. Para el propio escritor, es el argumento más o menos racional de su proyecto escritural, dejando para más adelante la revelación del Aleph.

Según Daneri, los medios masivos de comunicación proveen el *material* suficiente al escritor como para no salir de su casa. El giro en relación a lo expuesto en *Ficciones* es relevante. De los diccionarios, Borges nutrió sus textos con enciclopedias, hasta llegar al punto donde Carlos Argentino vindica el teléfono, el cinematógrafo, etc. Aquí, sin embargo, al ser puesto en boca de su héroe negativo, se socava este argumento, se presenta como mera ironía.<sup>101</sup>

La ‘vindicación del hombre moderno’ que hace Carlos Argentino remite a uno de los mitemas superiores de la modernidad, la comunicación universalizada (...) Estos instrumentos de abolir las distancias son del todo sustituibles; pero el programa moderno de abandonar el espacio habitable e introducir el espacio sustitutivo de la comunicación es, a su vez, otra serie sin fin.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Borges: Op cit. p. 619.

<sup>100</sup> Molloy, Sylvia: *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979. p 203

<sup>101</sup>

<sup>102</sup> Ortega, Julio: “El Aleph y el lenguaje epifánico” Recurso electrónico: <http://sololiteratura.com/bor/borelalephyel.htm>

Todos los planteamientos de Carlos Argentino fueron alguna vez propugnados por Borges, desde el inicio de sus escritos hasta “El Aleph”. El personaje, desde su formalismo vulgar y preconcepciones de todo tipo, invierte estos juicios, los anula desde el remilgo y los convierte en ideas prescindibles. Se ha mencionado que algo de Borges hay en Daneri. Hay, al menos, un diálogo de poéticas. Argentino parece, en sus exposiciones, un Borges amplificado e inútil; en su proyecto, Daneri es un lado B, un borrador del escritor que fue y también del que podría haber sido.

Daneri presenta al narrador Borges su dilatado poema, llamado “La Tierra”, una descripción del planeta escrita entre la soledad y el trabajo. Con este imposible, Borges expone, *escribe*, lo que antes sólo insinuaba. El comentario de la escritura que congregaba los tiempos, ahora es citada y comentada en el relato. La decepción es mayor si lo que estábamos buscando era la resolución, el objetivo de la escritura total: un poema concebido por un escritor totalmente fatuo, que abunda en retoricismos, imitaciones, descripciones, alusiones innecesarias. Es interesante que la manifestación final de la escritura total en Borges sea literaria, que sea un poema. En los cuentos leídos anteriormente presenciábamos la totalidad simbolizada en una cantidad de aspectos, conceptos u objetos: el espejo, la enciclopedia, el libro, la biblioteca, la memoria, las rayas del tigre, etc. Por primera vez nos encontramos con este imposible en forma de literatura, en este caso, de cuartetas alejandrinas rimadas y pomposas.

Alegoría sobre la imposibilidad de la escritura, “El Aleph” nos recuerda que toda obra literaria persigue la utopía de un Aleph. Por otra parte, todo lo que puede hacerse, pensarse o decirse estaría escrito en uno de los libros de “La biblioteca de Babel”. Estaríamos ante la presencia del texto absoluto que nunca clausura sus páginas, de un “libro de arena”, libro infinito.<sup>103</sup>

“La tierra” no sólo es la comprobación del dislate que resulta del proyecto de “describir el planeta” en un poema. También es, dentro del cuento, una escritura más, un inédito que contamina o embiste la literatura. Se trata de un “hecho” en la ficción, no de un mero sueño, una mera glosa. En el mundo narrativo de Borges, “La tierra” existe, y por lo tanto, es susceptible de la crítica del narrador.

Otras muchas estrofas me leyó que también obtuvieron su aprobación y su comentario profuso. Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior. En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros.<sup>104</sup>

Este párrafo divide el intento de Daneri entre trabajo del poeta y poesía. Divide entre escritura y resultado; práctica y teoría. Esta idea será parte de la poética de Borges posterior a “El Aleph”. La separación entre ambición poética y poema. La exposición del libro de Daneri por parte del narrador, aunque muy ridícula sea, entraña los temas de la obra poética de Borges, paralela y silenciosa a este cuento.

---

<sup>103</sup> Scarfó, Daniel. Borges y las literaturas imposibles. En: V.V.A.A.: *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires : Paidós, 2000 p 87

<sup>104</sup> Borges: Op cit p. 618

Esta visión de la literatura como condensación de lo incontenible, esta insistencia en aproximarse a lo inalcanzable es una condición de lo que subyace a la obra narrativa y crítica de Borges: la poesía.<sup>105</sup>

Este poema “La tierra” es la derrota, la clausura de la búsqueda y presentación de símbolos de totalidad. Es la decadencia de los antes denominados “objetos de Borges”. Es el fetiche mayor y final, junto con el Aleph, que es el origen y explicación del poema. La posesión, por parte de Carlos Argentino, de este “punto que contiene todos los puntos” lo faculta a producir, de forma única, el proyecto de versificar la faz del planeta.

Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyilbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía, la historia militar y monástica de Inglaterra; estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado es menos tedioso que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. 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 Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio.<sup>106</sup>

En este párrafo se exponen dos ideas muy importantes para el desarrollo de nuestro trabajo. Por una parte, la comparación con una obra literaria existente, que le da el estatus de posible a “La Tierra”, aunque sea sólo en la ficción; por otra, la enumeración de sitios “ya escritos” por el poema. “La tierra” es un texto que versa sobre el espacio, se va construyendo, según la descripción del narrador, como una medición espacial y como una constatación de lugares del mundo. Los sitios mencionados no guardan relación entre sí, más que en la mención a lugares físicos que son *retratados* por Daneri. El verbo usado es “despachar”. La unidad de medida “hectárea” nos deja la sensación de que el poeta es una especie de topógrafo o geomensor que va copiando, a través de cuartetas alejandrinas, cada rincón del planeta. Por supuesto que la justificación de tal escritura no es la “vindicación del hombre moderno”, sino la presencia del Aleph en el sótano de la casa de Carlos Argentino. El problema expuesto aquí es el de la representación. El de Daneri es un proyecto de escritura “testimonial y realista”<sup>107</sup> que tiene como objetivo “cantar la redondez del planeta”, por esto, redundante en particularidades, color local, descripciones sin sentido, etc. Esto, sumado a su magro estilo, convierte a “La tierra” en una escritura grotesca. La concatenación de estrofas leídas por Daneri a Borges, es absurdamente antojadiza, no hay subordinación ni jerarquía temática. El poema es infinito, por lo que cualquier postal posible puede ser una cuarteta. Se elimina la importancia del tema o materia del poema, su construcción, su argumento. La poesía de Carlos Argentino se limita a versificar vulgarmente *todo el planeta*. Hay aquí una crítica a la trivialidad de la materia a partir del cual “surgiría” el poema. El proyecto “La Tierra” es una empresa infinita, imposible, única; el resultado es inútil y accesorio.

Otro aspecto importante de la obra de Carlos Argentino Daneri es su impresión, su edición, la posibilidad de que un fragmento de esta escritura pudiese ser leída, comentada y hasta premiada. En la “Posdata del primero de marzo de 1943”, el narrador Borges afirma

<sup>105</sup> Scarfó: Op cit. p 90

<sup>106</sup> Borges: Op cit. 620

<sup>107</sup> Véase Rojo, Grínor. “El viejo Borges: El otro, Ulrica y El Congreso, En *Borgeana*.” Santiago: LOM ediciones, 2009. p. 114

que la “Editorial Procusto no se dejó arredrar por la longitud del considerable poema y lanzó al mercado una selección de ‘trozos argentinos’”. Daneri recibe por esta publicación el Segundo Premio Nacional de Literatura.

“Recibí tu apenada congratulación”, me escribió. Bufas, mi lamentable amigo, de envidia, pero confesarás -¡Aunque ta ahogue!- que esta vez pude coronar mi bonete con la más roja de las plumas; mi turbante con el más *califa* de los rubíes”<sup>108</sup>

La publicación de *una sección* del enorme poema, vuelve a subrayar el imposible. Una *selección de trozos argentinos* supone una antología de cuartetas que no quisiera uno saber qué nimiedades abarcan. La longitud del poema ha sido entonces, mutilada por el sentido comercial de la editorial. La obra total se imprime, pero sólo como una parte del *universo* cantado. Cabe señalar que el criterio de publicación no es cronológico ni temático, como suelen ser las antologías; es geográfico. En este punto volvemos al criterio examinado en *Historia universal de la infamia*. Se publican los *trozos argentinos* como si en la materia descrita en ellos hubiera algún valor para los lectores, o los jurados, que tan irónicamente le entregan el premio. La publicación del volumen de cuartetas de Daneri, es la divulgación del proyecto total. El libro publicado, finito, tiene detrás una labor total, *universal*. El entramado, el anónimo trabajo se puede afirmar en términos de superstición o imposible. La publicación fragmentaria de un inmenso proyecto inacabado y a la vez inacabable.

### 3) La casa de citas de la calle Garay

Carlos Argentino, su poema, el Aleph, el narrador; todo en el cuento se mueve en múltiples direcciones, o puede ser leído desde diversas perspectivas. Abundan lecturas del cuento. Sobre la identificación de Beatriz Viterbo con algunas mujeres que desdeñaron a Borges, de Carlos Argentino como un Virgilio invertido, de la naturaleza mística del Aleph, etc. El cuento es insoslayable en cualquier estudio sobre Borges, porque parece condensar sus ambiciones desde el inicio de su escritura y proponer los temas que desarrollará en su obra madura. Como señalábamos antes, es un punto de inflexión en la obra de Borges, ya que su aspecto condensador y de recapitulación es evidente.

A pesar de que “El Aleph” sea uno de los pilares de la obra de Borges, el cuento invita constantemente a salir del espacio de la narración. No sólo evoca los libros anteriores del autor, sino que se caracteriza por una serie de alusiones al pasar que constituyen un entramado de alusiones a textos de otros autores. El cuento “dialoga” de forma bastante curiosa, con una serie de escrituras de diversas épocas y lugares. Además de la lectura estructural, la lectura biográfica y la lectura dentro de la obra, la lectura dialogal o intertextual aporta elementos a una especie de “dilucidación” del relato, que abunda en todo tipo de juegos de glosa o alusión. El hecho de que el tema sea la escritura del Aleph lo hace susceptible de inclusiones literarias, incluso desde los epígrafes. Esto no significa que detrás del cuento haya un grueso de lecturas que deben ser “descifradas”, sino más bien se destaca que los lectores individuales ordenen y otorguen cierto sentido a las menciones de otros textos. Este ejercicio es individual y el cuento así lo busca. Si para Rodríguez Monegal, “El Aleph” es una reescritura paródica de *La divina comedia* o para Harold Bloom es una parodia de Neruda y un velado homenaje a Whitman, no deberíamos desestimar del todo estas lecturas. Si bien no son comprobables del todo estas afirmaciones, constatarlas nos ayuda a presentar “El Aleph” como una especie de caja de resonancia de la literatura,

<sup>108</sup> Borges: Op cit. p. 626.

en particular, de una serie de libros que fueron obsesión y comentario de Borges en sus ensayos y poemas. Para caracterizar nuestra opción de lectura dialogal del cuento, haremos converger la lectura de Rodríguez Monegal y la de Bloom ¿Qué relación guardan Dante, Whitman y Neruda? En lo que atañe al cuento “El Aleph”, los tres ensayaron eso que hemos llamado “escritura total”. No a partir de símbolos, alusiones o paradojas, como Borges, sino de forma literal; se propusieron cantar cada uno una totalidad, un mundo, mítico o real. Este ejercicio es producto del azar de lecturas. Acaso no es posible “examinar” cada alusión en el texto. De las menciones directas que se pueden encontrar en el cuento, muchas de ellas apuntan a la escritura total, su imposibilidad y su existencia.

La primera que apuntaremos es el conocido y llamativo primer epígrafe del cuento. “Oh god, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space” de *Hamlet*, es parte de una conversación entre Hamlet y Rosencrantz y Guildenstern sobre el retorno de éstos últimos a Dinamarca:

**HAMLET Entonces es que se acerca el Juicio Final, sólo que vuestras noticias no son ciertas. Os preguntaré con mayor precisión. ¿Qué habéis hecho contra Fortuna que así os envía a esta cárcel? GUILDENSTERN ¿Cárcel, señor? HAMLET Dinamarca es una cárcel. ROSENCRANTZ Entonces es que el mundo también lo es. HAMLET Y tanto. Y en él hay celdas, mazmorras y calabozos, siendo Dinamarca el peor de todos ellos. ROSENCRANTZ No lo creemos así, mi señor. HAMLET Bien, está bien; no lo será para vosotros. nada hay, a menos que así se piense, que sea bueno o malo... Para mí es una cárcel. ROSENCRANTZ La ambición hace que así os lo parezca. Quizás sea demasiado estrecha para vuestras miras. HAMLET ¡Dios! Sería yo el rey del espacio infinito incluso encerrado en una nuez, si no fuera porque tengo pesadillas.**<sup>109</sup>

El diálogo completo presenta a Hamlet como un personaje “preso” en el palacio de Elsinore. Se muestra la tensión entre el espacio del encierro y el mundo, “que también es una cárcel”. Hamlet, como Carlos Argentino Daneri, propone que, aun encerrado, podría controlar el espacio infinito, de no ser por sus pesadillas (en el caso de Hamlet, la aparición del espectro de su padre). Uno de los temas secundarios de *Hamlet* es precisamente la tensión entre el espacio de la obra (Elsinore) y el “mundo” que esperaba al protagonista (Wittenberg, Inglaterra, Noruega, Francia son algunos de los sitios que “rondan” la imaginación de Hamlet y los habitantes del palacio) antes de conocer que su destino era la venganza. Por otra parte, hay en *Hamlet* un extraño discurso de Polonio en el que presenta a Hamlet la compañía de actores que llega a Elsinore:

**POLONIO Se trata de los mejores actores del mundo, ya sea para tragedia, comedia, drama histórico, comedia pastoril, pastoral-cómica, histórico-pastoril, trágico-histórica, trágico-cómico-histórico-pastoril... escena indivisible o poema ilimitado... Para ellos, ni Séneca es demasiado grave, ni Plauto demasiado llano. Sujetos a las normas o por lo libre, no hay mejores actores en el mundo.**<sup>110</sup>

Según los comentaristas de la edición de *Hamlet* citada en este trabajo, la curiosa mención “poema ilimitado” corresponde a una obra dramática fuera de las unidades clásicas de

<sup>109</sup> Shakespeare, William: *Hamlet*. Traducción del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís - Bayer Madrid: Catedra, 2002, p 279

<sup>110</sup> Op cit. p 305

espacio y tiempo<sup>111</sup>. La verdad es que no hay por qué conceder esta explicación de buenas a primeras. Este pasaje es realmente una especie de punto de fuga en *Hamlet*. Polonio, con su oratoria característica, mezcla adjetivos usados para caracterizar obras dramáticas de la época y remata con el oscuro “poema ilimitado”.<sup>112</sup> Para Harold Bloom en *Shakespeare, la invención de lo humano* este pasaje y el que cita Borges en el Aleph van de la mano, hablan de la condición de libertad del personaje:

“Dinamarca es una prisión”, dice Hamlet, pero nadie en todo Shakespeare parece potencialmente tan libre como el príncipe heredero de Dinamarca. He observado ya que de todos los ‘libres artistas de sí mismos’ de Shakespeare (Hegel), Hamlet es el más libre. La obra de teatro de Shakespeare es a la vez esclavitud y liberación para su protagonista trágico, que a veces siente que no puede hacer nada en Elsinore, y también teme hacer demasiado, no vaya a convertirse en un Nerón y hacer de Gertrud una Agripina, a la vez madre, amante y víctima. Hay una sorprendente variedad de libertades para Hamlet: podría casarse con Ofelia, ascender al trono después de Claudio si la espera fuese soportable, derribar a Claudio casi en cualquier momento, irse a Wittenberg sin permiso, organizar un golpe de estado (puesto que él es el favorito del pueblo), o incluso dedicarse a pergeñar obras para el teatro. (...) Ofelia lo describe, en su lamento por la locura de él, como alguien que ha sido cortesano, soldado y erudito, modelo de las formas y las modas para toda Dinamarca. Si *La tragedia de Hamlet* es un ‘Poema ilimitado’, más allá de los géneros y las reglas, entonces su protagonista es un personaje ilimitado, más allá incluso de precursores tales como el bíblico David o el clásico Bruto.<sup>113</sup>

Estos comentarios nos presentan *Hamlet* como “poema ilimitado”. No en el sentido de amplitud o totalidad de representación, sino más bien, como una obra donde el personaje es múltiple y pasa por ilimitados estados y se ve enfrentado a ilimitados destinos. Sin ser tan extenso como para ser considerado “totalizador” hay algo en *Hamlet*, acaso esa tensión entre el encierro y la libertad en el mundo que hace de esta obra un comienzo preciso y muy significativo de “El Aleph”. Además, el personaje Hamlet es uno de los antecedentes del anti-héroe borgeano descrito anteriormente. Su ambición no corresponde con su acción. Es un hombre de proyectos, encerrado en el palacio y en su intelecto. A diferencia de los personajes de Borges, Hamlet es el protagonista de una tragedia en la que todos sabemos quiénes terminan muertos.

Otra alusión de interés en la primera parte del cuento es el “Canto Augural, Canto prologal o simplemente Canto-prólogo” del poema “La Tierra” de Carlos Argentino. Se presenta esta idea como el umbral del proyecto de canto total del personaje. Se da a entender que esta era la única “parte” del poema que ya había sido escrita por Daneri y

<sup>111</sup> “ *poem unlimited* Ambos términos, y el anterior ‘indivisible’ son únicos en todo el corpus shakespeariano. Entiéndase ‘poem’ como ‘dramatic poem’, es decir, obra teatral y ‘unlimited’ como ‘not restricted as to their length and not conforming to the neo-classical unities of time and place.’ Op cit. p 305

<sup>112</sup> Aunque Shakespeare compuso dieciséis obras después de *Hamlet*, que sitúan esa obra justo después del punto medio de su carrera, hay una clara sensación de que ese drama fue inmediatamente su alfa y su omega. Todo Shakespeare está en él: historia, comedia, sátira, tragedia, leyenda –empieza uno a parecerse a Polonio si quiere uno categorizar ese “poema ilimitado”. Polonio sólo quería decir que semejante drama poético no tenía que adherirse al sentido neoclásico de Ben Jonson de las unidades de tiempo y espacio, y *Hamlet* irónicamente destruye toda esa idea coherente de tiempo más drásticamente aún que la destruirá Otelo. Pero “poema ilimitado”, como Shakespeare debe haber sabido, es la mejor expresión con que contamos para el género del *Hamlet* completo, que es y no es a la vez la tragedia del príncipe. Bloom, Harold: *Shakespeare: la invención de lo humano*. Bogotá: Norma, 2001. p 426

<sup>113</sup> Bloom, Op cit. p 428

es leída al narrador Borges. En este caso, la obra que resuena es *El Preludio*, el célebre poema consagradorio de William Wordsworth. *El Preludio* fue concebido como el prólogo a un poema totalizador que le fue encargado al poeta inglés por su también célebre amigo Samuel Taylor Coleridge. El poema, jamás escrito, se llamaría *El recluso*.

Coleridge, espíritu afín, mente vasta, corazón infinito, como quien deja caer una semilla silenciosamente en tierra fértil, le ha dado a Wordsworth una misión (nada envidiable, por cierto) que solo el 'Gigante Wordsworth, Dios lo ame' puede realizar: escribir el Gran Poema Filosófico de la era, que para estos tres románticos tomará el nombre (un tanto ominoso) de *The Recluse*. (...) Podemos representarnos la magnitud del poema que Coleridge imaginaba ( y lo poco envidiable de la misión transferida a Wordsworth) por la carta que escribió a su editor cuando aún acariciaba la idea de componerlo él mismo: "No debería pensar en dedicar menos de 20 años a un Poema Épico. Diez para recoger materiales y precalentar mi mente con ciencia universal. Sería un matemático tolerable, conocería a fondo la Mecánica, Hidrostática, Óptica y Astronomía, Botánica, Metalurgia, Fósiles, Química, Geología, Anatomía, Medicina; luego *la mente del hombre*; después, *las mentes de los hombres*, en todos los Viajes, Exploraciones, Historias. Así pasaría diez años; los cinco siguientes para la composición del poema y los últimos cinco para corregirlo. Así escribiría, acaso, sin dejar de oír esa Voz divina que susurra en la noche y que habla a las mentes poderosas de predestinados Laureles, estelares e imperecederos" (*Early visions*, pg 144). Una parodia de este mismo propósito poético (tal como Borges lo veía encarnado en el *Canto general* de Neruda) puede verse en su relato "El Aleph, referido al poema ficticio *La Tierra*, del no menos ficticio Carlos Argentino Daneri que "se proponía versificar toda la redondez del planeta"<sup>114</sup>

Wordsworth incluso tramó una especie de bitácora para la redacción de su proyecto. Consideró, como un hombre del siglo XIX, que el estudio de las diversas disciplinas del saber lo conducirían a la facultad de emprender un vastísimo poema, un catálogo general de su cultura y naturaleza. He aquí el bosquejo "real" de un proyecto de escritura total, jamás realizada, por cierto. *El Preludio*, lo que quedó de este vasto poema y que ha quedado en las bibliotecas, es no menos impresionante en magnitud. Catorce "libros" donde Wordsworth se propone cantar "El crecimiento de la mente de un poeta, un poema autobiográfico". *El Preludio* es una de las expresiones más cabales de subjetividad y construcción de ésta que podamos hallar en la poesía moderna, otro antecedente o estación ineludible cuando hablamos del "poema ilimitado" que Borges imaginó en "El Aleph".

Hay un aspecto de *El Preludio* que parece subyacer a la idea de escritura total en "El Aleph": la épica. El poema épico clásico es posiblemente una de las manifestaciones literarias más cercanas a la totalidad en la cultura de occidente. Al menos, esa es una de sus ambiciones, desde el rapsoda Homero y su *Iliada*. Es por esto que la primera cuarteta de Carlos Argentino incluida en "El Aleph" lo menciona, y menciona a Hesíodo también:

**"He visto, como el griego, las urbes de los hombres, os trabajos, los días de varia luz, el hambre; no corrijo los hechos, no falseo los nombres, pero el voyage que narro, es ... autour de ma chambre."**

La estrofa es comentada por el propio poeta total: "... el segundo [verso] pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación..."<sup>115</sup>. Aquí se menciona la figura retórica antes

<sup>114</sup> Atreides, Bel "Introducción" En: Wordsworth, William: *El preludio* Barcelona: DVD ediciones, 2003. p. 25

<sup>115</sup> Idem. p. 618

estudiada como parte del “estilo de la eternidad” según Borges. Es importante también la escueta alusión al “abolengo” de la enumeración: *La Biblia*<sup>116</sup>. La utilización del verbo ver, como indicio de visión poética aquí toma más bien un matiz de testimonio, dada la existencia del Aleph en el sótano del escritor. La mención a Homero ya había sido hecha en el primer cuento “El inmortal”. Esta vez, la incorporación está marcada como un argumento de autoridad mediante el cual Daneri “se inscribe” en la tradición épica griega que va de Homero a Hesíodo. El célebre canto denominado “Catálogo de las naves” de la *Iliada* expone, desde la lejanía del mundo griego, los problemas de la escritura total:

***Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo, mientras que nosotros sólo oímos la fama y no sabemos nada, quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos. El grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo, ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior, si las Olímpicas Musas, de Zeus, portador de la égida, hijas, no recordaran a cuantos llegaron al pie de Ilio. Pero sí nombraré a los jefes y la totalidad de las naves.***<sup>117</sup>

Este memorable fragmento excluye la posibilidad del rapsoda de enumerar o nombrar la totalidad de las tropas del ejército aqueo, dispuesto a asediar y conquistar Troya. La imagen de diez lenguas y diez bocas insuficientes es una metáfora mítica muy elocuente de la especie de derrota del poeta frente a tan vasta muchedumbre. Siendo fiel a su voluntad heroica-aristocrática, Homero soluciona el asunto nombrando sólo a los jefes. En suma, establece una jerarquía para poder “abarcarse” la materia. Esta jerarquía o control es justamente lo que anula “La Tierra” de Carlos Argentino. Borges, con esto, provoca un caos en la escritura poética entre las partes y un todo. En “El Aleph” no es posible la permutación, la adición o la ausencia. No es posible la metonimia, metáfora, sinécdoque o recapitulación, sólo la paciente y tediosa representación de un todo.

Las alusiones a Homero y Hesíodo, además de perpetrar la búsqueda de autoridad en la tradición, son un intento de nombrar o evocar dos figuras de la antigüedad cuyas obras fueron poemas totales o, como describiría Northop Frye, “Formas enciclopédicas”. Tal vez en este concepto podríamos aunar las características de nuestro objeto de estudio. Podríamos decir que Frye aísla, en *Anatomía de la crítica*, una “tendencia enciclopédica”, basándose en la integración de una o más formas en un cierto *rol social* del escritor, de recordar un *legado*. Esta tendencia se evidencia en “composiciones ‘educativas en el más amplio sentido’: epopeyas, prosa didáctica, compilaciones enciclopédicas de mitos, folklore y leyendas”. Esta tendencia se diferenciaría de la que produce composiciones individuales

---

<sup>116</sup> En este punto, Daneri cita la Escritura (entendiendo *La Biblia*) que también es un libro total; compendio histórico, ético, lírico, etc, de todo un cúmulo de tradiciones. El procedimiento de la *enumeración* es constante tanto en el antiguo como en el nuevo Testamento. Ejemplos de esto son las llamadas *genealogías*, siendo una de las más célebres la de Jesús en el *Evangelio según San Mateo*. Véase: San Mateo: Capítulo 1. Jesús es presentado como hijo de Abraham e hijo de David, atribuyéndole un título mesiánico. En un breve espacio de texto, el evangelista, por medio de la enumeración, abarca una enorme cantidad de siglos: “Como medida mnemotécnica, el evangelista divide la genealogía en tres períodos, que corresponden bien a otros tantos de la historia de Israel. De éstos, el primero abarca unos diez siglos; el segundo, cuatro, y el tercero, seis. Si la serie de las personas no está completa en el segundo período, ya se deja entender que en los otros tampoco lo estará. Mas esto importa poco para la verdad y el fin de la genealogía, que es establecer la unión de Jesús con David y Abraham.” En: Nácar, Eloiño y Colunga, Alberto: *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1970. p. 1046.

<sup>117</sup> **Homero. *Iliada*. Madrid: Gredos, 2007. Canto II p. 35**



o de circunstancia, tales como églogas, ensayos, epigramas, etc. No se confunden estas tendencias con la noción de género, ya que Frye cuidadosamente las separa de esta noción:

Si llamamos 'poema' a la poesía de un individuo aislado y 'epopeya' a la tendencia del vocero social (en comparación con las ficciones más dramáticas de los personajes internos), tal vez obtengamos alguna concepción preliminar de ellos. Pero salta a la vista que aquí no estamos utilizando estos términos en ningún sentido genérico y, como ciertamente deberían usarse en este sentido, los abandonaremos inmediatamente para reemplazarlos, en cambio, por episódico y enciclopédico."<sup>118</sup>

Es muy importante entender el propósito de estas obras, no meros catálogos, sino espacios casi imposibles de recolección de datos, mitos, guerras, etc. Pensamos que a esto se refiere Frye cuando afirma que son composiciones 'educativas en el más amplio sentido', es decir, enseñan como recordar el archivo.

En la época del romance, el poeta, al igual que el héroe correspondiente, se ha convertido en un ser humano y el dios se ha retirado del cielo. Ahora su función consiste esencialmente en recordar. (...) En Homero, acaso en el más primitivo Hesíodo, en los poetas de la edad nórdica heroica, podemos darnos cuenta qué clase de cosas tenía el poeta que recordar. Los catálogos de los reyes y de las tribus extranjeras, los mitos y las genealogías de los dioses, las tradiciones históricas, los proverbios de la sabiduría popular, los tabú, los días fastos y nefastos, los sortilegios, las hazañas de los héroes tribales, eran algunas de las cosas que salían a relucir cuando el poeta abría el cofre en que atesoraba sus palabras.<sup>119</sup>

Esta es la tradición "real" a la que adscribiría "La Tierra". El entramado de citas y menciones de libros existentes nos hace "salir" del cuento e identificar textos literarios de todas las épocas que han sido producto de la ambición totalizadora. Evidentemente, debemos tener en cuenta de qué modo incluimos "La Tierra" entre las formas enciclopédicas, es decir, justamente aquello que logra aislar Frye es lo que no cumple el poema imaginado por Borges. No resiste la inclusión, sino todo lo contrario, es abiertamente una parodia o negación de aquellas formas. El proyecto de Argentino anula, en su imposible, la tendencia a escribir una totalidad, que en términos de escritura siempre debe tener límites. Podríamos argumentar a favor de una crítica a esta tendencia por parte de Borges, en su relato. Considerando el momento de eclosión que representa el relato de 1949, diríamos que "El Aleph" anula finalmente esta tendencia en Borges, en el sentido de una forma o una obra. Borges, obsesionado con el infinito y su manifestación en un libro (En *Ficciones* y *El Aleph*) clausura la adopción o ejecución de esta tendencia justamente pensando un libro y resumiéndolo en vez de escribiéndolo, en esto sigue el dictamen del prólogo de *Ficciones* ya comentado.

Una última resonancia que expondremos es la que sucede en el momento del cuento en que el narrador Borges se enfrenta al Aleph y a la posibilidad de "escribirlo".

Se trata de la aparición de la enumeración final, aquella que es producto de la visita al sótano de la calle Garay. La declaración que introduce este párrafo en el cuento es la misma que antes habíamos leído en "Funes el memorioso" en *Ficciones* "Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor." La desesperación es la búsqueda de una forma de transmitir al otro mediante el lenguaje la visión del infinito Aleph. El párrafo está compuesto por formas ya estudiadas, la repetición en búsqueda de

<sup>118</sup> Frye, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila editores, 1977. p. 81

<sup>119</sup> Op cit. p. 83.

esa secreta relación que existe entre los miembros de una enumeración, el verbo ver, la máxima expansión y distancia posible entre las cosas nombradas; el efecto que emerge de ver el punto que contiene todos los demás:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. 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), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que nunca olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio (...) vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, (...) vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, 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, 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 hombres pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí infinita veneración, infinita lástima.<sup>120</sup>

Es curioso, pero este puro párrafo parece resumir todo nuestro trabajo. En él se observan los lugares, objetos, conjeturas, imágenes, libros, laberintos, quintas mares y desiertos que hemos tratado de leer hasta ahora. Borges, finalmente, se permite en la ficción la posibilidad de estar frente al inconcebible universo, acaso una de las obsesiones más fuertes que su literatura tramó. La visión también es un resumen del desarrollo de su escritura, desde el mar y las muchedumbres whitmanianas hasta él mismo, su sangre, sus vísceras y su cara. El catálogo de cosas vistas en el Aleph señalan estos dos aspectos “el populoso mar” y “las muchedumbres de América.” Aquí está presente Walt Whitman, con un adjetivo y un sustantivo que, de tanto usarlos en *Leaves of grass*, parecieran casi pertenecerle. El mar de Whitman expuesto en la sección “Sea-drift” de *Leaves of grass* y las muchedumbres de América que cruzan el libro son las primeras dos visiones de Borges en su visita al Aleph. El párrafo no parece tener una estructura de recapitulación o una arquitectura por descifrar. Mezcla de azar y nostalgia, Borges ve en el Aleph lo que ya había visto en cincuenta años de lectura y escritura, desde el admirado Whitman a él mismo, a su propio rostro. Whitman cierra, de la misma forma que abre, el estudio de las formas enciclopédicas en este período de la producción literaria de Jorge Luis Borges. De todos los “libros totales existentes” que rumorean en “El Aleph”, el de Whitman es el más cercano a Borges, es la posibilidad real de que estas escrituras fueran posibles y realizadas por un autor.

***Cuando me propongo expresar lo mejor, encuentro que no puedo hacerlo, Que mi lengua es impotente, Que mi aliento no obedece a sus órganos, Me quedo mudo. Lo mejor de la tierra no puede expresarse de ningún modo, toda ella o***

---

<sup>120</sup> Borges: Op cit. p 626.

**cualquier parte de ella es lo mejor, No es lo que habías previsto, es más común, más fácil, más cercano.**<sup>121</sup>

La forma de presentar los objetos concentrados en el Aleph está quizás inspirada en la Biblia y especialmente en Whitman, autor influido a su vez por el estilo bíblico. Borges lo admiró y lo siguió desde los primeros poemas, y puede decirse que lo considera al mismo tiempo un emblema de la riqueza del orbe y una de las soluciones literarias para transcribirlo. Como Whitman, repite el verbo *vi* con cada elemento de la enumeración (recurso retórico para acentuar el intento de registrar honesta y directamente, sin aparente retórica, el maravilloso espectáculo). (...) Allí están los símbolos del infinito número de los seres (“el populoso mar”, “las muchedumbres de América” –nuevamente Whitman-, los ojos que escrutan y los espejos que multiplican, las hormigas, las marejadas y los ejércitos).<sup>122</sup>

Esta acotación final queda refrendada en un poema publicado por Borges posteriormente a “El Aleph”. Se trata de “Mateo XXV 30”, incluido en uno de los mejores libros de poemas de Borges *El otro, el mismo*, de 1964. La alusión al evangelio es muy significativa, se trata del último versículo de la denominada “Parábola del labrador”, donde el siervo que recibió tan sólo un talento y no lo multiplicó o usó, recibe la reprimenda de su señor, y el talento le es quitado<sup>123</sup>. El poema expone, también bajo el uso de la enumeración, una serie de manifestaciones, espacios, sujetos y objetos que fueron vistos por Borges a lo largo de su vida. Es una exposición de todo lo que “le fue dado” para ser poeta.

***El primer puente de Constitución y a mis pies Frigor de trenes que tejían laberintos de hierro. Humo y silbidos escalaban la noche, Que de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte Y desde el centro de mi ser, una voz infinita Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras, Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra): - Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales, Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos, Un cuerpo humano para andar por la tierra, Uñas que crecen en la noche, en la muerte, Sombra que olvida, atareados espejos que multiplican, Declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo, Fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas, Una pesa de bronce y un ejemplar de la Saga de Grettir, Algebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre, Días más populosos que Balzac, el olor de la madreselva, Amor y víspera de amor y recuerdos intolerables, El sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar Y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo, Todo eso te fue dado, y también El antiguo alimento de los héroes: La falsía, la derrota, la humillación. En vano te hemos prodigado el océano, En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman; Has gastado los años y te han gastado, Y todavía no has escrito el poema.***<sup>124</sup>

<sup>121</sup> Whitman: “*Song of the rolling earth*” (*Canto de la tierra rodante*) *Hojas de hierba*. Madrid: Visor, 2006, p 505

<sup>122</sup> Barrenechea: Op cit. p 68

<sup>123</sup> Cito el pasaje desde el versículo 26 en adelante “Mas su señor le respondió: ‘Siervo malo y perezoso, sabías que yo cosecho donde no sembré y recojo donde no esparcí; debías, pues, haber entregado mi dinero a los banqueros, y así, al volver yo, habría cobrado lo mío con los intereses. Quitadle, por tanto, el talento y dádsele al que tiene los diez talentos. Porque a todo el que tiene, se le dará y le sobraré; pero al que no tiene, aun lo que tiene se le quitará. Y al siervo inútil, echadle a las tinieblas de fuera. Allí será el llanto y el rechinar de dientes. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brower, 1999 p. 1389.

<sup>124</sup> Borges “*Mateo XXV30*” En: *El otro, el mismo. Obra poética. Tomo II*. p. 97

Allí aparece Whitman, ese fantasma en que lo convirtió Borges. También aparecen el mar y el sol del horizonte, vistos por los ojos de ambos. En esta especie de reproche que Borges se hace a sí mismo como poeta, están presentes, abarrotadas, las materias de su poesía y el paso del tiempo “que lo ha gastado”. Aparecen las cosas (como dice el verso, las cosas, no las palabras) dichas mediante un Juicio Final al que se ve enfrentado como escritor. Un juicio que emerge “desde el centro de su ser y con voz infinita” y que lo acusa de “no haber escrito el poema”. Esta última mención es ambigua; nos gustaría decir que “el poema” es esa escritura total que Borges tanto imaginó y que hasta ahora hemos estudiado.

*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que*<sup>125</sup>  
*ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*

## 4) La obra total después del Aleph

Una de las maneras de hallar o configurar lo que hemos llamado “Obra total” en la literatura de Borges, ha sido rastrear y hacer dialogar de manera diacrónica su producción, desde sus primeros poemas, hasta el cuento “El Aleph” que es donde se produce la eclosión de este tema, la especie de suma de motivos referentes al libro, a la escritura, etc. Otra forma para conseguir este propósito sería realizar los mismos procedimientos de estudio en lo publicado por Borges después de “El Aleph”. Tanto los ensayos de *Otras inquisiciones*, como los poemas y prosas de *El hacedor*, integran nuevos motivos a la obra borgeana, y comienzan a difuminar unos otros que parecían tan persistentes en lo que hasta ahora hemos leído. Se seguirán mencionando escritores como Whitman y Shakespeare, pero con una menor frecuencia y como personajes ya aprehendidos, ya “leídos”, aunque nunca totalmente asumidos o superados: “Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores.”<sup>126</sup> “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”.<sup>127</sup>

La relación entre Borges y los libros no acaba nunca. Siempre hay alguna cita que comentar, algún animal rayado que recordar, algún pasaje de poesía que vuelve a la memoria de un magro personaje. No obstante, a partir de *Otras inquisiciones*, la maquinaria de hacer libros fictivos, lectores fabulosos, bibliotecas infinitamente hexagonales y poemas sempiternos, parece dar paso al comentario de libros existentes, libros de las bibliotecas de oriente y occidente. Borges es un escritor que oscila siempre entre la tradición, el denominado “Canon” y las referencias más ocultas, periféricas o caprichosas. Es un lector bastante personal, que de tanto leer logra configurar una subjetividad bastante entrañable sólo a partir de la mención de sus libros favoritos. Es importante señalar que, si bien la simulación nunca acaba en la obra de Borges, lo que antes era un absurdo producto que denunciaba el “infinito malo”, ahora es una especie de felicidad, o un alimento de la escritura. Tanto en *Otras inquisiciones* como en *El hacedor* y de ahí en adelante, el libro tomará un estatus de obra literaria: con nombre, fecha, autor, etc. Se menciona de vez en

<sup>125</sup> Borges: Epílogo de *El hacedor*. En *Obra poética*. Tomo II . p 69

<sup>126</sup> Borges: *Otras Inquisiciones*. En: *Obras completas*. Tomo II Buenos Aires: Emecé, 2007. P.78

<sup>127</sup> “Everything and Nothing” En: Op cit. p. 217

cuando al libro de los libros, pero como un imposible sobre el que no vale la pena discurrir. Después de “El Aleph”, la “obra total” se identificará con una serie de textos comentados, que quisieran ir hacia lo total, pero que al ser producto humano, no logran conseguirlo del todo, pero sí en parte y ese es uno de los criterios de Borges para admirar libros de distintas latitudes y épocas.

Algo de esto está expuesto en el ensayo “Sobre los clásicos”, donde Borges expone lo siguiente:

Llego, ahora, a mi tesis. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo del tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austríacos el *Fausto* es una obra genial; para otros, es una de las más famosas formas del tedio, como el segundo *Paraíso* de Milton o la obra de Rabelais. Libros como el de Job, la *Divina comedia*, *Macbeth* ( y, para mí, algunas de las sagas del Norte) prometen una larga inmortalidad, pero nada sabemos del porvenir, salvo que diferirá del presente. Una preferencia bien puede ser una superstición.<sup>128</sup>

“Clásico” es una denominación bastante distinta a nuestro objeto de estudio, mas hay una relación entre la “Obra total” y los conceptos de “canónico” y “clásico” en Borges. Llama la atención lo secular y casi desconfiado de esta definición de clásico. La denominación depende de un colectivo sincrónico y delimitado “una nación”, o de una diacronía más bien ilimitada “el paso del tiempo”. No se trata de los libros más vendidos o más difundidos, sino de aquellos que, bajo esta especie de convención colectiva, son leídos como si fueran “profundos como el cosmos”. Estas consideraciones son un punto de inflexión hacia el final de nuestro trabajo, ya que apuntan al tránsito, en la obra de Borges, desde la escritura total soñada y pesadillesca que tiene su manifestación más conocida en “El Aleph”, hacia la identificación de esta idea, de este ideal, en ciertas obras que cuentan con estas características de “clásico”. Los clásicos son libros que para una comunidad constituyen un intento por constatar, catalogar y agotar el mundo que les rodea. Con cierta malicia, Borges alude al *Fausto* y a la obra de Francois Rabelais como obras veneradas o tediosas. Tanto *Fausto*, como *Gargantúa y Pantagruel* caben, con las evidentes diferencias entre ellas, en este concepto de “Obra total” o “totalizante”. Ambas son catálogos de la vida en sus épocas, (en el caso de la obra de Rabelais, hay listas de alimentos, genealogías, catálogos de bromas, palabras vulgares etc; en el de Goethe, el catálogo emerge sobre todo en *Fausto segunda parte*) y aunque las motivaciones o intenciones de Goethe y Rabelais fueron tan diversas, ambos comparten el mote de “clásico”, “canónico” y, para nosotros “total”, según lo que hemos venido exponiendo.

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.<sup>129</sup>

Este párrafo final encierra, en su brevedad, una idea muy importante para delinear de forma precisa el destino de lo que hasta ahora hemos estudiado, en la obra posterior de Borges. Se itera el concepto de convención y colectividad; nada de meritorio (aquí podríamos introducir el “valor” de los libros, tal como en el concepto de canon “los libros más valiosos a través de las épocas”, como más o menos diría Bloom) hay en los clásicos, sólo los lectores, con ese fervor y lealtad, los convierten en tales. Estas palabras, fervor y lealtad, son importantes en lo que podemos desprender como teoría de la lectura en

<sup>128</sup> Op cit: p. 183

<sup>129</sup> Op cit. p:184

la obra de Borges posterior al “Aleph”. Esa poesía withmaniana, aquella suma o catálogo de atardeceres y épocas que el primer Borges tramó a nivel de escritura, devino en la lealtad a la lectura de ciertos libros. Esos libros que tanto admiramos, que tanto leemos y que sabemos que jamás escribiremos. Borges fue un lector fiel y repetitivo y su obra, sobre todo la poética posterior a “El Aleph” da cuenta de estas lecturas. Siempre aparecerá Shakespeare o Dante, a veces Whitman, a veces Milton. De la escritura total imposible y absurda (una pura idea), se transita a catálogos plurales y centrales de la antigüedad (*La Biblia, La Ilíada, La Odisea*), para luego decantar en la autoría, en aquellos nombres de la literatura que, en alguna medida, llevaron a cabo el proyecto del canto total. Libros como *El hacedor, El otro, el mismo, Elogio de la sombra*, y todos los poemarios posteriores, contienen poemas cuyos títulos aluden a esta tradición, forma o hallazgo. En Borges, lo que parece tradición, termina siendo siempre una manifestación de la “Biblioteca personal”. Los roces de Borges con el canon o la tradición, no son casuales ni evidentes. Tal vez para nosotros, para los que Borges es un escritor archi-leído y archi-estudiado, nos parece evidente su entramado de lecturas. A pesar de esto, la perspectiva individual frente a la lectura y las tradiciones es siempre bastante libre, tal como expresó en algún punto de su juventud en “El escritor argentino y la tradición”: el escritor puede echar mano a todas las tradiciones. Es así como Borges identificará libros de toda índole y todas las épocas como escrituras amplísimas, manifestaciones de una colectividad, o de un autor que buscaba lo plural.

Tal es el caso del famoso poema “Ariosto y los árabes”, de *El hacedor*, donde se declara, en la primera estrofa, de manera sintética y muy precisa, el asunto del libro que, en este caso por obligación, debe contenerlo todo:

***Nadie puede escribir un libro. Para que un libro sea verdaderamente, se requieren la aurora y el poniente siglos, armas y el mar que une y separa. Así lo pensó Ariosto, que al agrado lento se dio, en el ocio de caminos de claros mármoles y negros pinos, de volver a soñar lo ya soñado. El aire de su Italia estaba henchido de sueños, que con formas de la guerra que en duros siglos fatigó la tierra urdieron la memoria y el olvido.***<sup>130</sup>

El primer verso de este poema es el dictamen de la clausura del libro total. Esta idea se achaca a Ariosto, sin embargo es, como hemos estudiado, uno de los temas de Borges. Los requerimientos del libro son, casi ajustadamente, los que hemos estudiado: geográficos, marítimos, temporales e históricos. El hecho de que Ariosto se haya dado a “soñar lo ya soñado” alude a la reconfiguración de la épica, de los hechos de guerra durante el renacimiento. El poema entero habla de las pérdidas y lejanas fuentes de Ariosto para reconstruir la épica de Roncesvalles, con animales mitológicos, viajes a la luna y extraños personajes.

***Quién sabe si de Persia o del Parnaso vino aquel sueño del corcel alado que por el hechicero armado urge y que se hunde en el desierto ocaso. Como desde aquel corcel del hechicero, Ariosto vio los reinos de la tierra surcada por las fiestas de la guerra y del joven amor aventurero.***

Para Borges, Ariosto es uno de aquellos autores cuya obra, moderna y cercana a él en contraste con *La Biblia* o *La Ilíada* contiene la ambición escritural abarcadora del todo. La “visión de los reinos de la tierra” desde la luna, es la visión parodiada en “El Aleph”, la visión de Carlos Argentino. El tema persiste en el poema, pero esta vez adosado a un libro “clásico”, que para Borges es el testimonio de aquello que soñó durante su juventud

<sup>130</sup> Borges: *Obra poética. Tomo II p. 47.*

y primera adultez, aquella “Obra mayor de los hombres”, aquel poema llamado *La tierra*, ahora es un libro más, venerado, pero bien ubicado en la sala (despacho, biblioteca), que es, según el poema, el lugar donde se terminan olvidando los libros.

***Por el cristal ya pálido la incierta luz de una tarde más toca el volumen y otra vez arden y otra se consumen los oros que envanecen la cubierta. En la desierta sala el silencioso libro viaja en el tiempo. Las auroras quedan atrás y las nocturnas horas y mi vida, este sueño presuroso.***<sup>131</sup>

Este “culto a los libros totales” puede ser examinado también en un libro de madurez llamado *Siete noches*, de 1980. Siete conferencias donde las palabras: Odisea, Shakespeare, Dante, Milton, *Ilíada*, Hamlet, oriente, occidente, etc, no dejan de ser mencionadas en todo el volumen. La primera conferencia, llamada “La divina comedia” es una exposición de argumentos e imaginaciones para exhortar a leer a Dante, por su estilo, misterio y por la “felicidad” que importa su lectura.

Si he elegido la *Comedia* para esta primera conferencia es porque soy un hombre de letras y creo que el ápice de la literatura y las literaturas es la *Comedia*. Eso no implica que coincida con su teología ni que esté de acuerdo con sus mitologías. Tenemos la mitología cristiana y la pagana barajadas. Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas. Y yo soy un lector hedónico, lo repito; busco emoción en los libros.

La *Comedia* es un libro que todos debemos leer. No hacerlo es privarnos del mejor don que la literatura puede darnos, es entregarnos a un extraño ascetismo. ¿Por qué negarnos la felicidad de leer la *Comedia*?<sup>132</sup>

El tono preceptor y académico es propio del ulterior Borges, ya profesor, ya famoso conferencista. *Siete noches* es un libro que llama mucho la atención porque es una suma de citas, pasajes, comentarios, que tienen como objetivo explicar, o tratar de explicar, la felicidad que produce la lectura. Lo hace de una manera bastante espontánea y libre, recordando versos, haciendo dialogar unos libros con otros, comparando, etc. *Siete noches* es un buen ejemplo de la derivación de la ambición de Borges que hemos estudiado. Lo que alguna vez quiso escribir, luego soñar, luego parodiar, ahora se contenta, de forma no resignada, con leer. El infinito nunca desaparece de la obra de Borges, sólo se transforma. Lo que alguna vez fue pesadilla, ahora es una de las manifestaciones de la hermosura, a propósito del título de otro de los libros totales comentados en *Siete noches*:

Quiero detenerme en el título. Es uno de los más hermosos del mundo, tan hermoso, creo, como aquel otro que cité la otra vez, y tan distinto: *Un experimento con el tiempo*.

En este hay otra belleza. Creo que reside en el hecho de que para nosotros la palabra “mil” sea casi sinónima de “infinito”. Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir “mil y una noches” es agregar una al infinito. Recordemos una curiosa expresión inglesa. A veces, en vez de decir “para siempre”, *for ever*, se dice *for ever and a day*, “para siempre y un día”. Se agrega un día a la palabra “siempre”. Lo cual recuerda el epigrama de Heine a una mujer: “Te amaré eternamente y aún después”.

La idea de infinito es consustancial con *Las mil y una noches*.

133

<sup>131</sup> *Op cit. p.51*

<sup>132</sup> Borges: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007. Tomo III p.252

<sup>133</sup> *Op cit. p.275.*

La conferencia llamada “La cábala” extrae buena parte de sus postulados de las ideas contenidas en *Otras inquisiciones*, la idea de “el culto a los libros” y el de “libro clásico” realizan una mixtura en *Siete noches* donde lo que se busca explicar es esta atracción que producen ciertas obras. Ya hemos expuesto que para Borges, el concepto “clásico” es meramente convencional y hasta casi sospechoso. Lo que es clásico para unos, no lo es para otros. Borges comenta esto para llegar al concepto de “Libro sagrado”.

A pesar de la musa (el concepto de la musa es bastante vago) algún traductor inglés ha creído que cuando Homero dice: “Un hombre iracundo, tal es mi tema”, no se veía al libro como admirable letra por letra: se lo veía como cambiante y se lo estudiaba históricamente; se estudiaban y se estudian esas obras de un modo histórico; se las sitúa dentro de un contexto. El concepto de un libro sagrado es del todo distinto. (...)

En un libro sagrado, son sagradas no sólo sus palabras sino las letras con que fueron escritas. Ese concepto lo aplicaron los cabalistas al estudio de la Escritura. (...)

La idea es esta: el Pentateuco, la Torá, es un libro sagrado. Una inteligencia infinita ha condescendido a la tarea humana de redactar un libro. El Espíritu Santo ha condescendido a la literatura, lo cual es tan increíble como suponer que Dios condescendió a ser hombre. Pero aquí condescendió de modo más íntimo: el Espíritu Santo condescendió a la literatura y escribió un libro. En ese libro, nada puede ser casual. En toda escritura humana hay algo casual.<sup>134</sup>

Aquí, hace uso de una distinción más bien disciplinaria, de formas de leer. Tales serían la Historia y la Religión. Estudiar históricamente las obras, situarlas en un contexto conduce a la noción de clásico. Por otra parte, la lectura sagrada considera al lenguaje y la letra como una manifestación divina, por lo que la lectura es también en sí un acto sagrado. Borges aísla la tradición cabalística para dar cuenta de este fenómeno de lectura, que él rastrea en la tradición monoteísta occidental, pero también en oriente. En lo sustancial, Borges trata, en *Siete noches*, de esbozar maneras de lectura, canonizantes, sagradas, contextuales, imaginarias, creativas, etc. Esto, por supuesto, le interesa en la medida que estas formas de leer pueden llegar a yuxtaponerse (por ejemplo: leer a los clásicos con un fervor religioso, o considerar el contexto como algo casi sagrado o infalible en lo que a lectura se refiere). Leer *Siete noches* bajo el rastreo de la obsesión de totalidad en la obra de Borges parece el final feliz de un cuento, donde el personaje, hacia el final de su vida, descubre y afirma que fue feliz leyendo y admirando libros cuya confección o escritura alguna vez lo exasperaron y nos siguen y seguirán exasperando a muchos.

Si pudiéramos describir en pocas palabras la relación de la literatura post-aleph de Borges y la que la precede, diríamos que esta segunda producción atiende más a la *lectura* que a la *escritura*. Las formas de lectura, de libros existentes, leídos, releídos, compartidos a través de la historia con otros escritores. Si se ha demostrado que todas las escrituras dialogan, es debido a la lectura; si se ha demostrado que las lecturas dialogan, es debido a la escritura. Borges cataloga a los “felices lectores de la *Comedia*”, a los “Traductores homéricos” a los poetas ingleses que se embelesaron con Milton o Shakespeare de la misma forma que él. Esta es una idea del primer ciclo que se desarrolla y parece constante en la teoría literaria que nos presenta Borges. Muchas veces hallamos que lo que lo que más le interesa de ciertos escritores es aquello que han leído. También se puede aplicar esto a algunos personajes de su postrera cuentística. Pierre Menard y Carlos Argentino eran los anti-héroes de la pluma, del estilo. Hermann Soergel, por ejemplo, es un anti-héroe vindicado por la lectura de lo que consideró una “Obra total”:

---

<sup>134</sup> Op cit. p.321.



Hay devotos de Goethe, de las Eddas y del tardío cantar de los Nibelungos; Shakespeare ha sido mi destino. Lo es aún, pero de una manera que nadie pudo haber presentado, salvo un solo hombre, Daniel Thorpe, que acaba de morir en Pretoria. Hay otro cuya cara no he visto nunca.<sup>135</sup>

El cuento “La memoria de Shakespeare”, guarda una evidente similitud con “Pierre Menard” y sobre todo, con “El Aleph” o “El Zahir”. El personaje, devoto erudito de Shakespeare, recibe, en misteriosas y absurdas circunstancias “la memoria de Shakespeare”, que resulta ser un cúmulo de triviales circunstancias y de ninguna forma la clave para entender cómo tramó su obra. Luego de la desilusión, Soergel pretende deshacerse de ella, ya que termina socavando la suya:

En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón.<sup>136</sup>

El fervor por la lectura termina suplantando la memoria. La “obra total” se fija en la biblioteca de los libros leídos con obsesión, de los libros que vuelven una y otra vez. En este punto Borges es más bien individual y elige, de entre un cúmulo de épocas y tradiciones, esa “biblioteca personal” donde Virgilio, Dante, Macedonio Fernández, Stevenson, De Quincey, etc, conviven sólo bajo la confección de un lector: Borges.

El hecho de que la totalidad, o también podríamos decir, la plenitud escritural haya terminado por ser algo ajeno al autor, no significa que haya desaparecido del todo de su obra. Hay momentos donde Borges se enfrenta a su doble o al “otro”, a ese sujeto que hemos tratado de configurar según esta ansia de Whitman, del infinito, de la eternidad, etc. El poema soñado, el libro soñado no abandona acaso jamás la literatura de Borges. Hay una especie de resignación bien configurada que vuelve, de tanto en tanto, al avanzar en la lectura de sus libros. Una de las manifestaciones de esto es ese desdoblamiento, ese convertirse en personajes con su nombre, de distintas edades, que se encuentran en un hotel o en el banco de una plaza. La disgregación no es identitaria, Borges no se ficcionaliza como “muchos hombres”, sino como “muchos Borges”. Cada vez que se produce el encuentro entre dos Borges, emerge el reproche. El de no haber escrito cierto libro soñado, ambicioso, total; el de haber creído que era posible realizar un imposible. En el cuento “El otro” de *El libro de arena*, Borges, ya mayor, se encuentra con él mismo cuando joven. Ambos creen estarse soñando. En cierto pasaje, ambos hablan de Whitman, de aquellas imágenes y ambiciones del Borges joven que han sido el punto de partida de este trabajo:

***Una brusca idea se me ocurrió. -Yo te puedo probar inmediatamente –le dije- que no estás soñando conmigo. Oí bien este verso, que no has leído nunca, que yo recuerde. Lentamente entoné la famosa línea: L’hydre-univers tordant son corps écaillé d’astres. Sentí casi su temeroso estupor. Lo repitió en voz baja, saboreando cada resplandeciente palabra. . -Es verdad –balbuceó-. Yo no podré nunca escribir una línea como esa. Hugo nos había unido. Antes, él había repetido con fervor, ahora lo recuerdo, aquella breve pieza en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente***

<sup>135</sup> Op cit. p.476

<sup>136</sup> Op cit. p. 477

**feliz. -Si Whitman la ha cantado –observé- es porque la deseaba y no sucedió. El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho. Se quedó mirándome. -Usted no lo conoce –exclamó-. Whitman es incapaz de mentir<sup>137</sup>**

Esta conversación demuestra claramente la bifurcación entre el Borges resignado (el mayor) y el exigente e ingenuo (el joven). A estas alturas, no es curioso ni casual que la materia de la conversación entre ambos sea Whitman. El poeta Borges que hemos tratado de configurar tiene como una de sus características, como una de sus propiedades, el sempiterno interés por Whitman; una especie de problemática filiación, o relación parental (como argüimos al comienzo del trabajo con los textos de Bloom y de Bolaño). Las opiniones de ambos Borges difieren en una cuestión bastante central en relación al arte poética de ambos. El poema como manifestación de un anhelo, una ficción; o un testimonio, la manifestación de un hecho. Vuelven los temas del poeta joven, ya resueltos pero no superados. “El Aleph”, en este sentido, no fue una solución al tema de la poesía, fue una especie de clausura de las pesadillas de la eternidad y el infinito, que desembocaban en “la obra total”, cuya manifestación era el poema “La Tierra”. La aparición de “El otro” es, entre otras cosas, un ajuste de cuentas con las convicciones literarias de Borges. “Whitman es incapaz de mentir”, en boca del joven, es la declaración de las fabulaciones (de la capacidad de mentir) de este poeta por parte del Borges mayor. Todo en estos cuentos huele a recapitulación, a balance, a desengaño. Cada vez que Borges necesite “otro Borges” como personaje para sus cuentos, emergerá el tema de la “Obra total”.

Un buen ejemplo de esta actitud, acaso el más elocuente, se produce en el cuento “Agosto, 25 1983”, incluido en *La memoria de Shakespeare*, aquí, el personaje Borges se encuentra con su doble, también más joven, que le explica cómo será su vida desde mediados de la década de los setenta, hasta sus últimos años:

Escribirás el libro con el que hemos soñado tanto tiempo. Hacia 1979 comprenderás que tu supuesta obra no es otra cosa que una serie de borradores, de borradores misceláneos, y cederás a la vana y supersticiosa tentación de escribir tu gran libro. La superstición que nos ha infligido el *Fausto*, *Salambô*, el *Ulysses*. Llené, increíblemente, muchas páginas.

**-Y al final comprendiste que habías fracasado. - Algo peor. Comprendí que era una obra maestra en el sentido más abrumador de la palabra. Mis buenas intenciones no habían pasado de las primeras páginas; en las otras estaban los laberintos, los cuchillos, el hombre que se cree una imagen, el reflejo que se cree verdadero, el tigre de las noches, las batallas que vuelven en la sangre, Juan Muraña ciego y fatal, la voz de Macedonio, la nave hecha con las uñas de los muertos, el inglés antiguo repetido en las tardes. -Ese museo me es familiar –Observé no sin ironía. -Además, los falsos recuerdos, el doble juego de los símbolos, las largas enumeraciones, el buen manejo del prosaísmo, las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos, las citas no siempre apócrifas. -¿Publicaste ese libro? -Jugué, sin convicción, con el melodramático propósito de destruirlo, acaso por el fuego. Acabé por publicarlo en Madrid, bajo un seudónimo. Se habló de un torpe imitador de Borges, que tenía el defecto de**

---

<sup>137</sup> Borges Op cit. P.73

**no ser Borges y de haber repetido lo exterior del modelo. -No me sorprende, -dije yo-. Todo escritor acaba por ser su menos inteligente discípulo.<sup>138</sup>**

Borges nunca deja de ficcionalizarse como escritor. Nunca deja de reprocharse, vindicarse, resignarse, condescenderse. Hallar en su obra ulterior este tipo de consideraciones, es la prueba de con cuánta fatiga y precisión creyó en el concepto de “obra” para su propia literatura. El fragmento citado es ambiguo: por una parte declara la incompetencia del escritor para lograr “su gran libro”, por otra, enumera las características de su larga obra “los borradores” de su vasta obra. Este pasaje contiene lo que de alguna manera se ha venido asomando durante este estudio. Borges, con esa prolijidad por los temas, los dobles, los laberintos y las bibliotecas, escribió a su manera una obra total, que son todos sus “fragmentos” (poemas, ensayos, cuentos, etc). Dio cuenta de cuanto pudo ver y leer, de sus antepasados, de los lugares que visitó y los mapas que estudió. Tal vez no sea posible argumentar que Borges denominó, o pensó su literatura como una “obra total”, pero al menos, la presencia tan calculada del tema hilvana la consecución de este objetivo. El tema puede bifurcarse, simularse, resignarse, pero nunca desaparece. Esta persistencia puede ser hallada en los textos que hemos citado a lo largo de este trabajo o en otros. No hay un sólo camino para estudiarlo. Borges es un escritor muy de “obra” en este sentido. Lo que parece diacrónico, vuelve a visitarnos bajo la figura del doble, de la repetición, del símbolo. Da la sensación, al ir avanzando en la lectura de las *Obras completas*, que hay algo tramado durante muchos años, algo que siempre vuelve: tal vez eso sea su “obra”, su totalidad asignada a modo de fragmento, de martilleo, de retorno. La “tragedia de escritor” que fue “El Aleph” y “el poema nunca escrito” son dos categorías del sujeto Borges, tal como Whitman, tal como Shakespeare. Borges ficcionalizó dentro de su literatura y bajo su propio nombre sus aparentes fracasos, sus propios anhelos, escritores y libros favoritos; aquellos donde vio una especie de felicidad, que no dejó de ser para él una saludable mezcla entre lectura y escritura. Muchas de sus líneas más memorables las escribió bajo la premisa del poema “Ariosto y los Árabes”: “Nadie puede escribir un libro”. Cantó lo imposible que le resultaba cantar y narró lo difícil que le era narrar, como su personaje Hermann Soergel: “No sé narrar. No sé narrar mi propia historia, que es harto más extraordinaria que la de Shakespeare”<sup>139</sup>. Con esto, el tema de la “obra total”, su rastreo, estudio y la posible consecución de ésta en las *Obras completas* de Borges entra en una paradoja más o menos final. Lo que parece cerrado no lo está. La clausura es sólo una modificación. La totalidad no es la centralidad, sino la acumulación de fragmentos secretamente hilvanados, como en una enumeración. Con todo esto, Borges nos enseñó que la literatura, entre otras cosas, es un juego que no se acaba nunca.

<sup>138</sup> *Borges: Op cit. p. 486*

<sup>139</sup> *Op cit. p.479*

## V CONCLUSIÓN: HACIA UN ESTUDIO DE LAS OBRAS TOTALES

El concepto de obra total en la obra de Borges nos puede conducir al estudio de ciertas obras en determinada literatura bajo estos conceptos. Muchas veces, a lo largo de nuestro trabajo, hemos aludido a obras como *Canto general*, *El prelude*, *La Iliada*, etc, para configurar o describir lo que entendemos por obra total. Para Borges, éstas tenían como característica la imposibilidad de su redacción, de su consecución por parte de él mismo, pero la posibilidad de ser soñadas en forma de pesadilla (El Aleph, el poema “La tierra”) o de ser asociadas a libros bajo la triple denominación que esbozamos anteriormente (libros clásicos, libros canónicos, libros religiosos). En resumen, para Borges, las obras totales eran libros que no podía escribir, pero si podía imaginar o leer. Pasaron de ser dislates de su ficción a ser libros *identificables*, como el *Fausto* o *Las mil y una noches*. La exposición de los libros totales en la obra de Borges no responde a un plan ni a una diacronía, ni siquiera a una tradición; es producto del “deseo” de ese “fervor” de lector hedónico que siempre propugnó como parte de su teoría de lectura. La construcción de la “Biblioteca personal” tuvo siempre mucho de subjetivo, y por eso hemos subrayado el cierto desdén que producía para él el término “clásico”, siempre asociado a comunidades lectoras, no a individuos. El derrotero lector de Borges es, en su propia obra poética y de ficción, el testimonio de su obsesión por ciertos libros. Así, la estructura de lo que podríamos llamar el canon de Borges. Éste canon procede desde lo individual, desde lo no sistematizado. Borges nos plantea unas guías de lectura un tanto “irresponsables”, pero que nunca dejan de ser creativas y eficaces para los lectores.

Desde este punto de vista, la conceptualización de obra total puede ser útil para trazar un contexto y una diacronía de “El Aleph”, en relación ya no con sus epígrafes ni alusiones intertextuales, ni con aquellas obras de la “Biblioteca personal” de Borges, sino con un cúmulo de obras de la literatura hispanoamericana que han sido asociadas por distintos escritores y ensayistas al pensamiento de Borges y, específicamente, a “El Aleph”. En el punto de partida de nuestro trabajo se mencionó la comentada relación entre “El Aleph” y el *Canto general*, siendo leído el cuento como una parodia de éste. El prólogo de Enrico Mario Santi a *Canto general*, expone la importancia de leer ciertas obras poéticas bajo la conceptualización de Frye (formas enciclopédicas) y menciona entre ellas a “El Aleph”. Esta lectura pertenece a la génesis de este trabajo y su inquietud global: aislar el significado teórico, en la obra de Borges, de la obra total.

No sería simplista empezar por observar, entonces, que *Canto general* es, ante todo, un libro. Y no sólo un libro sino El Libro. Si sus primeras ediciones destacaron sus monumentales dimensiones físicas, y el propio Neruda lo descubrió como ‘un vasto paisaje’, el último de sus poemas concluye la obra destacando, en uno de sus recurrentes motivos, su carácter de libro arquetípico (...) Por eso, más que los principios de la épica, *Canto general*, sigue los de la forma enciclopédica, esa forma que el crítico canadiense Northrop Frye hace algún tiempo definiese como un extenso patrón literario que reúne una serie de episodios alrededor de un tema central. Toda forma enciclopédica sigue desde luego un arquetipo: el Libro sagrado o mítico –La Biblia judeo-cristiana, por ejemplo, el *Mahabarata*

hindú, o el *Popol Vuh* maya-; y cada época literaria, aclara Frye, produce su propia versión de tal texto enciclopédico, empezando por las escrituras sagradas hasta llegar a ‘analogías progresivamente humanas de la revelación escritural’

Al igual que *Leaves of grass* (1855) de Whitman, *La leyenda de los siglos* (1857) de Victor Hugo, y los *Cantos* de Ezra Pound, *Canto general* es una analogía moderna de la forma enciclopédica. Los constituye a todos –desde el arquetipo hasta esas analogías- una visión integradora y comprensiva de la historia, de alcance expansivo y totalizador.<sup>140</sup>

Santí esboza el sentido de la obra total, de “El Libro” en *Canto general* y describe su afán enciclopédico. También hace alusión al afán totalizador. Los puntos aludidos por Santí son altamente congruentes con aquellos que hemos trabajado en Borges. El “vasto paisaje”, el libro arquetípico o sagrado, la relación con la épica, la intención de conseguir una escritura “integradora y comprensiva”. En este último punto, Borges difiere, ya que la escritura de “El aleph” no es sólo paródica, sino también subversiva con respecto a la comprensión de la historia, la geografía o cualquier disciplina en el amplio sentido. Es curioso que para aunar estas formas se use el adjetivo “enciclopédico”, ya que, como observamos anteriormente, es esta condición de “enciclopédico” o “universal” lo que viene a hacer crisis y quiebre en la narrativa de *Ficciones* y *El Aleph*. Borges trata de sistematizar un cierto caos para simbolizarlo en sus cuentos mediante esos objetos que acusan el “infinito malo”: el Gran Libro, La Enciclopedia o la manifestación moderna del ansia de totalidad.

Identificar esta tradición de los libros totales en Hispanoamérica supone inscribir a Borges como alguien que vino a desordenarla casi por omisión o de una manera lateral. Para Santí, Neruda se inscribe en una larga lista de libros entre los que incluye al ya tan mencionado y medular Whitman, y dos obras que hasta ahora habían escapado al cúmulo de libros mencionados en este trabajo: *La leyenda de los siglos* de Hugo y *Cantos*, de Pound. Sirva la mención de estos libros para confirmar el carácter individual o de “biblioteca personal” acerca del estudio de estas cuestiones. Sería interesante pensar que cada lector que inicie el estudio de las “obras totales” llegara a conclusiones disímiles y terminará por escoger una selección individual de libros para inscribir en esta tradición. La relación entre los clásicos y los lectores, según Borges, era colectiva; la relación entre el libro sagrado y el lector, decía relación con algún concepto de aglutinamiento místico; la relación entre las obras totales y los lectores parece transitar desde lo colectivo (nadie dejaría de lado a *La Biblia* o a *La Iliada*) hacia la lectura individual y fervorosa: la lectura del deseo.

Resulta interesante la caracterización de *Canto general* de Santí, ya que sitúa a Neruda en una “ambición cíclica”, una voz poética que pasara de lo individual a lo amplio, a lo vasto.

La “ambición cíclica” se expresa, como indica el nombre, en la forma enciclopédica. Según Neruda, esa ambición abarcó los libros mayores de su obra. Nunca llegó a revelar la fuente de su formulación, pero tanto la frase como el concepto se remontan a Giambattista Vico (1688-1744) (...) quien se refiriese con ese nombre a los poemas homéricos. En efecto, en esa poética filosofía de la historia que es la “nueva ciencia”, Vico veía esos poemas épicos (*La Iliada* y *La Odisea*) como la enciclopedia de la antigüedad griega, un verdadero archivo que preservaba toda la fabulosa historia de Grecia desde el origen de sus dioses hasta el regreso de Ulises a Itaca.. El “poeta cíclico” no podía ser el individuo genial que la modernidad erige en la figura del autor, sino una fuente popular anónima existente en

<sup>140</sup> Santí, Mario Enrico: “Introducción”. En: Neruda, Pablo: *Canto general*. Madrid: Cátedra, 2003. Edición de Enrico Mario

los festivales, ferias y mercados de la Grecia antigua, es decir, todo lo que constituye su historia.<sup>141</sup>

Esta “ambición cíclica” es cercana al “estilo de la eternidad”, pero con una clara función aglutinadora de raigambre histórica y popular. El sentido del catálogo es la Historia, el archivo de las creencias o hechos de los pueblos. El afán enciclopédico de Neruda, según Santí, no es meramente la vastedad o la impresión que ésta puede llegar a producir; sino la sustitución, por medio de la figura del “autor” de esta necesidad de preservar aquellas fuentes que constituyen la anónima historia de los pueblos del continente. Para Neruda, el adjetivo “enciclopédico” o “total” es sustituido por “general”; así, el título de su libro. Los esfuerzos de la voz nerudiana se dirigen a la constitución de este autor, que pueda enunciar y enumerar la totalidad de los tiempos y espacios de América. En este sentido, difiere de lo estudiado en “El Aleph”, ya que el esfuerzo por constituirse como enumerador de vastedades, en Borges, pasa por la ficcionalización de su oficio de escritor en los personajes centrales de “El Aleph”: Carlos Argentino y el narrador Borges. Carlos Argentino es este “Autor”, heredero moderno de Homero y Hesíodo; el enunciador de una totalidad sin fundamento, sin aquella ambición de archivo, sino de mera descripción de la redondez del planeta. En este sentido “El Aleph” y el *Canto* se alejan en cuanto a las poéticas de cada autor. Si bien el problema es el mismo, Borges y Neruda, casi paralelamente, desarrollaron sus ideas de forma distinta y el cuento casi parece una crítica paródica a la disposición y voluntad del *Canto*, que, a su vez, parece la magnífica consecución del frustrado proyecto de Borges. Ninguna de estas dos últimas apreciaciones parecen justas, dada la forma en que ambos autores llegaron a este asunto de la “totalidad”. Hemos tratado de analizar, a lo largo de este trabajo, cómo llegó y se deshizo de ella Borges; Santí, por otra parte, se hace cargo en el prólogo de *Canto general*, de explicar la relación entre ésta y Neruda.

En el caso de ese “poema cíclico” que es el *Canto general*, biblia o enciclopedia nerudiana, sus antecedentes residen no sólo en arquetipos culturales más generalizados (La Biblia, por ejemplo, o la *Encyclopédie*), sino sobre todo en la tradición poética específicamente latinoamericana que Gordon Brotherston ha llamado “la gran canción de América”: un sólo poema cuyo alcance y dimensiones colosales constituyen el análogo simbólico del continente. Entre los ejemplos más conocidos de esta tradición estarían las *Silvas americanas* de Andrés Bello (fragmentos de su poema incompleto *América* de 1823), los poemas americanistas de Rubén Darío, (en su *Cantos de vida y esperanza* de 1902) o el fallido intento de José Santos Chocano en *Alma América* (1906). Aludiendo a estos precursores, decía Neruda en 1952: “Son muchos los escritores que sintieron primordiales deberes hacia la geografía y la ciudadanía de América... Unir nuestro continente, descubrirlo, construirlo, recobrarlo, ese fue mi propósito”. Lo que los une a Neruda y a ellos no es, desde luego, la forma enciclopédica por sí sola, sino el propósito implícito en todo enciclopedismo: la educación del lector.<sup>142</sup>

Esta tradición aludida por Santí, es una curiosa amalgama de obras poéticas que han tenido como voluntad y propósito versificar la grandeza geográfica, demográfica, vegetal y cultural de América. Este propósito, identificable en América del Norte con Whitman y su *Leaves of grass*, halla en Hispanoamérica un tejido de influencias e intenciones, desde las “Silvas americanas” de Bello, hasta el *Canto* u obras posteriores, acaso aún no entendidas como obras totales. Los poemas aludidos de Andrés Bello, constituyen un buen ejemplo de estas “formas enciclopédicas” abocadas a lo que la totalidad americana refiere. Ambos, llamados “Alocución a la poesía” y “La agricultura de la zona tórrida” son parte de

<sup>141</sup> Op cit. p.65

<sup>142</sup> Op cit. p. 67

un proyecto inconcluso llamado *América*. Este proyecto sería un poema, probablemente muy extenso (dada la extensión de ambas piezas existentes) donde Bello se propondría “enciclopediar” la América recién independiente. Como en nuestro estudio de “El Aleph”, las *Silvas americanas* son la manifestación conservada, digamos “legible”, de un proyecto abarcador, total, propio del siglo XIX, tal como ya estudiamos en la caracterización de *El preludio*, de William Wordsworth, prolegómeno al inexistente poema total que denominaría *El reculoso*. Este carácter de inacabado, es otra de las características de la obra de Carlos Argentino Daneri. De su poema *La tierra*, sólo alcanzamos a paladear unas cuantas cuartetas. En la posdata incluida al final del cuento, el narrador afirma que una selección de trozos argentinos del poema había sido merecedora del Segundo Premio Nacional de Literatura y de una publicación en la editorial “Procusto”. Del proyecto total, sólo alcanzamos a ver parte de su realización. En el caso de las *Silvas americanas*, podríamos señalar a “Alocución a la poesía” como una especie de proemio. El poema tiene un interesante valor al plantear un desplazamiento, un viaje, de la “Poesía”, desde el viejo y gastado mundo europeo, hacia una tierra nueva y libre.

***Divina poesía tú de la soledad habitadora a consultar tus cantos enseñada con el silencio de la selva umbría tú a quien la verde gruta fue morada, y el eco de los montes compañía; tiempo es que dejes ya la culta Europa, que tu nativa rustiquez desama, y dirijas el vuelo adonde te abre el mundo de Colón su grande escena.***<sup>143</sup>

La actitud apostrófica del poema reúne una serie de argumentos para plantear que la personificada “Poesía” también puede cantar la naturaleza y el hombre americano y que debe, dada la corrupción del viejo mundo, emprender un viaje desde su fundamento griego, clásico, hacia América. Para esto, Bello, en un afán que no deja de ser interesante y bastante cercano al planteamiento del tema del libro total en Borges, no asume el rol del “poeta cíclico” o ese autor antes mencionado, sino que clama por la existencia de un “Marón americano”, en alusión a Virgilio, considerado el gran poeta del mundo clásico romano y cuya obra ha sido también leída como un libro total, sobre todo durante la Edad Media. Ejemplo de esto eran las llamadas “suertes virgilianas” o la tríada de estilos (bajo, medio y alto) que constituían las tres obras del corpus de Virgilio: *Las bucólicas*, *Las Geórgicas* y *La Eneida*.

***Tiempo vendrá cuando de ti inspirado algún Marón americano, ¡Oh Diosa! también las mieses, los rebaños cante el rico suelo al hombre avasallado y las dádivas mil con que la zona de febo amada al labrador corona;***<sup>144</sup>

La mención a Virgilio no es en nada gratuita y, además de caracterizar el afán neo-clásico del autor, al pretender traer la “Poesía” a América desde una Europa que la recibió a su vez del mundo grecolatino, es también una declaración de influencia del poeta latino en sus *Geórgicas*: cantos al mundo agrícola, las cosechas y las estaciones del año. “Alocución” y “La agricultura de la zona tórrida”, aglomeran nombres héroes de la independencia, de árboles, frutos, accidentes geográficos, etc. Son catálogos, que por medio de la enumeración y otras figuras retóricas, construyen un discurso fundacional y caracterizable en términos de totalidad, o afán de totalidad en la escritura. No casualmente las *Geórgicas* son mencionadas por Carlos Argentino Daneri como un antecedente y un texto homenajeado en su poema *La Tierra*. Ambos cantos buscan confeccionar en verso una mixtura entre Historia y Geografía: el testimonio contemporáneo de las luchas de la

<sup>143</sup> Bello, Andrés: *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho p. 20

<sup>144</sup> *Op cit.* p. 22

Independencia Americana y el descubrimiento y catálogo de las nuevas especies naturales de América. Las *Silvas* son un buen antecedente del *Canto general*, en el sentido del enciclopedismo y la finalidad catalogadora y en cuyo centro está la Historia y, por otra parte, también se asemejan o pueden ser relacionadas, en más de un punto, con nuestra descripción del tema de la totalidad en la obra y el pensamiento de Borges.

Entre las obras hispanoamericanas que han sido vinculadas con “El Aleph” y nuestra perspectiva de estudiarlo, se encuentra también *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, que es en su carácter de poema largo y a veces épico una crónica e historia de la conquista del sur de Chile. Un antecedente tanto de Neruda, como de Bello; incluso se ha llegado a mencionar como un antecedente algo oculto o curioso del propio Borges, del propio aleph.

Sería objeto de un estudio más largo y preciso entregar de manera exhaustiva las implicancias de *La Araucana* en los autores antes mencionados. Para Neruda, Ercilla es una influencia patente, “El sonoro”, como lo llamó en *Canto general*, donde es el conquistador absuelto por su capacidad de cantar la guerra de Arauco y, de este modo, constituir de forma íntima el entramado o tejido propio del proyecto de canto americano de Neruda. Para Bello, *La Araucana*, fue uno de los textos sobre los que ejerció su labor de crítico literario, haciendo alusión a este carácter “original” de la poesía en relación con el resto de las escrituras. Podríamos atribuir estas ideas al “clasicismo” de Andrés Bello, pero también podemos cotejarlas con las antes expuestas acerca de la “ambición cíclica” que Santí ve en Neruda a partir de Vico o de las “formas enciclopédicas” de Frye.

Mientras no se conocieron las letras, o no era general el uso de la escritura, el depósito de todos los conocimientos estaba confiado a la poesía. Historia, genealogía, leyes, tradiciones religiosas, avisos morales, todo se consignaba en cláusulas métricas, que, encadenando las palabras, fijaban las ideas y las hacían más fáciles de retener y comunicar. La primera historia fue en verso, se cantaron las hazañas heroicas, las expediciones de guerras y todos los grandes acontecimientos, no para entretener la imaginación de los oyentes, desfigurando la verdad de los hechos con ingeniosas ficciones, como más adelante se hizo, sino con el mismo objeto que se propusieron después los historiadores y cronistas que escribieron en prosa. Tal fue la primera epopeya o narrativa: una historia en verso, destinada a transmitir de una en otra generación los sucesos importantes para perpetuar su memoria.<sup>145</sup>

Habría que consignar que para Bello la poesía, en este caso, es la escritura en verso, en “cláusulas métricas” por oposición a la “prosa”. Bello caracteriza estas primeras formas como acumuladoras, en su afán de catálogo de las guerras, expediciones, historia, leyes, etc. En el origen del uso de la escritura por parte de los pueblos, según Bello, el depósito del conocimiento estaba vinculado a la poesía. Es justamente esta idea, ilustrada y por sobre todo pedagógica, la que anima no sólo su comprensión de *La Araucana*, entendida como un singular cruce entre historia, verso, crónica y épica, sino también el fundamento de las *Silvas americanas*, una especie de retorno a la forma primordial del verso para re-fundar el continente. Bello también enumera, de forma diacrónica, las fuentes y antecedentes de *La Araucana*, llegando hasta Ariosto y Tasso, los más evidentes y contextuales en relación con Ercilla y su época. El examen de Bello es muy interesante, ya que valora y a la vez critica un libro tan escurridizo para el análisis y el estudio literario hasta nuestros días. La idea más famosa de este escrito es aquella que identifica *La Araucana* con *La Eneida*.

---

<sup>145</sup> Bello, Andrés: “La Araucana” En: Bello: Op cit. p.340



Debemos suponer que la *Araucana*, la *Eneida* de Chile, compuesta en Chile, es familiar a los chilenos, único hasta ahora de los pueblos modernos cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico.<sup>146</sup>

No nos detendremos en las lecturas o ecos que ha tenido esta afirmación a lo largo de la historia literaria de Chile. Lo que buscamos constatar, es aquella trama, la de los libros fervorosamente leídos, las “Obras totales” que devienen, mediante la colectivización o la enseñanza, en “clásicos”. Esta es la idea de Borges, que también, como sabemos, gustó del comentario de la épica y los denominados “poemas fundacionales”. Todos estos conceptos son englobados en “El Aleph”. La relación entre patria y poema, fundación y archivo, etc. Es interesante hallar, en este documento de Andrés Bello, que los argumentos de defensa que esgrime para resaltar la importancia de *La Araucana* para las letras hispanoamericanas radica en esta inclusión del texto de Ercilla en una tradición de obras “fundacionales”, es decir, que cantan el la constitución de una nacionalidad. La afirmación de Bello es bastante contextual y responde a un propósito mayor que el mero comentario de una obra literaria. A pesar de esto, podríamos agregar su denominación a las que ya habíamos estudiado en Borges: “Clásico”, “Canónico”, “Sagrado”, “Fundacional”, “General”. Todos estos adjetivos, con sus diferencias y cada uno muy complejo para los estudios literarios guardan una vinculación, la del afán de totalidad, escritura total, catalogadora y aglutinadora que sus autores y lectores le han ido atribuyendo con el paso del tiempo y las distintas lecturas epocales. Lo que para Neruda es el afán libertario y educacional de una nueva Hispanoamérica, para Borges, en esos mismos años, es la posibilidad de socavar la idea de conocimiento enciclopédico moderno, la idea de escritura total y de deshacerse de la pesadilla de la Biblioteca de Babel: El Gran Libro de los hombres.

La relación entre *La Araucana*, y “El Aleph”, ha sido poco consignada, salvo por el comentario de Augusto Monterroso a la identificación del aleph, el punto que contiene todos los demás, con el canto XXVII de la segunda parte de el texto de Ercilla, donde el Mago Fitón muestra al hablante, en su cueva, una “poma” (esfera) donde aprecia “del universo la gran traza”.

***Cuando a alguno, Señor, le pareciere que me voy en el curso deteniendo, el extraño camino considere que más que una posta voy corriendo. En todo abreviaré lo que pudiere y así a nuestro propósito volviendo, os dije cómo el indio mago anciano señalaba la poma con la mano. Era en grandeza tal que no podrían veinte abrazar el círculo luciente, donde todas las cosas parecían en su forma distinta y claramente: los campos y ciudades se veían el tráfago y bullicio de la gente, las aves, animales, lagartijas, hasta las más menudas sabandijas. El mágico me dijo: “Pues en este lugar nadie nos turba ni embaraza, sin que un mínimo punto oculto reste verás del universo la gran traza: lo que hay del norte al sur, del leste al oeste, y cuanto ciñe el mar y el aire abraza, ríos, montes, lagunas, mares, tierras famosas por natura y por las guerras.”***<sup>147</sup>

Monterroso observa una serie de similitudes entre este pasaje de *La Araucana* y la visión del aleph en el cuento de Borges. Dos aspectos resaltan en esta comparación, la simultaneidad de la visión de diversos espacios geográficos en la esfera, y la enumeración, la figura catalogadora y que simula el infinito según Borges en sus ensayos de la década del treinta.

<sup>146</sup> Op cit. p.342

<sup>147</sup> Ercilla, Alonso: *La Araucana. Edición de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2002, p 736.*

Son muchas las coincidencias existentes entre la bola de Ercilla y la de Borges. La de Ercilla es “una gran poma milagrosa”; la de Borges, “una pequeña esfera tornasolada”; la de Ercilla contiene “en muy pequeña forma grande espacio”; en la de Borges, “el espacio cósmico está allí, sin disminución de tamaño”; en la de Ercilla, “verás del universo la gran traza”; los ojos de Borges habían visto “el inconcebible universo”; Ercilla “vi croatas, dalmacios, eslavos, búlgaros, albaneses, transilvanos, tracios, tártaros y griegos”, y la “multitud de gente que allí había”; Borges, “vi las muchedumbres de América”; en otro canto, Ercilla había visto entera, en vivo y con todo detalle la batalla de Lepanto; Borges ve “el populoso mar”; Ercilla ve “hasta las más menudas sabandijas”; Borges, “todas las hormigas que hay en la tierra”; Ercilla ve tierras que jamás han sido descubiertas, “ni de extranjeros pies jamás pisadas”; Borges ve “convexos desiertos ecuatoriales”; Ercilla ve a “México abundante y populosa”; Borges “un laberinto roto (era Londres)”, Ercilla ve a “Michoacán, famosa por la raíz medicinal que tiene”; Borges ve “un horizonte en Querétaro”<sup>148</sup>

Episódicamente, ambos textos son muy similares, Ercilla se sirve de la poma para describir el artificio que produce frente a los ojos del hablante y que le permite enumerar los pueblos de la tierra, “ver” las tierras de Asia, África y las nuevas tierras descubiertas en su siglo. La dirección del recorrido es muy interesante, ya que despliega una especie de lección de geografía de la época, con mención del Asia Menor, los mares como el Ponto Euxino (Mar negro), Palestina y la mención a Jesús de Nazareth, e incluso tierras fabulosas como las “Tierras del Preste Juan”, o el “Catay” de Marco Polo.<sup>149</sup> Isaías Lerner, editor y comentarista de la edición Cátedra de *La Araucana*, sitúa esta descripción geográfica en el poema como parte de una tradición medieval:

No parece, sin embargo, digresión episódica en *La Araucana*, pues la nueva configuración del orbe, con el descubrimiento europeo del continente americano, daba nuevo interés a esta visión moderna del mundo; en ella, desde la perspectiva española, conviven los viejos nombres geográficos de Plinio y Estrabón con los de la nueva Europa moderna y la novísima América, en inédita enumeración que da nuevo significado al motivo.<sup>150</sup>

Los sitios descritos por Ercilla son los más célebres de la geografía de su tiempo y muchos de estos son también el escenario de la historia, mito y literatura que constituyen la “enciclopedia” de Ercilla, su educación cortesana. El sentido de la enumeración está marcado por el manifestar el poderío del Imperio Español (consideremos que Felipe II era el *destinatario* del poema) y afirmar su dominio sobre el nuevo mundo.

***Mira a Cádiz donde Hércules famoso sobre sus hados prósperos corriendo, fijó las dos columnas vitorioso, Nihil ultra en el mármol escribiendo, mas Fernando***

<sup>148</sup> Monterroso, Augusto, citado en: Fernández Ferrer, Antonio: “El Aleph de ‘El Aleph’” En: *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 505-507, 1992 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Jorge Luis Borges) , p. 482

<sup>149</sup> Al respecto de la concepción geográfica de Cristóbal Colón y los conquistadores de América, podemos destacar las célebres fuentes medievales que fueron constituyendo el ideario y la mentalidad espacial del descubridor y de los conquistadores, por ejemplo: el *Libro de las Maravillas*, de Marco Polo, los *Viajes* de Sir John Mandeville, la *Historia Natural*, de Plinio y, para aventureros posteriores, los relatos de Pigafetta de la Expedición de Magallanes, o el propio *Diario*, de Colón. Véase: Magasich, Jorge y De Beer, Jean Marc: *América mágica: mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. Santiago: Lom, 2001. Pastor, Beatriz: *El discurso narrativo de la conquista*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1983. Zumthor, Paul: *La medida del mundo*. Madrid, Cátedra, 1995

<sup>150</sup> Lerner Isaías, en Ercilla p 737.

**católico glorioso los mojonados términos rompiendo del ancho y Nuevo Mundo abrió la vía porque en un mundo solo no cabía.<sup>151</sup>**

En la descripción de Ercilla asistimos a su “mapa mundi”, a su educación geográfica y su preocupación por destacar la importancia del príncipe Felipe en cuanto al mundo descubierto y por descubrirse se refiere. La acotación de Monterroso, en este sentido, parece muy pertinente, ya que nos permite analizar y diferenciar claramente los alcances de la ambición y la forma totalizante en la escritura. Ercilla sitúa este episodio en un claro contexto: la época de la conquista de América y de los descubrimientos geográficos, la del hombre que está expandiendo su mapa y su concepto de totalidad. Borges, por su parte, enmarca su discurso y el de Argentino Daneri en la antes comentada “vindicación del hombre moderno”: el hombre que tenía a su alcance los avances tecnológicos suficientes como para no salir de su gabinete a descubrir el mundo. El contraste entre estos dos contextos nos permite afirmar que la voluntad totalizadora se modifica formal y discursivamente para dar cuenta de un mundo que se cree descubierto del todo y a la vez en vías de seguir siendo descubierto. Lo que en algún momento fue una “Forma enciclopédica”, destinada a catalogar el pasado, derivó en una forma de pensar la escritura poética en relación con los límites del conocimiento histórico y cultural.

El examen del poema de Carlos Argentino Daneri nos ha permitido abrir el cuento “El Aleph” a una determinada tradición o diacronía de lecturas. El ejercicio de esbozar ciertos motivos y episodios de la obra y el pensamiento de Bello, Neruda o Ercilla, y vincularlos con nuestra lectura de “El Aleph”, tiene como objetivo manifestar cómo Borges introduce, de manera paródica y casi negativa, algunos conceptos de su poética que dicen relación con la totalidad, y la posibilidad de su escritura en otros libros que acaso no figuran entre sus lecturas y que, aún así, han sido vinculados por la crítica, dada la similitud en torno a esta característica de su poética. De allí que *La Tierra* sea una aglomeración de cuartetas y no una prosa o una novela. Es el poema y la ambición del poeta Daneri, que se sabe muy bien heredero de la tradición catalogadora clásica, bíblica y hasta moderna, lo que permite esta lectura del cuento y de este aspecto en la obra de Borges, tanto en la anterior como en la posterior a “El Aleph”. Lo que parecía un mal chiste o una parodia a “poetastros” o “imitadores de Whitman de segunda fila” o incluso una autoflagelación del propio Borges, es el punto de partida de un examen de una serie de conceptos, figuras, libros y tradiciones que pueden ser identificadas en diversas épocas y lugares. Los libros a los que hemos aludido durante el trabajo tratan de confeccionar este diálogo entre textos considerados “poemas totales”. Habrá otros que no han sido mencionados, otros incluso que pueden ser avizorados en el propio cuento “El Aleph” y que no han sido incluidos. Sirva esto para consignar que este asunto no es fácil de agotar, y que la intención de este estudio es abrir el tema, desarrollarlo en lo posible.

Al leer el episodio de la cueva del mago Fitón en *La Araucana*, es inevitable que se produzca una especie de eco en el lector que le recuerde la visión del Aleph; la sección “Salut au monde” de *Leaves of grass* de Whitman; algunos pasajes del *Canto general*; la enumeración de héroes y sus respectivos lugares de la “Alocución a la poesía”; las genealogías y descripciones geográficas de la *Biblia* y el catálogo de las naves en la *Iliada*. Una parte importante de la lectura y diálogo entre las obras que buscan este propósito es la asociación libre entre ellas por parte del lector o el investigador, dialogo que se produce mediante un análisis que atiende a las relaciones no puramente formales ni de contenido, sino también de una suerte de poética que cruza todas las obras anteriormente señaladas. Esta poética es la ambición de conseguir ese “poema ilimitado” como diría el

<sup>151</sup> Ercilla: *Op cit.* p.749

Lord Chambelán Polonio, que describa la idea de totalidad, temporal, histórica, geográfica o mítica de cada una de las épocas en las que el hombre ha hecho literatura.

# BIBLIOGRAFÍA

## Obras del autor

- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 2002  
 \_\_\_\_\_: *Obras Completas*. Tomo II. Buenos Aires: Emecé, 2002  
 \_\_\_\_\_: *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Emecé, 2002  
 \_\_\_\_\_: *Obra poética*. Tomo I. Madrid: Alianza, 2002  
 \_\_\_\_\_: *Obra poética*. Tomo II. Madrid: Alianza, 2002  
 \_\_\_\_\_: *Obra poética*. Tomo III. Madrid: Alianza, 2002  
 \_\_\_\_\_: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1999  
 \_\_\_\_\_: *Textos recobrados 1919-1929'* Buenos Aires: Emecé, 1997

## Bibliografía crítica sobre el autor

- V.V.A.A.: Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura. Buenos Aires : Paidós, 2000
- Alazraki, Jaime: La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid: Gredos, 1974
- Barrenechea, Ana María: La irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Centro editor de América Latina. 1984
- Blanchot, Maurice: "El infinito literario: El aleph" En: Alazraki, Jaime: Jorge Luis Borges. Edición de Jaime Alazraki. Madrid : Taurus, 1976. Colección El escritor y la crítica.
- Carrizo, Antonio: Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio carrizo. México: F.C.E. 1986
- Eloy Martínez, Tomás: "Borges y Whitman: El otro, El mismo" En: Revista chilena de literatura. N 55, 1999.
- Fernández Ferrer, Antonio: "El Aleph de 'El Aleph'" En: *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 505-507, 1992 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Jorge Luis Borges)
- Gertel, Zunilda: Borges y su retorno a la poesía. Nueva York: Las amélicas publishing company. 1969
- Molloy Sylvia: Las letras de Borges. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- Ortega, Julio. "El Aleph y el lenguaje epifánico" En: Recurso electrónico: <http://sololiteratura.com/bor/borelalephyel.htm>

Pauls, Alan: *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2007

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: una biografía literaria*. México: F.C.E, 1985.

Rojo, Grínor: *Borgeana*. Santiago: LOM ediciones, 2009.

## Fuentes teóricas y de crítica literaria

Bolaño, Roberto: *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2002

Bloom, Harold: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2002

\_\_\_\_\_ : *La compañía visionaria*. Tomo I William Blake. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005

\_\_\_\_\_ : *Shakespeare, la invención de lo humano*. Bogotá: Norma, 2001

Frye, Northrop: *Anatomía de la Crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

## Otras obras literarias citadas

*Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brower, 1999

Ashbery, John: *Autorretrato en espejo convexo*. Barcelona: DVD poesía, 2008

Bello, Andrés: *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho,

Ercilla, Alonso de: *La Araucana*, Madrid: Cátedra, 2002. Edición de Isaías Lerner

Homero. *Iliada*. Madrid: Gredos, 2007.

Nácar, Eloíno y Colunga, Alberto: *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1970.

Neruda, Pablo: *Canto general*. Madrid: Cátedra, 2003. Edición de Enrico Mario Santí

Shakespeare, William: *Hamlet*. Traducción del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís - Bayer Madrid: Catedra, 2002

Whitman, Walt: *Hojas de hierba*. Madrid: Visor, 2007 Edición y traducción de Francisco Alexander

Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Selección y traducción de Jorge Luís Borges. Barcelona: Lumen, 1986.

Wordsworth, William: *El preludio* Barcelona: DVD ediciones, 2003. Edición y traducción de Bel Atreides.