

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
ESCUELA DE POSTGRADO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA
C/M Literatura Chilena e Hispanoamericana



**SOBRE EL DESLINDE MODERNIDAD – POSMODERNIDAD
EN LA POESÍA DE JORGE LUIS BORGES**

(UNA DISCUSIÓN A PARTIR DE LAS EDICIONES, LAS VARIANTES
Y LAS FIGURAS TEXTUALES DEL ESPACIO Y EL SUJETO
EN *FERVOR DE BUENOS AIRES* Y *EL HACEDOR*)

TESIS DOCTORAL
PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN LITERATURA

GERMÁN SEBASTIÁN MUÑOZ PILICHI
2010

Dirigida por el Dr. Leonidas Morales Toro.

Palabras clave: Borges / Poesía hispanoamericana / modernidad – posmodernidad.
Extensión total del texto: 391 páginas.

***SOBRE EL DESLINDE MODERNIDAD – POSMODERNIDAD
EN LA POESÍA DE JORGE LUIS BORGES***

Sonpechán don indigne da otra hazaña
 Como aquella se almar, esta soldado,
 A sí de don oficio rani gado,
 Erraba oscuro por no dura España.

Para borrar o mitigar la soña
 de lo real, buscaba lo soñado
 Y le dieron un mágico pasado
 los ciclos de Rolando y de Britaña.

Contemplaria, hundido al sol, al ancho
 campo en que dura un resplandor de cobre;
 se creía acabado, solo y pobre,

Sin saber de qui música era busto;
 Atravesando al fondo de algún sueño,
 Por el ya andaban Don Quijote y Sancho.

Jorge Luis Borges

*A mi padre,
Luis Alfonso Muñoz Cabrera.*

Índice***Agradecimientos: 9******Abreviaturas: 11***

Y LISTADO DE LA OBRAS BORGEANAS SELECTAS
CITADAS, PARAFRASEADAS O CONSULTADAS
EN EL TEXTO DE LA INVESTIGACIÓN.

Noticia preliminar: 19

OBJETO DE ESTUDIO, HIPÓTESIS DE TRABAJO,
ESQUEMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN
Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA.

Introducción general: 36

OPORTUNIDAD DE LA INVESTIGACIÓN.
BORGES: UN ESBOZO DE SU PERTENENCIA
A LA HISTORIA MODERNA Y POSMODERNA
DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA.

PRIMERA PARTE:

POESÍA TEMPRANA

(MODELO TEXTUAL: *FERVOR DE BUENOS AIRES*)

Apología: 53

SOBRE LA CONFIGURACIÓN DEL CORPUS Y LA SELECCIÓN DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*
COMO MODELO TEXTUAL PARA LA EXÉGESIS DEL PRIMER PERÍODO

Las ediciones : 65

1.

LAS EDICIONES DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*:

EDICIONES INDIVIDUALES DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*:

EDICIONES EN VIDA DEL AUTOR: EDICIÓN PRÍNCIPE. SEGUNDA EDICIÓN.
EDICIONES PÓSTUMAS.

EDICIÓN DEFINITIVA DE *FERVOR DE BUENOS AIRES* EN *OBRA POÉTICA* Y *OBRAS COMPLETAS*:

EDICIÓN EN VIDA DEL AUTOR.
EDICIONES PÓSTUMAS.

Abstract:

LAS EDICIONES PRINCIPALES DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*.
NUESTRA EDICIÓN DE TRABAJO.

2.
 SOBRE LA PERSPECTIVA POSMODERNA AL MOMENTO DE CONFRONTAR LAS DIVERSAS EDICIONES DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*.
 Reseña crítica del artículo “Editar a Borges” de Iván Almeida y Cristina Parodi (Borges Studies Online. Borges Center. The University of Pittsburg).

Las variantes : 92

1.
 VARIANTES DE CONTENIDO.
 TABLAS DE CONTENIDO DE LAS PRINCIPALES EDICIONES DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*.
2.
 VARIANTES TEXTUALES.
 SOBRE LAS VARIANTES TEXTUALES DEL POEMA “CARNICERÍA”.

El texto: el espacio: 126

MODELO TEXTUAL:
FERVOR DE BUENOS AIRES.

NOTICIA.

PREÁMBULO:
 HACIA LA PENUMBRA BORGEANA.
 SOBRE DOS REPRESENTACIONES DEL ESPACIO EN TEXTOS BREVES DE ROBERTO BOLAÑO.
 LA CIUDAD DE LOS MUERTOS.
 Sobre “Borges y los cuervos”. *Entre paréntesis* (2004).
 LONDON REVISITED.
 Sobre “Los personajes fatales”. *Entre paréntesis* (2004).

1.
FERVOR DE BUENOS AIRES: EL LABERINTO CIEGO.

1. SOBRE LA DICCIÓN BORGEANA DEL ESPACIO EN *FERVOR DE BUENOS AIRES*.
 NOMINALISMO Y MODERNA SUBLIMACIÓN ESTÉTICA.
 2. SOBRE LA FUNDACIÓN DEL ESPACIO CIEGO DE LA POÉTICA BORGEANA EN *FERVOR DE BUENOS AIRES*.

2.
FERVOR DE BUENOS AIRES: EL LABERINTO VACÍO.

PROLEGÓMENO:
 SOBRE LA POSMODERNA RELACIÓN ESPACIO - TIEMPO EN LA FOTOGRAFÍA *NEIL* (1925) DE EDWARD WESTON.

ACERCA DE DOS POEMAS TARDÍOS INCORPORADOS A *FERVOR DE BUENOS AIRES* A PARTIR DE SU SEGUNDA EDICIÓN (FERV 69).

NOTICIA.

LOS POEMAS (“EL SUR” Y “LÍNEAS QUE PUDE HABER ESCRITO Y PERDIDO HACIA 1922”).

1. “EL SUR”:

NOTA SOBRE EL ARTIFICIO POSMODERNO.

2. “LÍNEAS QUE PUDE HABER ESCRITO Y PERDIDO HACIA 1922”:

NOTA SOBRE LA SILEPSIS INTERTEXTUAL.

SEGUNDA PARTE:
POESÍA DE MADUREZ
 (MODELO TEXTUAL: *EL HACEDOR*)

Intermezzo: 3

1. SOBRE LA DIALÉCTICA MODERNIDAD-POSMODERNIDAD.
2. SOBRE LA SUPERACIÓN DE LA ESTÉTICA VANGUARDISTA.
3. APOSTILLA A LA DISTINCIÓN LYOTARDIANA SOBRE LA ESTÉTICA MODERNA Y POSMODERNA.

Incipit: 27

SOBRE LAS EDICIONES Y LAS VARIANTES DE *EL HACEDOR*.

Las ediciones: 30

LAS EDICIONES PRINCIPALES DE *EL HACEDOR*.
 EDICIONES INDIVIDUALES.
 EDICIONES EN VIDA DEL AUTOR: EDICIÓN PRÍNCIPE. REEDICIONES DE LA EDICIÓN PRÍNCIPE.
 EDICIONES DE *EL HACEDOR* INCORPORADAS A *EL OTRO, EL MISMO*.
 EDICIÓN DEFINITIVA DE *EL HACEDOR* EN *OBRA POÉTICA Y OBRAS COMPLETAS*:
 EDICIÓN EN VIDA DEL AUTOR.
 EDICIONES PÓSTUMAS.

ABSTRACT:

LAS EDICIONES PRINCIPALES DE *EL HACEDOR*.
 NUESTRAS EDICIONES DE TRABAJO.

Las variantes : 40

1.
 VARIANTES DE CONTENIDO.
 TABLAS DE CONTENIDO DE LAS PRINCIPALES EDICIONES DE *EL HACEDOR*.
EL HACEDOR. EDICIÓN PRÍNCIPE.
 NOTA SOBRE LA ARQUITECTURA DEL TEXTO.
 ANTICIPACIONES. SOBRE LAS ANTICIPACIONES DE *EL HACEDOR*.
EL HACEDOR EN *EL OTRO, EL MISMO*.
EL HACEDOR EN LA EDICIÓN DEFINITIVA DE *OBRA POÉTICA. 1923-1976*.
 SOBRE LAS VARIANTES DE LA SECCIÓN “MUSEO” DE *EL HACEDOR*.
2.
 VARIANTES TEXTUALES.
 NOTA SOBRE LAS VARIANTES TEXTUALES DE “*LE REGRET D’HERACLITE*” (“MUSEO”. *EL HACEDOR*).

El texto: el sujeto: 68

1.

¿QUIÉN DICE “YO” EN EL TEXTO?

A PARTIR DE “BORGES Y YO”

(DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA: BARTHES, FOUCAULT, AGAMBEN ET AL.)

2.

UN BALLO IN MASCHERA.

DE LA IDENTIDAD MODERNA A LA PERFORMATIVIDAD DEL SUJETO POSMODERNO EN DOS
RETRATOS DE MUJERES (J. M. CAMERON, C. SHERMAN).

3.

LAS PARÁBOLAS DE *EL HACEDOR*:

GÉNESIS DEL ROL PREFORMATIVO DEL SUJETO EN LA POÉTICA BORGEANA.

APOSTILLAS AL ROL PREFORMATIVO DEL SUJETO BORGEANO:

1. BORGES EN EL ROL DEL ENAMORADO.

APÉNDICE: “ULRICH”. VERSIÓN ABREVIADA Y TRANSGENÉRICA DEL CUENTO “ULRICA”
(BORGES. *EL LIBRO DE ARENA*).

2. BORGES EN EL ROL DEL SONETISTA.

Colofón: 145

SIN PROPÓSITO CONCLUSIVO.

Bibliografía: 149

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a las siguientes personas:

Dr. Leonidas Morales T., Profesor Tutor, por su aporte conceptual al desarrollo de la investigación, su apertura intelectual y respeto a nuestras diferencias de opinión.

Dra. Gwen Kirkpatrick, tutora y *academic contact*, durante mi pasantía (*Visiting Researcher*) en la Georgetown University. Washington D. C. Spanish and Portuguese Literature and Cultural Studies Department (Primer Semestre, 2008), por su excelente apoyo, valiosas sugerencias, referencias bibliográficas y contactos académicos.

Dr. Grinor Rojo por su siempre estimulante conversación y la generosa participación de sus reflexiones y conjeturas sobre la poesía hispanoamericana, la cuentística borgeana y las teorías sobre la lírica.

Dra. Irmtrud König por el valioso apoyo al desarrollo y término de esta investigación.

Dr. Andrés Morales por un dilatado diálogo sobre la poesía en lengua española.

Jeanette García y Victoria Muñoz, bibliotecarias referencistas de la Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile por su atenta colaboración y consultas interbibliotecarias y Katherine D. McCann. Humanities Editor. Handbook of Latin American Studies. Hispanic Division. Library of Congress. Washington D. C. por su valiosa información y asesoría bibliográfica.

Asimismo agradezco a las instituciones que han patrocinado nuestra investigación con las siguientes becas:

Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. “Beca de Apoyo” (2005).

Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT). Gobierno de Chile. “Beca de Doctorado Nacional” (2006) y “Beca de Pasantías en el Extranjero” (2007).

Programa de Mejoramiento de la Calidad y Equidad de la Educación Superior (MESESUP 2). Gobierno de Chile. Ministerio de Educación. Proyecto MECESUP UCH 0602: “Beca de Término de Tesis Doctoral” (2009).

G. M. P.

Abreviaturas

Y LISTADO DE OBRAS BORGEANAS SELECTAS
CITADAS, PARAFRASEADAS O CONSULTADAS
EN EL TEXTO DE LA INVESTIGACIÓN.

I.
OBRA POÉTICA

EDICIONES DE *OBRA POÉTICA*:

I. EDICIONES EN VIDA DE BORGES

a. EN EDITORIAL LOSADA:

L

Poemas 1922 – 1943. Buenos Aires: Losada, 1943.

b. EN EDITORIALES EMECÉ Y ALIANZA :

MC1

Poemas 1923 – 1953. 1ª edición. Buenos Aires: Emecé, 1954.¹

MC2

Poemas 1923 – 1958. 2ª edición. Buenos Aires: Emecé, 1958.

MC3

Poemas 1923 – 1958. 3ª edición. Buenos Aires: Emecé, 1962. Edición sin variantes respecto de la 2ª edición.

MC4

Obra poética 1923 – 1964. 4ª edición. Buenos Aires: Emecé. Noviembre, 1964.

MC5

Obra poética 1923 – 1964. 5ª edición. Buenos Aires: Emecé. Febrero, 1965. Edición sin variantes respecto de la 4ª edición.

MC6

Obra poética 1923 – 1966. 6ª edición. Buenos Aires: Emecé, 1966.

MC7

Obra poética 1923 – 1967. 7ª edición. Buenos Aires: Emecé, 1967.

MC8

Obra poética 1923 – 1967. 8ª edición. Buenos Aires: Emecé., agosto, 1969. Edición sin variantes respecto de la 7ª edición.

A1/ MC9

Obra poética. El libro de bolsillo. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

Edición idéntica a *Obra poética 1923 – 1969*. 9ª edición (MC9) Emecé. Buenos Aires, 1972.

¹ Fuentes consultadas: seguimos la numeración contenida en Becco, 1973 y Helft, 1997 aun cuando ambas sumas bibliográficas, limitándose a las ediciones Emecé, excluyen la primera edición de *Obra poética: Poemas 1922 – 1943*. Buenos Aires: Losada, 1943 (L). En el listado de las ediciones de Emecé hay 3 reimpresiones (en tipografía menor). La ediciones efectivas de *Obra poética* son ocho: L, MC1, MC2, MC4, MC6, MC7, A1/MC9 y A2/MC10.

OP 69-77²

Obra poética de Borges. Buenos aires: Emecé Editores, 1969.

Los ocho volúmenes sin numerar, por orden de aparición, son los siguientes:

1. *Elogio de la sombra*, agosto 1969.
2. *Fervor de Buenos Aires*, setiembre, 1969
3. *Luna de enfrente y Cuaderno san Martín*, diciembre 1969.
4. *El otro, el mismo*. Diciembre 1969.
5. *El oro de los tigres*, julio 1972.
6. *La rosa profunda*, 1975.
7. *La moneda de hierro*, 1976.
8. *Historia de la noche*, 1977.

A2/MC10

Obra poética 1923 – 1976. Madrid: Alianza Tres/ Emecé Editores., 1979. Edición definitiva.

Obra poética 1923 – 1976. 10ª edición (MC 10). Buenos Aires: Emecé, 1978 es, textualmente, idéntica al texto manejado en nuestra investigación (A2/MC10).

Libros contenidos de la edición definitiva (A2/MC10)³ :

Fervor *Fervor de Buenos Aires* (1923).
Luna *Luna de Enfrente* (1925).
Cuaderno *Cuaderno San Martín* (1929).
Otro *El otro, El mismo* (1964).
Hacedor *El Hacedor* (1960).
Milongas *Para las seis cuerdas*. Milongas (1965).
Sombra *Elogio de la Sombra* (1969).
Tigres *El Oro de los Tigres* (1972).
Rosa *La rosa Profunda* (1975).
Moneda *La Moneda de Hierro* (1976).

II. EDICIONES PÓSTUMAS

a. EN EDITORIAL EMECÉ:

OP 89

Obra Poética 1923 – 1985. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A., 1989.

² Tal como se indica, a pie de página, en OC 53-77; esta tirada no constituye, propiamente, una edición de *Obra poética* sino una secuencia de ediciones y reediciones de los poemarios borgeanos (1969-1977). La primera edición de *Obra poética* de Borges, con este título y cuidada como tal, es MC4. Ver Becco, 1973: 29-30 (en Becco se consignan sólo los cinco primeros volúmenes). *Lay cifra* (1981) esta editado por Emecé, pero fuera de la colección *Obra poética de Borges*. *Los conjurados*, el último libro de poemas de Borges, fue editado por Alianza Editorial (Madrid, 1985). N. B. El año 1969 es el *anus mirabilis* de las publicaciones poéticas borgeanas. Borges publica *Fervor de Buenos Aires* (2ª ed.), *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín* (2ª ed.), *Elogio de la sombra* y *El otro, el mismo*.

³ A este contenido se fueron agregando, sin variantes e integralmente, los tres últimos poemarios publicados por el autor en volumen individual: *Historia de la Noche* (1977), *La Cifra* (1981) y *Los Conjurados* (1985).

OP 05

Obra poética. 2005. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A., 2005.

Los poemarios contenidos en las dos ediciones póstumas de *Obra poética* en Emecé Editores y Alianza Editorial⁴:

Fervor *Fervor de Buenos Aires* (1923).
Luna *Luna de Enfrente* (1925).
Cuaderno *Cuaderno San Martín* (1929).
Hacedor *El Hacedor* (1960).
Otro *El otro, El mismo* (1964).
Milongas *Para las seis cuerdas*. Milongas (1965).
Sombra *Elogio de la Sombra* (1969).
Tigres *El Oro de los Tigres* (1972).
Rosa *La rosa Profunda* (1975).
Moneda *La Moneda de Hierro* (1976).
Noche *Historia de la Noche* (1977).
Cifra *La Cifra* (1981).
Conjura *Los Conjurados* (1985).

b. EN ALIANZA EDITORIAL:

OP 08, I, II, III

Obra poética. 1998. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Vol. I (3 libros): De FERVOR a LUNA. Vol. 2 (5 libros): De HACEDOR a TIGRES. Vol. 3 (5 libros): De ROSA a CONJURA.

AP 23-77

Antología poética 1923-1977. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

c. EN PENGUIN BOOKS:

PEN

Selected Poems. Nueva York: Penguin Books, 2000.

⁴ Son doce poemarios si, como es tradición y el propio autor lo hiciera al mencionar sus libros de poesía, excluimos las letras de *Para las seis cuerdas* (1965). N. B. Borges selecciona en *Obra poética* sólo los poemas en verso; consecuentemente, no incluye la prosa poética contenida en *Evaristo Carriego* (1930), *El hacedor* (1960) ni *Atlas* (1984) aun cuando él mismo seleccionara algunos de ellos para sus recitales o registros fonográficos. (Véase la defensa borgeana de estos textos, como poemas, en REC 56-86: 357).

II. OBRAS COMPLETAS

EDICIONES DE *OBRAS COMPLETAS*:

I. EDICIÓN EN VIDA DEL AUTOR

OC 53-70⁵

Obras completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953-1960, 10 vols.

Los diez volúmenes son los siguientes:

1. *Historia de la eternidad*, 1953.
2. *Poemas (1923-1953)*, 1954.
3. *Historia universal de la infamia*, 1954.
4. *Evaristo Carriego*, 1955.
5. *Ficciones*, 1956.
6. *Discusión*, 1957.
7. *El Aleph*, 1957.
8. *Otras inquisiciones*, 1960.
9. *El hacedor*, 1960.

Sin numerar: *El informe de Brodie*, 1970.

OC 74

Obras completas 1923 – 1972. Buenos Aires: Emecé Editores. Buenos Aires, 1974.

II. EDICIONES PÓSTUMAS

OC 89, I, II, III

Obras Completas (3 volúmenes). Barcelona: María Kodama y Emecé Editores, 1989.

Tomo I (1923 – 1949).

Contiene: *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, *Cuaderno San Martín*, *Evaristo Carriego*, *Discusión*, *Historia Universal de la Infamia*, *Historia de la Eternidad*, *Ficciones*, *El Aleph*.

Tomo II (1952 – 1972).

Contiene: *Otras inquisiciones*; *El hacedor*; *El otro, el mismo*; *Para las seis cuerdas*; *Elogio de la sombra*; *El informe de Brodie*; *El oro de los tigres*.⁶

Tomo III (1975 – 1985).

Contiene: *El libro de arena*, *La rosa profunda*, *La moneda de hierro*, *Historia de la noche*, *Siete noches*, *La cifra*, *Nueve ensayos dantescos*, *La memoria de Shakespeare*, *Atlas*, *Los conjurados*.

OC 95, IV.

Tomo IV (1975 – 1988). Barcelona. María Kodama y Emecé Editores, 1995.

Contiene: *Prólogo con un prólogo de prólogos*; *Borges, oral*; *Textos cautivos (de la revista El Hogar)*; *Biblioteca personal*.

⁵ Esta primera tirada de las obras de Borges es más bien una secuencia de publicaciones borgeanas a lo largo de cerca de veinte años. No obstante, la indicamos por llevar esa clasificación (*Obras completas*) en los números editados. La primera edición de *Obras completas*, en un único volumen, y cuidada como tal, es OC 74. Para mayor información sobre OC 53-70 ver Becco, 1973: 29-30.

⁶ El contenido de los volúmenes I y II de esta edición corresponde aproximadamente al de OC 74 (ver nota siguiente).

OC 05, I, II, III, IV

Obras Completas. Nueva edición revisada y corregida al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 2005.

LOS TEXTOS EN PROSA CONTENIDOS EN
OBRAS COMPLETAS (OC 05):

PROSA NARRATIVA:

Historia universal de la infamia (1935). Tomo I.

Historia de la eternidad (1936). Tomo I.

Ficciones (“El jardín de los senderos que se bifurcan”, 1941 y “Artificios”, 1944). Tomo I.

El Aleph (1949). Tomo I.

El informe de Brodie (1970) Tomo II.

El libro de arena (1975). Tomo III.

La memoria de Shakespeare (1983). Tomo III.

VERSO Y PROSA:

El hacedor (1960). Tomo II.

Atlas (1984). [Crónica de viajes. Fotografías de María Kodama]. Tomo III.

ENSAYO:

Evaristo Carriego (1930). Tomo I.⁷

Discusión (1932). Tomo I.

Otras inquisiciones (1952). Tomo II.

Nueve ensayos dantescos (1982). Tomo III.

CONFERENCIAS:

Siete noches (1980). Tomo III.

Borges oral (1979). Tomo IV.

PRÓLOGOS:

Prólogos con un prólogo de prólogos (1975). Tomo IV.

Biblioteca personal. Prólogos (1988). Tomo IV.

TEXTOS PERIODÍSTICOS

Textos cautivos (1986). Tomo IV.

GALL

Œuvres complètes. 1993. 2 vol. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1999.

⁷ Borges mismo incluye *Evaristo Carriego* entre sus ensayos tempranos. Aun cuando este texto se halla más próximo a la biografía literaria o a una manera poetizada de la crónica urbana (Palermo); acogemos esta asignación de género por parte del autor. V., AUTO: 79.

III.
FUERA DE OBRAS COMPLETAS:

I.
ENSAYOS REPUDIADOS POR EL AUTOR.⁸
(No incluidos en *Obras completas*: OC 74, OC 85, OC 05).

REP 25

Inquisiciones (1925). Madrid: María Kodama y Alianza Editorial (1998. Reimpresión 1999).

REP 26

El tamaño de mi esperanza (1926). Madrid: María Kodama y Alianza Editorial (1998. Reimpresión 1999).

REP 28

El idioma de los argentinos (1928). Madrid: María Kodama y Alianza Editorial (1998. Reimpresión 1999).

II.
TEXTOS PÓSTUMOS.

Verso y prosa:

REC 19-29

Textos recobrados 1919 – 1929. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. S. A., 1997.

REC 31-55

Textos Recobrados 1931 – 1955. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A., 2001., 2003.

REC 56-86

Textos Recobrados 1956 – 1986. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A., 2003.

Conferencias:

POÉT

Arte Poética (2000, *This craft of verse*). Seis Conferencias. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

⁸ Estos tres ensayos tempranos fueron excluidos por Borges de sus *Obras completas* (1923 – 1972). No obstante la negativa borgeana a la reedición de estos textos, María Kodama los republicó póstumamente alegando que así evitaba su circulación en “horribles fotocopias”. Borges mismo, irónicamente, le comentaría a María Kodama a propósito de las ediciones pirata de sus ensayos repudiados: “Estoy perdido”.

Autobiografía:

AUTO

Autobiografía 1899-1970 (Autobiographical Essay, 1970). Con Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

Epistolario:

CARTAS/ FERV

Cartas del fervor. Correspondencia con M. Abramowicz y J. Sureda (1919 – 1928). Barcelona: Galaxia Gutenberg. Emecé Editores, 1999.

IV.

OBRAS COMPLETAS EN COLABORACIÓN

(PROSA Y GUIONES DE CINE)

OCC

Obras completas en colaboración (1979). Barcelona: María Kodama y Emecé Editores, 1997.

Contiene:

PROSA NARRATIVA.

En coautoría con Adolfo Bioy Casares.

Bajo el seudónimo común de H. Bustos Domecq:

Seis problemas para Don Isidro Parodi (1942). *Dos fantasías memorables (1946)*.

Bajo el seudónimo común de B. Suarez Lynch:

Un modelo para la muerte (1946).

Con el nombre de los autores:

Crónicas de Bustos Domecq (1967). *Nueve cuentos de Bustos Domecq (1977)*.

GUIONES DE CINE.

En coautoría con Adolfo Bioy Casares con el nombre de los autores:

Los orilleros – El paraíso de los creyentes (1933).

PROSA DIDÁCTICA.

En colaboración con:

Betina Edelberg: *Leopoldo Lugones (1965)*.

Margarita Guerrero: *El “Martín Fierro” (1933)*. *El libro de los seres imaginarios (1967)*.

Alicia Jurado: *Qué es el budismo (1977)*.

María Kodama: *Breve antología anglosajona (1978)*.

María Ester Vázquez: *Introducción a la literatura inglesa (1965)*. *Literaturas germánicas medievales (1966)*.

Esther Zemborain de Torres Duggan: *Introducción a la literatura norteamericana (1967)*.

V.

FUERA DE OBRAS COMPLETAS EN COLABORACIÓN

MUSEO Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. *Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé Editores. 2002. (Biblioteca Jorge Luis Borges. Obras en colaboración. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Zocchi).

Noticia preliminar

OBJETO DE ESTUDIO, HIPÓTESIS DE TRABAJO,
ESQUEMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN
Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA.

OBJETO DE ESTUDIO Y MODALIDAD DE INVESTIGACIÓN.

El objeto de estudio de nuestra Tesis Doctoral: “Sobre el deslinde modernidad – posmodernidad en la poesía de Jorge Luis Borges” es la poesía borgeana focalizada en dos períodos: poesía temprana y poesía de madurez. Nuestra edición de trabajo es *Obra poética*, 2005 (OP 05). Hemos preferido esta segunda edición póstuma de Editorial Emecé atendiendo a que esta publicación reciente nos permitiría compartir un texto común con el lector. No obstante, hemos ampliado este marco de referencia con las ediciones príncipes y sus variantes textuales y de contenido en las ediciones sucesivas y, asimismo, la edición definitiva de *Obra poética* (A2/MC10).

En la confrontación de la *moderna* poesía temprana del primer Borges (1923 – 1929) representada en nuestra investigación en *Fervor de Buenos Aires* (1925) y su *posmoderna* poesía de su madurez (1960 – 1972) representada en *El hacedor* (1960) se juegan los argumentos de nuestra investigación, defendiendo que en la dialéctica entre ambos períodos quedarían instalados los motivos centrales del imaginario poético borgeano. Motivos que son discernibles en *El hacedor* y que, postulamos, son asimismo discernibles en *Fervor de Buenos Aires*, aventurándonos a probar, en el texto, la sentencia borgeana que sostiene que: “*Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que [Borges] haría después”. (*Fervor*. Prólogo. OP 05: 15).

Hemos dispuesto una matriz de análisis para la exégesis del texto: *el espacio* y *el sujeto*. Discutiremos su configuración en la poesía temprana y la poesía de madurez, atendiendo en ambos casos a su relación con la posmoderna idea borgeana de tiempo no progresivo. Finalmente focalizaremos la discusión en *el lenguaje*, en la poética tardía de nuestro autor confrontando modernidad y posmodernidad en una lectura a través del soneto.

Aplicaremos esta doble matriz de análisis (“el espacio” y “el sujeto”); junto la anterior, asimismo doble, referida a las fuentes (“las ediciones” y “las variantes) al texto de la poesía borgeana en los dos períodos señalados (“poesía temprana” y “poesía de madurez”) haciendo transitar nuestra hipótesis de trabajo por de una matriz común que,

eventualmente, nos permitiría confrontar las variables modernas y posmodernas de la poética borgeana.

HIPÓTESIS DE TRABAJO.

Al aplicar una lectura diacrónica a *Obra Poética* de Borges, advertimos en su poesía temprana (1923-1929) una escritura que, *mutatis mutandi*, parte del diálogo moderado con los programas de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Ahora bien, si *Fervor de Buenos Aires* (1923) es hoy, para la crítica y la historia literaria, el libro señaladamente “moderno” de Borges; no podemos inadvertir que el origen ultraísta o expresionista de algunas de sus imágenes está re-focalizado hacia la expresión del íntimo *fervor* de una imaginada Buenos Aires y que, a la postre, esas imágenes devendrían severamente moderadas tras la intervención pulidora del *viejo poeta*⁹. No obstante lo cual, desde su estética, los recursos retóricos y formales de su poética y la modalidad del sujeto de la enunciación; los tres primeros poemarios de *Obra poética* nos remiten a la figura del autor moderno. O, cuando menos, nos obligan a aceptar que la escritura del joven poeta no responde a una voluntad decididamente crítica respecto de de las vanguardias modernas como, ulteriormente, se presentaría en sus poesía de madurez.

A continuación de este primer período, sigue un extenso intervalo sin nuevas publicaciones poéticas en forma de libro independiente (1930-1960). Es el período *no público* de la poesía de Borges durante el cual nuestro autor habría reformulado y reprogramado su estética y poética mediante una crítica de los supuestos modernos, aún presentes en la trilogía de la década de 1920. Gestión de autor que lo llevaría a adoptar “otra voz” o, mejor, a configurar definitivamente la que entiende propia desde su primer libro y legitimarla a partir de *El hacedor* (1960); presentándose a partir de los poemas mayores del segundo período bajo la figura de un sujeto más próximo a la escritura poética *tradicional*. ‘*Persona*’ que lo llevaría a abjurar de los postulados modernistas acogidos en su *juvenilia* y lo habría obligado a reestructurar el edificio moderno de su poesía a partir del

⁹ Tomo el epíteto que acuñara Emir Rodríguez Monegal (“El viejo poeta”) para diferenciar este sujeto borgeano de la madurez artística del otro (primero vanguardista y luego fervoroso) de su poesía temprana. V. Rodríguez Monegal, 1985: 343.

descrédito de los argumentos centrales de la estética vanguardista; reponiendo, consecuentemente, en su poesía de madurez los medios retóricos y formales de la tradición poética.

Esta gestión autocrítica de ruptura con *la tradición de la ruptura* correría en paralelo a las irónicas o “reaccionarias” declaraciones de la madurez que resultan, inequívocamente, contrarias a los postulados del discurso moderno y el programa de las vanguardias en la literatura y las artes.

¿Cómo interpretar esta transfiguración literaria? ¿Acaso, a partir de estos postulados, podríamos defender que en la poesía borgeana de madurez asistiríamos a la puesta en escritura de una posmodernidad *ante litteram* y defender que, al interior de la misma, la nueva figura del autor permitiría, hoy, una interpretación de sus poemas a la manera de una reposición de ciertos recursos del clasismo producto de una licencia posmoderna?

Demasiado fácil y reductor. Peculiarmente si advertimos, como ya hemos señalado, que los poemas de juventud contenidos en el cuerpo de *Obra poética*, luego de la intervención sostenida del *viejo poeta*, no son del todo “modernos” y, asimismo, que sus poemas de madurez no son del todo “posmodernos”.

Consecuentemente defendemos que en la poesía borgeana del segundo período no se produciría la *tabula rasa* del legado poético moderno a fuer de instalar en su reemplazo el juego posmoderno. Antes bien, creemos que el horizonte hacia el cual se orienta la poética borgeana de madurez es a la incorporación de una modernidad dialogante con la tradición o, más precisamente, la incorporación de *lo transitorio* al interior de *lo permanente* (o viceversa).

La consciencia de este diálogo entre permanencia y novedad; que pareciera disolverse en el culto excesivo de *la tradición de la ruptura*; está, como bien sabemos, en el entendimiento y la práctica de las voces mayores de la poesía moderna. Ya Baudelaire, al iniciarse la modernidad, declaraba: “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1999: 361).

Desde la misma perspectiva y apoyándose en nuestras prácticas de lectura crítica aplicadas a discernir el talento individual del el poeta moderno T. S. Eliot afirmaría:

En tales aspectos o partes de su obra [aquellos en que el poeta moderno menos se parece a ningún otro] es donde pretendemos encontrar aquello que es individual, suyo, lo que le es personal. Nos detenemos, con satisfacción, sobre las diferencias entre este poeta y sus predecesores, especialmente los inmediatos; tratamos de encontrar algo que pueda ser aislado para ser disfrutado. Mientras que si nos acercamos a un poeta sin este prejuicio, a menudo encontraremos que no sólo las mejores partes de su trabajo, sino las más individuales, pueden ser aquellas donde los poetas muertos, sus antepasados, afirman su inmortalidad con más vigor. Y no me refiero al período impresionable de la adolescencia, sino al período de completa madurez. (Eliot, T. S. “La tradición y el talento individual”: 12).

Por su parte Octavio Paz nos advierte sobre el *error* indicado por Eliot y nos instala en la anamnesis de una posmodernidad que está lejos de ser miope respecto de la tradición:

Los peligros de la estética del cambio son también sus virtudes: si todo cambia, también cambia la estética del cambio. Esto es lo que hoy ocurre. Los poetas de la edad moderna buscaron el principio del cambio: los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios. Nos preguntamos si no hay algo en común entre la *Odisea* y *À la recherche du temps perdu*. Esta pregunta, más que negar a la vanguardia, se despliega más allá de ella en otro tiempo y en otro lugar: los nuestros, los de ahora. La estética del cambio acentuó el carácter histórico del poema. Ahora nos preguntamos, ¿no hay un punto en que el principio del cambio se confunde con el de permanencia? (Paz, 1995: 471).

Desde nuestra perspectiva entenderemos *Obra poética* de Borges como una suma lírica unitaria (diacrónica y sincrónicamente) que acoge la novedad al interior de la tradición poética, pero no como un imperativo vanguardista de legitimación; sino como una manifestación de *lo transitorio* que, eventualmente, devendría en “otra voz” de *lo permanente*.

Visto lo mismo desde la perspectiva la teoría crítica, la borgeana *Obra poética* deconstruiría la oposición jerarquizada *novedad- tradición* (presente en la práctica común de la poesía moderna); pero de un modo diferente al de la ironía posmoderna y su parodia

de los metarrelatos modernos¹⁰; para, eventualmente complementar con la *différance* de una coexistencia dialogante cuya síntesis quedaría históricamente diferida.

Ahora bien, exponiendo lo mismo de un modo académico más clásico, diríamos que la tesis de nuestra investigación sostiene que en *Obra poética* asistiríamos a un cambio estilístico desde la poesía temprana de Borges compuesta, en sus líneas generales, bajo los dictados de la estética y la poética modernas para luego dirigirse a las composiciones del período de madurez poética donde nuestro autor habría abandonado los supuestos estéticos de la modernidad desafiándose del culto al *novum* de los programas vanguardistas. Paso que podríamos interpretar, hoy, como una transición de lo moderno a lo posmoderno en la poesía borgeana.

La antítesis postula que no se sostendría tal oposición *modernidad – posmodernidad* al interior de *Obra poética* ya que, más allá de las fechas de publicación de los poemarios del primer y segundo período, resulta aventurado discernir con claridad tal oposición en un texto que profusa y parejamente se halla contaminado por las dos perspectivas en juego.

La síntesis de esta dialéctica se orientaría a defender que *la modernidad*, al interior de *Obra poética* de Borges, se entendería *incorporada a la tradición*.

¹⁰ La poesía de Borges, como la de Paz, no contradice la concepción epifánica y trascendente del poema, como sí ocurre en buena parte de la poesía y el arte posmodernos. En este sentido Emil Volek señala: El planteamiento funcional, que se propagó en las ciencias humanas desde los años 1920, quita a la trascendencia el carácter de ‘esencia’ metafísica, y la separa de un Baudelaire como de Hegel y sus seguidores. En “La pintura de la vida moderna” (1859-60), Baudelaire extiende a la modernidad su definición de lo bello, dada en el ‘Salón de 1846’: “*La modernidad es lo transitorio* [v. cita en el texto]. En Baudelaire, la trascendencia de la modernidad está hipotecada por el esencialismo y formalismo metafísicos, tradicionales.” (Volek, 1984: 13).

EL CUERPO DE LA INVESTIGACIÓN.

a. PERIODIZACIÓN.

Obra poética es un texto que, en vida de su autor, se mantendría inveteradamente “en proceso de modernización”, máximamente en las primeras ediciones. La intervención correctora, revisora, excluyente o incluyente del poeta a lo largo de las diversas ediciones del texto nos obliga a una actitud cautelosa al momento de confrontar la primera publicación del texto con sus anticipaciones y variantes.

Podríamos aventurarnos a decir -valga el oxímoron- que la poesía de juventud contenida en *Obra poética* es, asimismo, poesía de madurez. Si bien la latente o intromisiva voz madura del poeta es latente en los poemas corregidos del primer período o patente en los apócrifamente agregados al texto, esta *otra voz* no busca suplantar a quien dice “yo” en los poemas tempranos.

Empero, no obstante las copiosas variantes de la escritura poética temprana de Borges, existen ciertas marcas textuales y estilísticas que apuntan más directamente a la figura de un sujeto moderno en el texto. Consecuentemente, hemos dispuesto el objeto de estudio de nuestra investigación en dos períodos que como veremos más adelante corresponden a una sola figura:

PRIMER PERÍODO: *Poesía temprana* (1923 – 1929).

Incluye: *Fervor e Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). A este período pertenecen las composiciones del *joven poeta* fervorosamente enunciadas. Están contenidos en esta joven y moderna poesía el confesionalismo (v. gr., “Un patio”), el color local (v. gr., “La noche que en el sur lo velaron”) o la intensidad expresionista de “Carnicería” junto a la composición que Borges consideraría su “primer poema verdadero”: “Llanesa”. Asimismo, la irónica máscara borgeana de la madurez que en *Fervor de Buenos Aires* se patentiza en “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, poema compuesto 1966 pero apócrifamente incluido junto a otros dos (“El sur” y “La rosa”) en el cuerpo del texto a partir de su segunda edición.

Se incluye en este período, el precedente ultraísta de la *juvenilia* española y argentina de nuestro autor (“el equivocación ultraísta”). Una selección de enfáticos ejercicios que, como sabemos, serían posteriormente rechazados o, en casos puntuales, severamente revisados y corregidos por el autor al pasar a *Obra poética*. Interpretaremos el período tomando *Fervor de Buenos Aires* como modelo textual. La defensa de esta elección, que esta en estrecha relación con nuestra hipótesis de trabajo, se expone más adelante en “Apología”

SEGUNDO PERÍODO: *Poesía de madurez* (1960 – 1985)¹¹

Incluye: *El Hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964) y *Elogio de la sombra* (1969). Éste es el *lustrum mirabilis* de la poesía borgeana, que incluye la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires* (1969) y *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* (1969), junto al ciclo de milongas *Para las seis cuerdas* (1965).

Están recogidas en las publicaciones de esta década muchas de las composiciones canónicas del poeta ciego (v. gr., “Poema de los dones”, “Arte poética”, “Museo”, “Ajedrez”, “Everness”, “Una rosa y Milton”, “Spinoza”, “*On his blindness*”).

Se suman a este corpus los poemarios publicados en la década de 1970: *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976) e *Historia de la noche* (1977). Ediciones que consolidan la ya instalada madurez poética de Borges.

Considerando las relaciones intratextuales al interior de este corpus en *Obra poética*, así como por razones de orden estilístico, defendemos nuestra configuración unitaria del período, que cubre todas las publicaciones poéticas de la década de 1960 y

¹¹ Como podrá notarse, entre el primer período y el segundo hay un intervalo de treinta años durante el cual Borges no publica libros de poemas, con la sola excepción de cuatro recopilaciones bajo el título genérico de *Poemas*. Publicaciones que, propiamente, son reediciones revisadas de los tres poemarios de juventud más un *addendum* con composiciones nuevas. Zúñiga Gertel llama *hiato lírico* a este período de la poesía borgeana. Pedro Henriquez Ureña dice: “Su poesía que ahora calla...”. Seductores juicios que, no obstante, resultan engañosos; ya que, como discutiremos más adelante, si bien no se editan, en este período *no público*, nuevos libros de poemas, no se produce propiamente un intervalo, un *hiato* (como quiere Gertel), sino sólo la ausencia de nuevas ediciones individuales de poesía. (Ver “Anticipaciones”. Segundo período (*El hacedor*). Consecuentemente, defendemos que la escritura poética durante este período no es discontinua o escasa; sino, contrariamente, uno de los momentos más fértiles y decisivos de la poesía de Borges.

1970 y, excluyendo *Historia de la noche*, que sería agregado póstumamente, coincide con la edición definitiva de *Obra poética* (A2/MC 10).¹²

Los dos últimos libros de poemas de la década de 1980 cierran este período (y *Obra poética* de Borges): *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985). Este tardío díptico constituye un *corolario* a los poemas de las décadas de 1970 y 1980.

Esta es la hora de la escenificada serenidad borgeana, la proximidad de la muerte y la nostalgia de aquella *otra patria*, la helvética, aludida en “Los conjurados”. Asimismo, es el momento final de la anamnesis borgeana (la memoria y la reescritura) junto a la seducción borgeana por las sagas escandinavas y la germanística que lo llevarían a sobre-dramatizar su origen anglo-sajón.

Los dos libros señalados fueron agregados póstumamente a *Obra poética* (OP 89 y OP 05) y reafirman un debilitamiento de la incertidumbre propia del enmascarado juego borgeano de las *personae*. Momento que, como señala E. Rodríguez Monegal, es consecuente con una nueva temática en la poesía tardía del autor: la ética y la vejez.

Así como en los últimos cuentos (*El libro de arena*, 1975), la escritura borgeana parece reconocer cada vez más a un *otro* como tal, distanciándose de la irónica paradoja *el otro, el mismo*. Jugando, tardíamente, con la *certeza* y reafirmando el mundo con anáforas y enumeraciones whitmanianas. No obstante en la “Coda” discutiremos cuan *conservadora* resulta ser esta borgeana *poética tardía*.

¹² “Esta fue la última edición en la que Borges introdujo variantes. Las sucesivas ediciones de *Obra poética* incorporan libros que se fueron publicando en volumen individual” (Helft, 1997: 253).

b. ESQUEMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN.

PRIMERA PARTE:

PRIMER PERÍODO: *POESÍA TEMPRANA* (1923 – 1929).

Incluye: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). APÉNDICE: *Juvenilia*. Poesía vanguardista anterior a 1923.

Modelo textual: *Fervor de Buenos Aires*.

SEGUNDA PARTE:

SEGUNDO PERÍODO: *Poesía de madurez* (1960 – 1985).

Incluye: *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Elogio de la sombra* (1969) y *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985).

Modelo textual: *El hacedor*.

c. EXÉGESIS DEL TEXTO.

MATRIZ GENERAL PARA LA EXÉGESIS DEL TEXTO

EN AMBOS PERÍODOS:

LAS EDICIONES.

LAS VARIANTES.

EL TEXTO:

(1. El espacio. 2. El sujeto.¹³).

¹³ Como se ha indicado antes, en la discusión del espacio y el sujeto haremos alusión a los vínculos de éstos con la idea borgeana de tiempo cíclico. Problemas específicos vinculados a la poética borgeana se discutirán al final de este apartado (“El sonetista”). Allí focalizaremos la discusión en las *poéticas tardías* a partir de una confrontación, a través del soneto, del tránsito de las formas libres de la modernidad a las reinstaladas formas clásicas en la poesía borgeana de madurez. Desde la perspectiva estética posmoderna discutiremos acerca de cuán ‘tradicionalistas’ o ‘novedosas’ pueden ser las *poéticas tardías*. Procuraremos actualizar la discusión sobre el clasicismo borgeano, esto es, como gesto irónico enunciado bajo la provocativa máscara preformativa del sujeto, antes que como un *revival* reaccionario.

CUATRO ASPECTOS SOBRE LA EXÉGESIS DEL TEXTO

i. LA ESTÉTICA.

¿Qué estética profesaba Borges? Si pudiera responder el autor, no dudo, ofrecería su reiterada respuesta: ninguna. No obstante esta defensa de la celda privada del autor, revisaremos y discutiremos aquí las ideas estéticas borgeanas expuestas en fuentes directas tales como los prólogos de los libros de poemas, los ensayos, los cuentos, las conferencias (*Arte Poética. Seis conferencias*; “La poesía” y “La ceguera” de *Siete noches*;) y, asimismo, entrevistas selectas; con el propósito común de desprender de ellas un *corpus* de ideas borgeanas sobre la estética y luego confrontarlas con los postulados estéticos modernos y posmodernos.

Hemos optado por el eje kantiano para la discusión estética sobre la dialéctica *modernidad – posmodernidad*. Partimos por la discusión de los asuntos centrales de la “Crítica del juicio estético”. *Crítica del juicio*, 1790 de Immanuel Kant referentes a *lo bello* y *lo sublime* para luego dirigirnos a las reflexiones lyotardianas sobre el problema estético en el arte moderno y posmoderno expuestas en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, 1986. En los ensayos de este libro Lyotard proyecta los conceptos kantianos sobre lo bello y lo sublime a la estética moderna y posmoderna. *Lo sublime* (matemático) kantiano correspondería al ámbito de la estética moderna y, consecuentemente, la estética posmoderna constituiría una negativa, por parte del artista o el poeta, a las sublimaciones estéticas modernas.

Es prudente recordar que no olvidamos que estos postulados estéticos se circunscriben a las argumentaciones centrales sobre el problema posmoderno contenidas en *La condición posmoderna* (1979) esto es, la des-legitimación del *grand recit* moderno en sus dos enunciados centrales: la *Aufklärung* (*La Ilustración*, conducida por los dictados de la razón) y la emancipación del sujeto trabajador o razonante.

Se incluye en este marco de discusión, la crítica reciente a los supuestos estéticos y filosóficos de la posmodernidad. Una discusión que pretende actualizar las fuentes. No sólo la dialéctica Jean-Francois Lyotard - Jürgen Habermas o la crítica neo-marxista de

Fredric Jameson; sino, también, el suplemento crítico reciente en una selección de ensayos de Terry Eagleton y Slavoj Žižek y Hans-Georg Gadamer.

Esta discusión sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad, en la poesía de nuestro autor, como antes postuláramos, no se resuelve – en rigor – en un sentido ni otro (ver “Hipótesis de trabajo”).

Procurando evitar una conceptualización excesiva sobre el problema posmoderno al interior del texto, hemos insertado un apartado exclusivo sobre este asunto entre la primera y la segunda parte de nuestra investigación. En este “*Intermezzo*” recogemos y discutimos, oportunamente, las argumentaciones posmodernas que respaldan nuestra investigación.

ii. LA POÉTICA.

Al momento de focalizar nuestra hipótesis de trabajo en la *poiesis* borgeana (en las labores de *el hacedor*) quizá resulten más visibles y elocuentes las diferencias estilísticas entre las marcas textuales de la poesía temprana y las propias de la madurez.

Discutimos la oposición entre la poesía lírica e “intelectual” así como otros problemas relacionados con la experiencia del *sentido* en el poema.

Sobre los géneros literarios, argumentamos respecto del verso y la prosa como soportes de la poesía borgeana.

En lo referente a los recursos retóricos confrontamos la reposición de la métrica isosilábica y la rima, en la poética madura de Borges a partir de *El hacedor* (1960) con el *versolibrismo* de sus primeros poemas.

En cuanto a las figuras retóricas mismas, juzgamos la legitimidad del gesto borgeano re-instalador de los medios tradicionales de la poesía al comentar la delusión y clausura de la metáfora ultraísta en favor de la hipálage.

Postulamos que; si bien Borges repone en su repertorio poético los recursos retóricos tradicionales de la poética no es –sólo– a fuer de evitar el efectista asombro de sus metáforas ultraístas, que lo llevarían a afiliar su poética a la tradición clásica (que discutiremos oportunamente); sino, quizá, respondiendo a la ironía propia de las *estéticas tardías*.

Finalmente, discutiremos el sonetismo borgeano, su legitimidad, sus fuentes y sus proyecciones.

Junto a las reflexiones borgeanas sobre la poética, nuestras fuentes bibliográficas propician el dialogo del pensamiento poético borgeano con los textos clásicos y contemporáneos de la teoría de la lírica. Para cumplir con este propósito hemos consultado, entre otras, las siguientes publicaciones: *Defensa de la poesía* (P. B. Shelley); *Teoría poética y estética* (P. Valery); *Poética del espacio* (G. Bachelard); *De la poesía* (E. Montale); *La casa de la presencia. Poesía e historia* (O. Paz)¹⁴; *On Poetry and Poets* y “Tradition and the Individual Talent” (T. S. Eliot); *Hölderlin y la esencia de la poesía* (M. Heidegger); y “Estética y hermenéutica” y *Actualidad de lo bello* (H. G. Gadamer)¹⁵; *Lingüística y poética* (R. Jakobson); *Semiotics of Poetry* (M. Riffaterre) y *Questions of Possibility. Contemporary Poetry and Poetic Form* de David Caplan.

iii. EL ESPACIO Y EL SUJETO.

Habiendo superado Borges el período novicio de su poesía temprana (1923 – 1929) y luego del extenso intervalo “no público” de sus composiciones (1930 – 1960) podríamos preguntar: ¿Qué sujeto articula la enunciación de los poemas de la madurez y cuán cerca de esta figura se halla el sujeto de sus poemas juveniles?, ¿cuántas figuras y máscaras conforman el “yo” borgeano?, ¿cuán “moderna” es la modernidad borgeana en la figura de quien dice “yo” en *Obra poética*?, ¿corresponde este sujeto maduro de la poesía borgeana a la figura degradada del autor posmoderno?, ¿cuán propia de Borges es la ironía del sujeto posmoderno?, ¿qué tipo de licencia posmoderna es aplicable al sujeto lírico de los poemas y que otras le son ajenas?, ¿es Borges un poeta neo-clásico?

Aventurándonos a interpelar al proteico sujeto lírico borgeano, acudiremos en primer lugar a las conceptualizaciones en torno al sujeto de la enunciación en una selección de ensayos de *Problemas de lingüística general* (Benveniste, 1968 y 1971) para luego revisar dos ensayos clásicos sobre la autoría textual: “La muerte de el autor” (Barthes,

¹⁴ Este primer volumen de *Obras completas* contiene: *El arco y la lira* (*El poema. La revelación poética. Poesía e historia*); *Los hijos del limo* (*Del romanticismo a la vanguardia*) y *La otra voz* (*Poesía y fin de siglo*) que contiene dos apartados: I. Ruptura y convergencia, II. La otra voz.

¹⁵ Asimismo puntuales remisiones a *Verdad y método*.

1975) y “Qué es un autor” (Foucault, 1971) a los cuales hemos sumado una revisión de las argumentaciones de Emmanuel Levinas y Giorgio Agamben tendientes a incorporar la figura de “el otro” a esta discusión sobre el sujeto.

No se descuidan, asimismo, los textos poéticos que constituyen un precedente de las discusiones anteriores sobre el *nombre propio* y el *nombre de autor* tales como los desplazamientos subjetivos contenidos en las *cartas del vidente* de Rimbaud o la pluralidad subjetiva que instalan en el texto los *heterónimos* de Fernando Pessoa. Finalmente focalizamos la discusión en las parábolas iniciales de *El hacedor*, secuencia de prosas breves que configura el sujeto lírico borgeano en una construcción poética que se corona con la precursora e influyente fábula poética: “Borges y Yo”.

Si tomamos la figura del laberinto (la subjetividad moderna) como paradigma para interpretar la construcción del espacio en el imaginario borgeano en sus dos representaciones mayores: el laberinto ciego (la penumbra) y el laberinto vacío (la anamnesis); las eventuales respuestas a la interpelación al “yo” borgeano podríamos ordenarlas bajo la figura del espejo (la subjetividad posmoderna), paradigma de la máscara que irónicamente parodia al “yo” y, fatalmente guía sus actos poniendo en abismo la libre determinación del sujeto moderno (v. “El Golem”, “Ajedrez”).

Estos dos ejes de nuestra exégesis (el espacio y el sujeto) articulan el texto. En la primera parte, el borgeano espacio ciego, fundador de irrealidad y, asimismo, el espacio vacío propiciador del libre juego de la anamnesis. En la segunda parte, el sujeto especular de Borges, proyectado en *el otro* bajo una pluralidad de máscaras o *personae* dramáticas. Ya sea el quimérico rol del hombre de acción que lo faculta, por medio del lenguaje, blandir la espada del héroe militar o jugar con el cuchillo del *malevo*; o la irónica y degradante máscara del *poeta menor* que, nos dice, lo justifica ante los hombres o aquella otra que le sirve de simulacro retórico para asumir el rol del enamorado evitando, en cuanto máscara teatral, las connotaciones sexuales que Borges mismo viera en el espejo.

iv. PROYECCIONES

Nos sumamos a quienes eventualmente postulan que la poesía de Jorge Luis Borges constituye un *umbral de época* (Jauss) en la historia de la poesía hispanoamericana

y general.¹⁶ Asimismo, apoyamos a quienes sostengan que la universalidad de esta poesía rebasa toda reducción a un paradigma estrictamente moderno o posmoderno.

Quizá la universalidad de esta poesía, paradójicamente, se funde, en su propia “marginalidad” al permitir la cercanía y el diálogo de esos dos mundos diversos (el moderno y el posmoderno) al interior de su escritura.

No podemos dejar de mencionar, en este sentido, el precedente de la obra de Alfonso Reyes, peculiarmente en cuanto a *la inteligencia americana*, recordada aquí por su compatriota Elena Poniatowska:

El interés de Borges por los habitantes marginales de Buenos Aires se transforma en interés por la condición de marginalidad del escritor latinoamericano. [Ver *Evaristo Carriego*. Palermo, Las Orillas]. Reyes afirma que la quintaesencia latinoamericana es vivir al borde de dos culturas, la precolombina y la europea, y concluye que, al no ser producto directo de ninguna de las dos culturas, el escritor latinoamericano tiene una perspectiva peculiar que Reyes llama “inteligencia americana” [nótese que no dice: “cultura”]. Definida como una especie de irreverencia en el manejo de ambos legados culturales, esa inteligencia le permite al artista una gran libertad creativa.

Y más adelante agrega: “El concepto alfonsino de que la identidad no se cifra en estereotipos anecdóticos sino en la experiencia íntima de vivir en el margen entre dos culturas produjo los inquietantes cuentos de los años treinta y cuarenta que abrieron camino para la libertad poética del realismo mágico y de la narrativa contemporánea. Borges se apoyó en la idea de Reyes de que para ser provechosamente nacional hay que ser generosamente universal. (Elena Poniatowska, “Borges y ‘Don Alfonso’” en A. Barili, 1999: 10 – 11).

Sin duda autores peculiarmente universales, como Borges, Darío, Paz, y el mismo Don Alfonso, jamás renegaron de una cultura general y evitaron cualquier miopía al considerar la identidad latinoamericana. Acaso las proyecciones de esa “gran libertad creativa” y su “universalidad” germina hoy en la dialéctica de modernidad y posmodernidad en la literatura borgeana.

d. DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA.

¹⁶ En esta dirección las publicaciones francesas: *Les Cahiers de L’Herne* (Nº 4, 1964) y posteriormente la publicación de las obras, casi, completas del autor por la Biblioteca de *La Pleiade* (Gallimard, 1986) consolidaron, junto a las publicaciones en otras lenguas, la universalidad de la obra de nuestro autor en un ámbito que, por cierto, supera el marco de la lengua española.

Es oportuno destacar que las fuentes bibliográficas, para el investigador borgeano, crecen y se actualizan vertiginosamente. Estas publicaciones (nuevos estudios o reedición de los clásicos, textos inéditos del autor o nuevas ediciones críticas) promedian ser tan copiosas e *infatigables* como las borgeanas páginas de “El libro de arena”.

Por cierto, pretender cubrir *in extenso* tal vastedad bibliográfica nos parece falaz. Nuestro criterio general para la discusión bibliográfica responde a la confrontación de textos clásicos y la más actualizada bibliografía que nos ha sido posible consultar dentro del campo específico de nuestra investigación.

Las copiosas ediciones, sus precedentes, sus complementos y textos adjuntos, como asimismo la consulta de las ediciones príncipes de los poemarios centrales; tienen por objeto consignar las correcciones y variantes.¹⁷

Como fuente de consulta general contamos con dos de las sumas bibliográficas borgeanas consideradas “canónicas”: *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923 – 1973* de Jorge Horacio Becco y *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923 – 1973* de Nicolás Helft.

Hemos incorporado a la discusión sobre el asunto de género en Borges ensayos selectos de J. Butler, E. Kosofski Sedgwick y D. Balderston y David Caplan, luego de la investigación bibliográfica realizada en Library of Congress de Washington DC y las siempre oportunas referencias de la Dra. Gwen Kirkpatrick durante mi pasantía en el Department of Spanish and Portuguese de Georgetown University como becario CONICYT (Primer Semestre, 2008).

Propiciando una lectura comparada de los medios de la poesía borgeana y el arte contemporáneo, nos hemos remitido a las más autorizadas fuentes bibliográficas sobre la arquitectura posmoderna (R. Venturi, Ch. Jenks), la fotografía contemporánea (D. Hockney, S. Sontag, W. Benjamin, R. Barthes, N. Rosenblum) y las artes visuales tardo-modernas y posmodernas (E. Lucie-Smith, S. Gablik, S. Marchán Fiz, Ch. Jenks, M. Cereceda). Nuestras discusiones borgeanas referentes a la poética musical del siglo XX se apoyan en la ensayística de A. Schönberg, I. Stravinski y P. Boulez.

¹⁷ V. “Abreviaturas” y “Las ediciones” y “Las variantes” en la primera y segunda parte de nuestra investigación.

Finalmente, pensamos que la diversidad bibliográfica y la pluralidad de perspectivas artísticas aplicadas en nuestra investigación podrían ampliar el marco de argumentaciones sobre la invención poética en Borges.

Introducción general

OPORTUNIDAD DE LA INVESTIGACIÓN.
BORGES: UN ESBOZO DE SU PERTENENCIA
A LA HISTORIA MODERNA Y POSMODERNA
DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA.

Nuestro campo de investigación, en un marco mayor, se circunscribe a la discusión sobre la modernidad y posmodernidad literarias en la poesía hispanoamericana. Ahora bien, en el campo específico de nuestra investigación, los estudios literarios y la crítica contemporánea regional y extranjera, han sido unánimes al señalar a Borges como figura indiscutida y central de la tardo-modernidad literaria en Hispanoamérica; no obstante aún prevalece en el seno de nuestros estudios literarios la prerrogativa de su obra narrativa y ensayística por sobre su obra poética.

¿Podríamos, a partir de esta prerrogativa, derogar la escritura de Borges, el poeta, ante a la vastedad imaginativa de sus ficciones narrativas y las argumentaciones fantásticas de sus ensayos?

Bien podríamos hacerlo. No obstante, sería imprudente aceptar tal premisa sin discutir sus supuestos y debatir sus argumentos.

¿No podría quizá ser la expectativa del lector *moderno* la que (bajo el cómodo alero de tal prerrogativa) acepta los medios modernos y posmodernos de la prosa de Borges; pero, bajo la tradición moderna de la versificación *libre*, se niega a ver las marcas textuales y la retórica posmoderna de sus poemas? Sin duda artificiosa y forzada expectativa que, eventualmente, exigiría al poema borgeano lo que ese texto no pretende ofrecer. Una entrada equívoca al poema que, consecuentemente, ha conducido al lector común a promediar en una recepción literaria desmejorada y a la subordinación de la poesía borgeana a la sobre-jerarquización de su prosa narrativa y ensayística. Prerrogativa que alcanza a los estudios literarios y la crítica general. Empero, esta premisa negativa nos permite introducir el campo específico de las argumentaciones de nuestra investigación; esto es, la discusión de *las leyes de juego* propias de la poesía de Jorge Luis Borges que a partir de nuestra hipótesis de trabajo, postulamos, son correlativamente modernas y posmodernas.

A modo de introducción, me remito a re-visitar algunos enunciados teórico-críticos de la historia de la poesía hispanoamericana moderna a fuer de eventualmente legitimar, desde la perspectiva borgeana, la oportunidad de nuestra investigación en el contexto de la poesía latinoamericana en lengua española.

BORGES Y EL MODERNISMO. DE *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA*, 1905
HASTA ANTES DE *TRILCE*, 1922.

¿Hay poesía hispanoamericana legítima anterior al *modernismo*?

Siguiendo a Octavio Paz (*Los hijos del limo*, 1974) podríamos aceptar que antes de esta época fundacional – y en cuanto *Literatura* – la poesía hispanoamericana resulta “invisible”. No es mi propósito polemizar aquí acerca de este supuesto paceano hoy universal o parcialmente compartido. No obstante mal podríamos inadvertir, desde la perspectiva de nuestra investigación, el precedente neoclásico de la “Silva a la agricultura de la zona tórrida” de Andrés Bello o el gauchesco *Martín Fierro* de José Hernández; poema que, por cierto, está lejos de constituir *letra muerta* para nuestro poeta.

No obstante, prefiero aceptar que la insularidad de estos precedentes decimonónicos, eventualmente, les negaría la posibilidad de instalar plenamente *una literatura* en el continente.

Para la poesía de este período, como asimismo para la historia general de la poesía hispanoamericana, la figura patriarcal y fundadora es Rubén Darío. Rubén representa *el nombre del padre* en la poesía hispanoamericana y al interior de la tribu modernista no sólo cumpliría un rol chamánico; sino, asimismo, representaría al mediador entre las dos camadas modernistas: la primera de filiación parnasiana (Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva) y la segunda más cerca del simbolismo (Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freire, Amado Nervo, Julio Herrera y Reissig, Enrique González Martínez y Delmira Agustini). Para la crítica tradicional el primer grupo instalaría en nuestra poesía el dominio del ojo (la forma, el ornamento); en tanto que el segundo, en la línea de Verlaine, Mallarmé y Laforgue se dirigiría hacia el dominio del oído. Una reducción que, sin duda, se cuartea por todas sus aristas ya que quien quiera encontrar música, sobradamente la hallará en los poetas del primer grupo, así como sentido de la forma en los del segundo.¹⁸ No obstante estos dos rasgos de la poética modernista – el sentido de la forma y la música verbal – serán dos fuentes cardinales de la poética borgeana.

¹⁸ N. B. ¿A cuál de las dos camadas, sin severo fórceps, podríamos afiliar la musical y elocuente sinceridad del *Ismaelillo* de José Martí?, ¿acaso a la segunda?

Como libros mayores del modernismo podríamos señalar los *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Darío y el laforguiano *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones. La historia y la crítica literaria hispanoamericanas han destacado el componente irónico del último como, asimismo, “la fusión entre lenguaje literario y el habla de la ciudad” (Paz, 1995: “El caracol y la sirena: Rubén Darío”). Aun cuando compartimos el juicio; no advertimos que el gesto irónico modernista no sólo está en el lunario lugoniano; sino, asimismo, en los poemas de Gutierrez Nájera o Julián del Casal en los cuales, si bien la marca dominante es la *analogía*: “la estética de las correspondencias” (Paz, 1974: 397) no queda excluido de aquella poética el otro recurso de la poesía moderna: *la ironía* “la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único” (Paz, *ibídem*).

Ahora bien, creemos necesario señalar la importancia de este rasgo de estilo del segundo modernismo – *la ironía* – el cual, en un sentido diverso al que señala Octavio Paz, va a configurar el eje por el cual transitaría un aspecto de la literatura borgeana que hoy, no sin reparos, nominamos posmoderna.

En cuanto al característico gesto de *huída* del sujeto modernista tanto desde la perspectiva del lenguaje, esto es, del rechazo de las convenciones de la poesía española de la época como desde la perspectiva sociológica; esto es, la negación del rol social del poeta cuya figura podríamos reseñar a partir de este enfático boceto:

Como ‘marginado’ de la sociedad, como víctima, si se quiere, de la racionalización de la vida, el artista había desarrollado una conciencia de sí, cuyas expresiones eran las del desprecio y el desafío del ‘vulgo’ en que consistía dicha sociedad. En las figuras del dandy y del bohemio se cristalizó positivamente este desprecio, irradiación, a su vez, de la existencia estética. (Gutierrez Girardot en Iñigo Madrigal, 1987: 497).

Nos resulta trabajoso y aventurado hacer coincidir la figura de Borges con la del dandy o el bohemio. La figura del joven poeta de *Fervor de Buenos Aires* es más cercana a la del “señorito” tras la máscara del *flaneur*. Ni siquiera en este aspecto performativo del debutante en la ciudad moderna, Borges, lograría configurar un sujeto “propiaamente” escenificado.

No obstante, la *huída* modernista contemplaría entre sus objetos del deseo al imaginario poético de mundos distantes (recordemos las nórdicas imágenes en *Castalia Bárbara* [1899] de Jaimes Freire) y en este sentido evasivo, *ciego* a la realidad concreta es

que la poesía borgeana participa de este comportamiento modernista, el cual puede ser leído con claridad en huída borgeana de la moderna urbanidad de Buenos Aires hacia la austera intimidad de *las orillas*: “Borges nunca se separó del todo del ideologema ‘las orillas’: esa fue siempre su ubicación simbólica, desde esas orillas leyó las literaturas del mundo, y fueron esas orillas el soporte para que su obra no pagara tributo ni al nacionalismo ni al realismo.” (Sarlo, 1994: 64). Un “ideologema” peculiarmente presente en los poemas de su poesía temprana y que se complementa y amplía con otros *paraísos artificiales* más distantes como los de la épica escandinava en su poesía de madurez.

Respecto del *rigor*, atributo estilístico borgeano que buscamos distinguir en nuestra investigación, tendríamos que señalar la peculiar presencia de este legado modernista en la poética de Borges ya que si:

Intelectuales’ como Rodó, Martí, Ugarte, Rufino Blanco Fombona, entre otros más – no solamente supieron articular literariamente el legado político-histórico de los libertadores y perfilar así de manera más transparente la conciencia de unidad continental hispanoamericana [...] – sino que dieron ejemplo de lo que es el oficio de escritor: trabajo consciente, dominio del “métier”, en vez de la llamada ‘inspiración’. (Gutiérrez Girardot en Iñigo Madrigal, 1987: 504).

Tendríamos que destacar, asimismo, que quizá el rasgo de estilo más fácilmente advertible luego de una primera lectura de *Obra poética* sea – precisamente – este dominio del *métier*. El título “This craft of verse” que Borges da a sus conferencias recogidas en *Arte Poética* (2001) no nos parece mera convención retórica. La literatura borgeana es inseparable del rigor, del artesanado, esto es, del oficio del verso.

En cuanto al erotismo, la poesía modernista tiende a desublimar el precedente romántico. Ya en Darío, Lugones y Agustini hay presencia más física que idealizada del cuerpo y la sexualidad. Esta perspectiva modernista respecto del cuerpo encontrará eco y apertura en la poética nerudiana y, mediando la experiencia cultural de la India, en la de Octavio Paz (v. gr. *La llama doble: amor y erotismo*, 1993). No así en Borges donde el amor sexual, que para Borges siempre sería una abominación, es ante todo una construcción ficcional, *una irrealidad* que en no pocos momentos recuerda la manera de la retórica del primer modernismo. Podríamos aventurarnos a defender que en el enamoradizo mundo borgeano el amor – desde la perspectiva del cuerpo – más bien parece ser un *error*; empero, un bellísimo error.

En cuanto al latino-americanismo de Borges, Leopoldo Zea nos lo recuerda desde la perspectiva de Alfonso Reyes:

Reconocednos – decía – [Alfonso Reyes. “Notas sobre la inteligencia americana” Buenos Aires (1936). Reyes, 1997: 82] el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros.” Jorge Luis Borges hizo expreso este alegato en varias ocasiones. Aceptaba ser un latinoamericano, y por ello diferente, pero diferente por lo que consideraba propio de esta región: la capacidad de hacer suyo lo universal en las diversas expresiones de la universalidad. [...] La preocupación por la realidad latinoamericana nunca fue ajena a Reyes o a Borges, por el contrario, estaba pertinazmente presente en ellos. [...] Realidad vista como cadena o pecado, que pesaba sobre el desterrado europeo en el Cono Sur obligándolo a insertarse en la supuesta barbarie del continente para asumirlo como un pecado de sus mayores, o como fatalidades que impedían al latinoamericano ser parte de lo universal (ZEA, LEOPOLDO: “Paz: a lo universal por lo profundo” en H. Jaimes, 2004: 26-27).

Zea apunta, sin duda, al sujeto colonial latinoamericano. ¿Fue Borges un sujeto colonial? No dudo que para muchos la respuesta es afirmativa. En contraste con la perspectiva de Zea, que no puede ocultar cierto facundismo (*Civilización y barbarie*), entendemos que la “preocupación por la realidad latinoamericana” significaría siempre para Borges la abjuración de un mito.

Al considerar el cosmopolitismo modernista deberíamos destacar no sólo que: “La ‘secularización’ es un proceso ‘por el cual partes de la sociedad y trozos de cultura han sido liberados del dominio de las instituciones y los símbolos religiosos’ . (Gutiérrez Girardot, en Iñigo Madrigal, 1987: 498); sino, asimismo, que esta secularización conlleva una apertura al mundo y la cultura post-nietzschiana a partir de la figura de “la gran ciudad”. Ahora bien, la poesía de Borges *no está* en el espacio de la “gran ciudad” ni en cualquier otra urbe “realmente posible” y si bien su poética juvenil acoge, en parte, el llamado rimbaldiano a *ser modernos*, su cosmopolitismo se vería mejor reflejado en mundos de un imaginario libresco y enciclopédico.

No obstante, Borges no cesaría de vindicar dicha libertad cosmopolita y renovadora del modernismo como la única escuela literaria y agente legítimo en su poética:

Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de donde proceden mis

versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España. (*El oro de los tigres* [1972]. “Prólogo”).

Quizá podríamos tomar esta declaración, sin más, como una *boutade* propia del autor que busca obnubilar sus otras influencias (en nuestro caso, no sólo dentro de la lengua española). No obstante, la presencia de Lugones, Jaimes Freyre y Darío en los prólogos, ensayos y conferencias borgeanos sobre la poética y, asimismo, la música verbal y sentido de forma antes aludidos, nos conducen a legitimar la declarada deuda de nuestro poeta con el modernismo poético hispanoamericano y recordar que la figura *universal* del autor hispanoamericano no surge *ex nihilo* de la narrativa latinoamericana de mediados del siglo XX y que su origen está, medio siglo antes, en nuestro modernismo. Legado fundacional que inaugura una dilatada gestión latinoamericanista propiciadora de la instalación del escritor regional como figura universal. Gestión de la cual Borges sería uno de sus agentes cardinales.

2.

BORGES Y LA MODERNIDAD VANGUARDISTA. DE *TRILCE*, 1922 A *CANTO GENERAL*, 1950.

Acaso promedialmente, y siguiendo a Jorge Schwartz (1991), podríamos datar la apertura y presencia significativa de los programas vanguardistas en la literatura y el arte en Latinoamérica a partir de 1922 (fecha de la publicación de *Trilce* de César Vallejo y de “La semana del arte moderno” de Sao Paulo) y proyectarla quizá hasta 1938, fecha de los postreros intentos del peruano César Moro por revitalizar, tardíamente, el surrealismo mexicano y, asimismo en México, la fecha de los últimos escritos de André Breton. Los doce años que siguen corresponderían al corolario de aquella vanguardia peculiarmente fértil en territorio americano.

Ya en un texto temprano y clásico del hispanoamericanismo (*Las corrientes literarias en América Hispánica*) Pedro Henríquez Ureña postula: “Nuestra literatura ha seguido, desde entonces, dos caminos: uno en el que se persiguen sólo fines puramente artísticos; otro en que los fines en perspectiva son sociales.” (Henriquez Ureña, 1949: 189). A partir de aquí este enunciado ha transitado por diversas voces. Jean Franco en su *Historia*

de la literatura hispanoamericana refiere: “José Emilio Pacheco ha hablado de la existencia de dos vanguardias en América latina: una que se dedica a la explotación del lenguaje poético y que rechaza la temática social, y otra “comprometida.” (J. Franco, 1998: 269).

A partir de este esbozo, las vanguardias latinoamericanas adoptarían dos perspectivas:

1. La vanguardia de juego lingüístico, vinculada a la experimentación verbal; v. gr., *Trilce* (1922) de Vallejo y *Altazor* (1931) de Huidobro.
2. La vanguardia politizada, “comprometida” con la crítica de las inequidades e injusticias sociales del continente; v. gr., *Canto general* (1950) de Neruda.

Aun cuando el propósito de las agrupaciones literarias de “Florida” y “Boedo” frecuentadas por Borges en Buenos Aires de la década de 1920 fuera básicamente publicitario o provocador, podríamos entender que la primera (la vanguardia de juego lingüístico) se enmarcaría en los postulados del grupo de Florida y la segunda (la vanguardia politizada) en los del grupo de Boedo. No obstante el propio poeta se encargaría en su autobiografía de desdibujar sus límites:

No me gustaba lo que representaba “Martín Fierro” [la revista]: “La idea francesa de que la literatura se renueva continuamente, que Adán renace todas las mañanas, y de que si en París había cenáculos que promovían la publicidad y las disputas, nosotros teníamos que actualizarnos y hacer lo mismo. El resultado fue la invención de una falsa rivalidad entre Florida y Boedo. Florida representaba el centro y Boedo el proletariado. Yo hubiera preferido pertenecer al grupo de Boedo, considerando que escribía sobre el viejo Barrio Norte y los conventillos, sobre la tristeza y los ocasos. Pero uno de los dos conjurados (eran Ernesto Palacio por Florida Y Roberto Mariani por Boedo) me informó que yo era un guerrero de Florida y ya no quedaba tiempo para cambiar de bando. Todo aquello estuvo amañado. Algunos escritores como – Roberto Arlt y Nicolás Olivari – pertenecían a los dos grupos. Actualmente “algunas universidades crédulas” toman en serio esa farsa. Pero en parte fue un truco publicitario y en parte una broma juvenil. (AUTO: 90-91).

Contando con la ventajosa perspectiva ofrecida por la distancia de un siglo, esta *batalla de la revistas* como la denomina Emir Rodríguez Monegal (1993: 177) nos permite advertir que el concepto de vanguardia pareciera no haber sido así de binario y cristalino como pretendiera la historia literaria y cultura moderna general.

Basta recordar la tesis de Ortega y Gasset respecto del marco aristocratizante del arte moderno:

El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. [...] La masa se siente ofendida en sus “derechos del hombre” por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva. Dondequiera que las jóvenes musas se presentan la masa cocea. (Ortega y Gasset, 2004: 14).

Y luego confrontarla con la antítesis de Peter Bürger en defensa del marco antiburgués de las vanguardias y su oposición a la autonomía del arte y la “poesía pura” para permitirnos una síntesis menos reductora:

En el esteticismo, la temática pierde importancia en favor de una concentración siempre intensa de los productores de arte sobre el medio mismo. El fracaso de Mallarmé, los dos años de casi completa inactividad de Valéry, la *Carta [de] Lord Chando[s]* de Hofmannsthal, son síntomas de una crisis en el arte. Este se convierte en un problema desde el momento que excluye todo lo “ajeno al arte”. [...] El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta crítica. (Bürger, 1997:70).

El vanguardismo borgeano incluye voluntariosos poemas vanguardistas (“el error ultraísta”) que avergonzarían ulteriormente al poeta maduro. En 1919 Borges participaría en el movimiento ultraísta español encabezado, en Madrid, por Rafael Cansinos Asséns. Bajo la tutela de este mentor, y reconocido maestro en la memoria de Borges, el joven autor, publicaría poemas, traducciones y manifiestos en las revistas de la época junto a Guillermo de Torre, Gerardo Diego y Juan Larrea. Poemas que, por cierto, no son los que pasarían a *Obra poética*. En 1921 los Borges regresan a Buenos Aires.

Es amplia y diversa la producción de publicaciones periódicas vanguardistas latinoamericanas entre las que destacan: *Actual* (México, 1921-22) dirigida por el estridentista Manuel Maples Arce; la no del todo vanguardista *Contemporáneos* (México, 1928-31) que contaría con las colaboraciones de Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y (con sólo una colaboración a la revista) Carlos Pellicer; la cubana *revista de avance* (1927-1930) y en Perú *Amauta* (1926-1930) dirigida por José Carlos Mariátegui.

En América, Borges colaborará en las publicaciones del ultraísmo argentino que él mismo ayuda a instalar junto a Oliverio Girondo y otros jóvenes poetas (el diario mural

Prisma, 1921; *Proa*, 1922 – 23 y *Martín Fierro*, 1924 – 28). Sobra decir que Borges posteriormente abjuraría de estos textos tempranos y, asimismo, que sus textos posteriores para la ocampina revista *Sur* en nada recuerdan la dicción enfática de sus manifiestos y poemas juveniles.

Deberíamos destacar que al abjurar del ultraísmo, Borges, no sólo se estaría negando una vanguardia en particular sino el principio común que las articula.

Nuestra figura del ultraísmo como derivación epigonal de los postulados vanguardistas centrales se basa en la visible suma ecléctica de éstos en el programa del ultraísmo. Borges, como los otros miembros de la cofradía, hace patente en sus textos de la época la presencia de los programas de las vanguardias centrales. Si prestamos atención a los principios del manifiesto “Ultraísmo” publicado por Borges en *Nosotros*. Buenos Aires, 1921:

- 1° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4° Síntesis de dos imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. (REC 19-29: 128).

Y si, asimismo, ponemos atención a las manifestaciones artísticas del movimiento (tanto literarias como pictóricas), resulta difícil discernir y diferenciar el ultraísmo de otros movimientos vanguardistas de la época. Tal es el caso del panfleto en el cual la primera sentencia nos remite a la poética imagista de Lugones. La segunda responde al creacionismo de Huidobro (“...El adjetivo, cuando no da vida, mata”). La tercera hace eco del distanciamiento del sujeto a partir de Mallarmé que luego constituiría una de las consignas del futurismo. La cuarta sentencia es casi una cita literal del principio de perspectiva múltiple y simultaneísmo instalados por el cubismo en el arte y la literatura modernos.

Visto desde nuestra perspectiva contemporánea, el ultraísmo promedia ser una abigarrada y heterogénea suma de los programas vanguardistas centrales.

Quisiéramos destacar que la negativa borgeana al programa de las vanguardias no es excepcional en el contexto de la poesía hispanoamericana. El diálogo de la cultura hispanoamericana con la *avant-garde* europea fue siempre conflictivo. Podemos recordar la irónica reseña que Darío hiciera del Manifiesto de Marinetti (Buenos Aires, *La Nación*, 1909) o “Contra el secreto profesional...” donde Vallejo denuncia: “América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado ‘espíritu nuevo’, en un rasgo de incurable descastamiento cultural.” Para finalmente tachar a su generación (la vanguardia latinoamericana) de “plagio grosero” (Variedades, 1927)¹⁹. Asimismo pueden revisarse las sentencias de O. Paz en *Los hijos del limo* citadas al final de nuestra Hipótesis de Trabajo.

Este vínculo borgeano conflictivo con la modernidad vanguardista tiene su correlato, en el abandono sólo parcial de la subjetividad moderna en la poética de nuestro autor. Borges no es el sujeto moderno, en el sentido materialista histórico, fruto de la experiencia fragmentada del mundo y ajeno a toda forma de trascendencia como lo esboza Federico Schopf: “Éste [el mundo] deja de ser sentido o comprendido literariamente como un conjunto ordenado o, por lo menos, ordenado desde afuera, desde la trascendencia. Ya no hay relación segura con un fundamento. La vida, la realidad se han desatado. La experiencia se hace, en parte, fragmentaria”. (Schopf, 2000: 14).

Más adelante el ensayista agrega: “La determinación ideológica de este sentimiento de pertenencia a la naturaleza- esto es, la reintroducción de la divinidad en la materia, su animificación- es justamente una de las dimensiones del modernismo contra las que reacciona con la máxima vehemencia el vanguardismo” (Schopf, *ibídem*).

Si bien Borges adoptaría una postura pesimista ante el mundo, no lo entenderá como irreconciliable con formas superiores que lo trascienden. El sujeto borgeano está fatalmente destinado a cumplir un rol a la manera de una *máscara* dramática. Empero, este sujeto corresponde a un arquetipo universal y trascendente que, Borges entiende y acepta, se repite cíclicamente en el tiempo. Un arcaísmo que resulta asaz de ajeno a la concepción moderna del tiempo lineal y progresivo y, peculiarmente, a la autodeterminación del sujeto: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?” (“Ajedrez”. *El hacedor*, 1960).

¹⁹ Fuente: J. Schwartz, 1991, [Darío]: 403-408 y [Vallejo]: 552-556.

La estética y el programa de las vanguardias, postulamos, representa para Borges el contradiscurso de su poética madura. Borges reformulará durante un extenso período de treinta años (1929 – 1960) su poética y estética apoyado, señaladamente, en la abjuración de la modernidad vanguardista de su apócrifa *juvenilia*.

3.

BORGES Y EL FIN DE LAS VANGUARDIAS: DE *EL HACEDOR*, 1960 A LA POESÍA POSMODERNA.

Deberíamos considerar que, en el marco de la cultura posmoderna, la instalación de Jorge Luis Borges en el canon de la literatura contemporánea hispanoamericana y general data del período 1940 – 1960. No es menos significativo recordar que el ingreso de nuestro autor al canon literario se produciría desde la figura del prosista y no del poeta.

No obstante su instalación literaria un tanto tardía Borges configurará un *paradigma del narrador posmoderno* con la publicación de dos señeros libros de prosa breve: *Ficciones*, 1944 y *El Aleph*, 1949. Borges complementará, en la década de 1950, su prestigiosa figura de narrador con la del ensayista al publicar *Otras inquisiciones* en 1952.

Queremos insistir en que, quizá como consecuencia de este *début* borgeano en la prosa, será la escritura narrativa y ensayística la que preferentemente recepcionará el lector y recogerá la crítica posmoderna. En el marco de nuestra investigación, postulamos que la literatura borgeana habría de configurar su *autoría* lírica sólo a partir de la década del 1960, período en el que Borges publicará los poemarios que postulamos “canónicos” de su *Obra poética*; esto es, *El hacedor* (1960); *El otro, el mismo* (1964), *Elogio de la sombra* (1969) y *El oro de los tigres* (1972) y, asimismo, la edición definitiva de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 69). Deberíamos agregar que el género lírico borgeano, no gozaría de la misma fortuna que el relato breve y el ensayo literario. Circunstancia adversa para la recepción de la poesía borgeana que constituirá uno de los agentes cardinales que motivarían el inicio de nuestra investigación.

Ahora bien, en cuanto al problema posmoderno mismo y su relación con la poesía de Borges quisiera recordar dos argumentaciones estéticas de J. F. Lyotard, hoy clásicas. La primera respecto del arte moderno:

Llamaré moderno al arte que consagra “su pequeña técnica” como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: este es el ámbito de la pintura moderna. [...] No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética presentará sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación [en poesía “el continuo lógico”, la puntuación, la referencialidad al mundo etc.], será “blanca” como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena.”(Lyotard, 1987: 21).

Y la segunda respecto del arte posmoderno:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible [lo moderno]; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (Lyotard, *Ibíd.*: 25).

Por cierto, resulta incómodo e imprudente forzar la estética y la poética borgeanas al marco de lo posmoderno, más aun si recordamos que estos conceptos estéticos lyotardianos ya están *ante literam* en pleno juego en la literatura borgeana. No obstante, quisiera destacar dos aspectos que se desprenden de las argumentaciones del filósofo francés que consideramos oportunas para el manejo de la lírica borgeana: la retórica irónica del texto y la configuración paródica del sujeto posmoderno que desde una estética negativa se ve incapacitado para performativizar el rol prometeico del autor moderno.

Tendríamos que aceptar, siguiendo a Lyotard, que las presentaciones del autor moderno van dirigidas siempre hacia el campo de lo impresentable. Las figuras del imaginario moderno no cuentan con un equivalente formal o textual en el mundo real y sólo son presentables por medio de equivalentes metafóricos (v. gr., la extrañeza de un atardecer, la inocencia de un rostro. En suma, todo aquello que parece ocultarse tras la apariencia visible de las cosas y que no es posible presentarlo en el texto sino por medio de recursos metafóricos).

Contrariamente, el autor posmoderno se negará a presentar lo impresentable por medio de equivalentes; no sublimará sus motivos y, consecuentemente, adoptará una modalidad irónica en su discurso. Tematizará en la presentación misma la condición de impresentabilidad de sus motivos. Para el autor posmoderno el *tema* no es el de la

trascendencia moderna sino la imposibilidad de presentarla. Ante esta posibilidad negativa, el autor posmoderno *irónicamente* recurrirá al simulacro, la parodia, la intertextualidad aparentemente plagaria, la delusión del sujeto y otros gestos de enmascaramiento.

Así como aquellas máscaras posmodernas, los motivos de Borges son presentaciones irónicas del mundo que no apuntan a una sublimación de su condición impresentable. El tiempo, el destino, la muerte, no buscan “el consuelo de las bellas formas”; esto es, no pretenden transmutarse en equivalentes metafóricos de aquello que no puede ser presentado en el texto; sino por el contrario, y aquí está la cercanía borgeana a la estética posmoderna, estos motivos impresentables se plasmarán en la escritura borgeana a la manera de máscaras incapaces de abandonar su condición de simulacro: ya no la aprehensión del mundo, sino el mundo como laberinto; ya no la sublimada reflexión del sujeto en el texto, sino su imagen “invertida” en el espejo.

En el cuerpo de nuestra investigación, y buscando facilitar su estudio, agruparemos estos motivos del imaginario poético borgeano, bajo dos ejes paradigmáticos: los laberintos y los espejos.

En relación al autor posmoderno, la literatura borgeana instalará una figura muy afín con la subjetividad posmoderna. En este sentido, el texto paradigmático de Borges es el poema en prosa “Borges y yo” (*El hacedor*, 1960) donde el poeta bifurca la figura de “quien dice ‘yo’ en el texto” (Benveniste): la figura del autor civil, “el nombre propio” en el léxico Foucaultiano (v. “¿Qué es un autor?”) y su figura literaria, “el nombre de autor” (*Ibídem*).

El texto borgeano parte declarando: “Al otro, a Borges, [“el nombre de autor”] es a quién le ocurren las cosas. Yo [“el nombre propio”] me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico.”

Para luego enumerar sus gustos y sus conquistas y detallar como “Borges” se los usurpa. Hasta aquí el enunciado simula ser “una queja” del sujeto civil ante el sujeto literario, empero al final del texto el poeta declara: “No sé cual de los dos escribe esta página” desmantelando así toda posibilidad de referencia al autor civil, al nombre propio que, de este modo, lo faculta para introducir al lector en una puesta en abismo respecto del sujeto textual. Irónicamente, pasamos de una máscara a otra.

Esta precursora figura de sujeto posmoderno (el texto borgeano es anterior a “La muerte del autor” de Barthes y al citado “¿Qué es un autor?” de Foucault) es la que parece tender la mano al lector posmoderno, invitándolo a introducirse al juego irónico de las máscaras y a aceptar el *entredicho* (emisor – receptor) de la naturaleza ficcional del texto y su “autor” y, consecuente, la impresentabilidad (o irrealidad) del sujeto y las cosas que éste nombra en el texto.

También debemos recordar que para el autor moderno el *culto a lo nuevo*, constituye la única garantía de progreso bajo la promesa de un final feliz de la historia (Kant) donde idealmente se superarían todos los problemas del hombre gracias a su facultad de razonar. Empero si aceptamos la interpretación de Lyotard en cuanto a la deslegitimación de los dos grandes metarrelatos modernos (el de la *Aufklärung* y el de la emancipación del sujeto trabajador y pensante) ya no habría razón sostenible por parte del sujeto contemporáneo en cuanto a cumplir con el imperativo culto a la novedad en la tradición del arte y la literatura modernos porque le cabría la sospecha acerca de un progreso que sólo *performativamente* le indica el “hacia dónde” o el “para qué” de su discurso. La constatación de este entendimiento le otorga al autor posmoderno la licencia para “romper” con la *tradición de la ruptura* (O. Paz) y, consecuentemente, poder transitar con libertad por las tradiciones de la historia artística y literaria.

Esta premisa de la poesía de Borges aún no ha pasado del todo al dominio del receptor contemporáneo. La noción de un *tiempo poético* donde se funden el pasado y el porvenir y que no es el tiempo “histórico” distancia a la poética borgeana del ideal historicista de las vanguardias, de sus códigos de lectura.

Porque para el prejuiciado receptor moderno *de promedio*, como hemos indicado al iniciar nuestra investigación, la poesía borgeana canónica pareciera no hacer suya el concepto lineal y progresivo de la historia en la literatura y el arte modernos. Las licencias clásicas de la poética borgeana se recepcionan, consecuentemente, como gestos anacrónicos del autor (sonetos de estructura clásica, métrica isosilábica: endecasílabos y alejandrinos, rimas consonantes y una profusión de retórica tradicional)²⁰. Aquel apócrifo lector

²⁰ Lo que aquel lector prejuicioso inadvierte es que no por participar de una forma poética común los poemas de Borges tendrían que ser artísticamente equivalentes a los sonetos de, digamos, Juana de Ibarburú o Miguel Cané. Asimismo, mal podríamos olvidar que la aludida música verbal y el sentido de forma que aquel lector considera anacrónicos son dos de las permisivas licencias posmodernas en la poesía de Borges cuya

procurará encontrar en los poemas canónicos de Borges lo que el texto no pretende ofrecer; esto es; “versolibrismo”, libertad formal y el “aquí y ahora” de un texto históricamente instalado. Expectativas que inevitablemente lo conducirían en una recepción literaria desmejorada. En este sentido, desde su retórica y los recursos modernos y posmodernos de su poética; la poesía borgeana, postulamos, constituye un *umbral de época* en la historia de poesía hispanoamericana y al mismo tiempo un posible *impasse* para el lector moderno al uso.

Me permito concluir esta introducción insistiendo que la prosa borgeana desde la perspectiva contemporánea nos representa, inmejorablemente, como sujetos posmodernos. El interlocutor al cual esos textos interpelan es, inequívocamente, el sujeto posmoderno y la más distinguida crítica posmoderna ha allanado el tránsito del lector hacia ellos. Sin embargo, para el receptor de su poesía los caminos están aun muy intransitados y poco abiertos al lector por parte de la crítica especializada. La poesía canónica de Borges, creo, exige la actualización (moderna y posmoderna) de nuestros supuestos sobre la poética como, asimismo, la incorporación paradigmas de lectura diversos de los de la modernidad institucionalizada.

El objetivo de nuestra investigación, que se presenta aquí bajo el formato de Tesis Doctoral, busca abrir el diálogo de los saberes instalados sobre la poética al momento de abordar las – modernas y posmodernas – exigencias de lectura de la poesía borgeana, buscando dar cuenta de su proceso de configuración y leyes de juego. Buscamos colaborar con nuestra investigación al proceso de legitimación de la poesía borgeana recogida en *Obra poética*, hoy cada vez más acogida por la crítica, aun cuando su canonización todavía pertenece al porvenir. Intentamos, de este modo, apoyar la *reinstalación* los escasos discursos críticos que la recogen y colaborar en el marco de discusión en los actuales estudios borgeanos y de la poesía en Hispanoamérica.

reconocida fuente antes citada está en el modernismo lugoniano, dariano y el de Jaimes Freire y que bien podríamos entenderlas, asimismo, como una renovada figura del exceso barroco en la lengua literaria de Hispanoamérica que el propio Borges contribuyera a atenuar .

PRIMERA PARTE

POESÍA TEMPRANA
(MODELO TEXTUAL: *FERVOR DE BUENOS AIRES*)

Apología

SOBRE LA CONFIGURACIÓN DEL CORPUS
Y LA SELECCIÓN DE FERVOR DE BUENOS AIRES
COMO MODELO PARA LA EXÉGESIS DEL PRIMER PERÍODO

El corpus de poemas de Jorge Luis Borges que en nuestra investigación hemos denominado “Poesía temprana” está configurado a partir de dos fuentes.

Cronológicamente, la primera fuente corresponde a los poemas que Borges compusiera durante su primera estadía familiar en Europa (Ginebra, donde se establecieron, Sevilla, Madrid, Palma de Mallorca et al., 1914 – 1921). Estos ejercicios poéticos constituyen traducciones y poemas enviados como colaboración a las revistas madrileñas *Ultra*, *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Grecia* y *Tableros*. Asimismo, *Grecia* en Sevilla y *Baleares* de Palma de Mallorca. También hemos considerado los poemas del epistolario juvenil contenidos en las cartas dirigidas a Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, las composiciones incluidas en los dos únicos números de *Prisma* (1921-1922), periódico mural con xilografías de Norah Borges, voz pública del grupo ultraísta local (E. González Lanuza, F. Piñero y G. J. Borges) y los tres números de *Proa* (primera época, 1922-1923) que Borges fundara y dirigiera con el grupo de *Prisma* y Norah Lange, todos bajo la tutela de Macedonio Fernández luego del regreso de los Borges a Buenos Aires en 1921.²¹

Este disperso corpus de poemas se halla hoy, mayoritariamente, recogido en REC 19-29. Muchos de estos ejercicios, voluntariamente provocadores, serían posteriormente aludidos por Borges como frutos de la “equivocación ultraísta” de su *juvenilia* vanguardista. Ninguna de estas composiciones llegaría a culminar en forma de libro en vida de Borges.

No obstante, en el cuento “El otro” (*El libro de arena*, 1975), el sujeto, oníricamente, se escinde en la figura fantasmal del joven poeta y el maduro autor. Estos poemas de aquel *otro* son aludidos en el diálogo entre ambos personajes: “Le pregunté [el viejo poeta a “el otro”] qué estaba escribiendo y me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*. También había pensado en *Los ritmos rojos*”.²²

²¹ Al momento de despejar, con rapidez, las dudas sobre las circunstancias de la vida de Borges durante el primer período de su poesía, remito al lector a “Algunas fechas significativas” (REC 19-29: 437), “Cronología de Jorge Luis Borges, 1914-1930” (CARTAS/FERV: 365), “Cronología” (Rodríguez Monegal, 1993: 447) “Cronología” (Vaccaro, 1996: 361) y la muy detallada información sobre el espacio borgeano de Buenos Aires en “Síntesis biográfica” (Zito, 1998: 15). Para una información más amplia, consultar AUTO y los textos biográficos indicados en la “Bibliografía secundaria”, al final del texto de nuestra investigación. En cuanto a reseñas biográficas de nombres propios de escritores y artistas vinculados a la vida del autor durante el primer período de su poesía es de utilidad la “Breve noticia de nombres citados” (CARTAS/FERV: 345).

²² “Uno de los primeros libros ordenados por Borges que nunca llegó a publicarse. Eran poemas de tono ultraísta que cantaban a la revolución bolchevique; sólo se conservan algunos poemas sueltos que reunió

Con la aceptación de Borges trece de esta veintena de poemas, fueron traducidos al francés por Jean-Pierre Bernés y editados, póstumamente, bajo el título *Rithmes rouges* (*Oevres completes*. París. Galimard, 1993: 32 y ss.). Asimismo, y con fantasía asaz de borgeana, este libro ha sido “rehabilitado” y publicado en edición separada por una editorial cuyo nombre hace plena justicia a una empresa semejante.²³

Nuestra segunda fuente, de importancia señaladamente superior a la anterior, esta configurada por la trilogía poética de Buenos Aires de la década de 1920 que incluye nuestro libro modelo para la exégesis del período: *Fervor de Buenos Aires* (1923) junto a dos publicaciones que lo suplementan: *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).²⁴

Los poemas de *Fervor de Buenos Aires* fueron compuestos durante el primer regreso desde Europa a Buenos Aires en el intervalo de 1921 a 1922 y fueron publicados, en edición de autor, en 1923, poco antes de partir en un segundo viaje familiar a Europa por un año.

En 1924 los Borges regresan y se reinstalan definitivamente en Buenos Aires. Al año siguiente de esta segunda vuelta Borges publicará *Luna de enfrente* (1925) y al terminar la década, *Cuaderno San Martín* (1929).²⁵

Ahora bien, ¿por qué distinguir *Fervor de Buenos Aires* entre los otros libros de la trilogía?

Si atendemos a Borges en el prólogo de la segunda edición (1969) de *Luna de enfrente*:

Guillermo de Torre”. Nota del editor Marcos Ricardo Barnatán (J. L. Borges, *Narraciones*. Cátedra. Madrid, 1999, pág. 219).

²³ *Ritmes rouges*. La Délirante. Paris, 1992.

Emir Rodríguez Monegal anota en su “Cronología”: “1919. [...] Georgie [...] trabaja en dos libros que nunca serán publicados: *Los ritmos rojos* (poemas expresionistas en que exalta la revolución rusa) y *Los naipes del tahúr* (cuentos a la manera de Pío Baroja).” (Rodríguez Monegal, 1993: 448). Esta nota de Rodríguez Monegal tiene por fuente las declaraciones borgeanas en el texto de su autobiografía (AUTO: 59-60). Si Borges hubiera llegado a publicar estos dos libros primerizos, *Fervor de Buenos Aires* hubiera sido su tercer libro y no su op. 1.

²⁴ A fuer de apoyar nuestro juicio sobre *Luna* y *Cuaderno*, hemos revisado las colaboraciones borgeanas posteriores a 1923 en la revista *Proa* (segunda época, relanzada por Borges y Ricardo Güiraldes, 1924-1926, quince números) y, desde su fundación (1924), en la vanguardista *Martín Fierro* dirigida por Evar Méndez. Asimismo, los textos publicados en *La Prensa*, *Inicial*, *Criterio* y *Síntesis*. Nuestra fuente primaria para la lectura de estos textos es REC 19-29.

²⁵ Los poemas contenidos en estas dos últimas publicaciones (*Luna* y *Cuaderno*) y los de la juvenilia vanguardista europea serán discutidos en el apartado “El texto: el Lenguaje” desde la perspectiva de nuestra hipótesis de trabajo.

La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima: la de este volumen [LUNA] tiene algo de ostentoso y de público. No quiero ser injusto con él. Una que otra composición – “El general Quiroga va en coche al muere” – posee acaso toda la vistosa belleza de una calcomanía; otras – “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” – no deshonran, me permito afirmar, a quien las compuso. El hecho es que las siento ajenas; no me conciernen sus errores ni sus eventuales virtudes.

Poco he modificado este libro. Ahora ya no es mío. (*Luna*. “Prólogo”. OP 05: 61).

O en estas otras declaraciones de la segunda edición (1969) de *Cuaderno San Martín*:

Las dos piezas de “Muertes de Buenos Aires” [...] imperdonablemente exageran la connotación plebeya de la Chacarita y la connotación patricia de la Recoleta. Pienso que el énfasis de “Isidoro Acevedo” hubiera hecho sonreír a mi abuelo. Fuera de “Llaneza” [*Fervor*], “La noche que en el Sur lo velaron” es acaso el primer poema auténtico que escribí. (*Cuaderno*. OP 05: 85).

Y, luego, las confrontamos con las del prólogo de la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 69), los juicios de valor nos permiten discernir con claridad la diversa jerarquía literaria otorgada por Borges a *Fervor* respecto de los otros dos libros de la trilogía:

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. (*Fervor*. “Prólogo” OP 05: 15).

De este diálogo de prólogos destacamos algunas sentencias que, desde nuestra hipótesis de trabajo, resultan significativas:

Borges dice: “La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima: la de este volumen [*Luna*] tiene algo de ostentoso y de público”, señalando así una clara oposición entre lo privado y lo público representada en el estilo llano y reservado de Borges, el autor maduro, el cual no logra consustanciarse con el de la otra figura ostentosa y pública del autor de *Luna*.

Asimismo, y no obstante el rescate de algunos poemas de *Luna* y *Cuaderno* nombrados en sendos prólogos, pareciera importarle más, a Borges, la legitimidad estilística del texto respecto de su autor que la eficacia retórica del mismo. El viejo poeta declara: “El hecho es que las siento ajenas [las composiciones de *Luna*]; no me conciernen sus errores ni sus eventuales virtudes.”

Peculiarmente notable, nos parece, la apropiación de los discursos por parte del autor (gesto que Michel Foucault entiende característico de la “función autor”)²⁶. Borges declara, refiriéndose a *Luna*: “Poco he modificado este libro. Ahora ya no es mío.” (*Luna*. “Prólogo”. OP 05: 61).

Diversamente *Fervor de Buenos Aires* merecería por parte de Borges un juicio opuesto:

Aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. (*Fervor*. “Prólogo” OP 05: 15).

Si bien el boceto de aquel “otro” (el colorido autor de los poemarios que siguieron a *Fervor de Buenos Aires*) queda bien sugerido en los fragmentos antes citados, ¿quién es, aquí, este doble sujeto aludido en el texto que motiva la declaración borgeana “Somos el mismo” y que prefigura en *Fervor* “todo lo que haría después”?

¿A qué corresponde esta doble figura del “yo” que el autor considera “esencialmente” Borges? Si tomamos este adverbio por la connotación de aquello inseparable de la cosa aludida que nos permite distinguir en ella lo verdadero de lo falso (“apócrifo” en el léxico borgeano) este “esencialmente” del texto nos conduce y nos instala, en el curso de la discusión, en el asunto de la legitimidad del texto respecto de su autor.

²⁶ “La función autor [...] determina y articula el universo de los discursos, no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar.” (Foucault, 1997: 343).

“¿Qué significa para mí ser escritor?”, se pregunta Borges en *Poética*. Su lacónica respuesta no tarda en llegar: “Significa simplemente ser fiel a mi imaginación.” (POÉT: 136).

Ahora bien, ¿cuál es el imaginario de este sujeto doble que, en nuestro *diálogo de prólogos*, Borges defiende?

Desde nuestra hipótesis de trabajo defendemos y pretendemos, eventualmente, probar que esta doble faz del escritor de *Fervor de Buenos Aires* “es fiel” a un imaginario simultáneamente moderno y posmoderno representado en la doble figura de “Aquel muchacho que en 1923 lo escribió” y el “señor que ahora [1969] se resigna o corrige”.

Apoyados, asimismo, en las sentencias borgeanas citadas, defendemos que estos dos imaginarios, el moderno que se hace patente en la edición príncipe (FERV 23) y las sucesivas ediciones de *Obra poética* anteriores a 1969 y el latentemente posmoderno que Borges hace patente en la segunda edición (FERV 69) se hallan contenidos en el texto de *Fervor de Buenos Aires*.

Asimismo entendemos que desde la perspectiva de estos dos imaginarios concordantes en *Fervor* Borges se permite declarar: “somos [‘esencialmente’] el mismo”. Ya que el autor parece entender que quien dice “yo” en *Fervor* es “esencialmente” el mismo sujeto de su poesía de madurez y que las figuras de su imaginario, latentemente, se corresponden. Promediando, y usurpando el título de uno de sus poemarios mayores, podríamos entender que Borges, en *Fervor*, nos advierte acerca de un texto ante el cual el poeta reconoce su voz como la de un sujeto que es *El otro, el mismo*.

Estas dos voces dan cuenta del doble imaginario de *Fervor*. Una primera voz, dominante en el texto, la del sujeto de moderna intimidad leopardiana cuya dicción se orienta hacia aquel “...Walt Whitman, ese Adán que nombra/ las criaturas que son bajo la luna” (“On his blindness” (*Tigres*, OP 05: 347) y, asimismo, una segunda voz, la del irónico sujeto posmoderno que bajo la máscara del epígono o el apócrifo agrega y *simula* re-escribir aquello ya ha dicho o nombrado.

Insistimos en adelantar que *Fervor de Buenos Aires* permisivamente acoge esta “función autor” por parte de Borges en el texto posibilitando las licenciosas intromisiones posmodernas de *el viejo poeta* en su segunda edición.

Con lo anteriormente expuesto no pretendemos, evidentemente, decir que *Fervor de Buenos Aires* sea un poemario posmoderno, sino que el imaginario de la madurez poética de Borges se halla contenido, latentemente, en el texto. Las ulteriores operaciones posmodernas sobre la edición príncipe le permitirían a Borges hacer patente, esto es, sacar a la superficie visible del texto aquel contenido latente que nos remite a la madurez posmoderna del autor.

Defendemos que esta peculiaridad reflexiva de ambos imaginarios en el texto distingue a *Fervor* respecto de los otros dos poemarios de la trilogía bonaerense. Porque lo que Borges busca – y, al parecer, no encuentra – en *Luna y Cuaderno* es la oferta de la doble perspectiva moderna y posmoderna (las dos caras de Jano) de su imaginario maduro que años más tarde, desde el monólogo dramático, le hará decir en *La rosa profunda* (1975): “Mis dos caras divisan el pasado/ y el porvenir” (“Habla un busto de Jano”. *Rosa*. OP 05: 409).

Ante las composiciones de *Luna y Cuaderno* (podríamos decir lo mismo de las de *Rithmes rouges*) el viejo poeta enfrenta a un “otro” que, como en el cuento homónimo, no es “el mismo”. Empero ante el texto de *Fervor* Borges parece estar ante un espejo que refleja su rostro.

Esta circunstancia de ver a “el otro” como “esencialmente el mismo” le otorga a *Fervor* una doble perspectiva que a la manera de la del bifronte Jano le permitiría a Borges contradecir “la tradición de la ruptura” y hacer explícita la ironía posmoderna del diálogo borgeano con la tradición y el porvenir a la manera del posmoderno “arte de la convergencia” tal como lo entendiera Octavio Paz:

Alguna vez llamé a la poesía de este tiempo que comienza [fines del siglo XX]: arte de la convergencia. Así la opuse a la tradición de la ruptura: “Los poetas de la edad moderna buscaron el principio del cambio; los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios. [v. cita completa en “Introducción general”] ...la poesía que comienza en este fin de siglo –no comienza ni tampoco vuelve al punto de partida: es un perpetuo comienzo y un continuo regreso. La poesía que comienza ahora [la posmodernidad], sin comenzar busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Dice que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado [las dos caras de Jano], la poesía es el presente”. Escribí estas frases hace quince años. Hoy añadiría: el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de la reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas. [México, 1986]. (Paz, 1995: 517).

Ahora bien, no obstante Borges procura salvar del corpus de *Luna de enfrente* “El general Quiroga va en coche al muere” y “La noche que en el Sur lo velaron” de *Cuaderno San Martín* (composiciones que mantendría en el repertorio de sus lecturas públicas) no podemos inadvertir que estos poemas ilustran de manera patente el gusto borgeano por el *color local* como, asimismo, algunos de sus cuentos más afortunados (v. gr. “Hombre de la esquina rosada”. *Historia universal de la infamia* (1935). OC 05, I: 349) o las letras de milongas que Borges compusiera e incluyera en *Obra poética* a partir de *Para las seis cuerdas* (1965)²⁷. Los dos poemas señalados al iniciar el párrafo comparten el gusto por el color local presente en las composiciones de *Luna* y *Cuaderno*²⁸, empero el sujeto *confesional* que enuncia los otros poemas de este corpus no cuenta con la ironía de aquella máscara evidente que a partir del mito urbano se complace en parodiar aquel mundo desde el “colorido” léxico de sus imágenes. Asimismo, desde la perspectiva referencial, los poemas de *Luna* y *Cuaderno*, promedialmente, instalan en el texto una imagen de la “realidad” (el mar o los espacios de la ciudad) notoriamente más posible y manejable que la representada en FERVOR y, consecuentemente, la enunciación directa y confesional de estos poemas los distancia de la dominante irrealidad y la latente ironía del texto de FERVOR, acercándolos en su *naïveté* (su “falsía”, nos hubiera corregido Borges) a los enfáticos ensayos juveniles que el autor repudiara y excluyera de sus *Obras completas* (v. REP 25, 26 y 28).

Nuestra investigación no pretende, redundando en obviedad decirlo, agotar todas las posibilidades de lectura de la poesía borgeana. Esta traza antes aludida, el joven Borges colorista y enfático, queda, forzosamente, fuera de la perspectiva de nuestra hipótesis de trabajo por tratarse, en *Luna* y *Cuaderno*, de composiciones que de manera parcial dan

²⁷ N.B. No obstante esta diferencia, en el prólogo de *Elogio de la sombra* (1969), el poemario inmediatamente posterior a *Cuerdas*, Borges dice: “Ahora a los setenta años de mi edad (la frase es de Whitman), doy a la prensa este quinto libro de versos”; excluyendo, de este modo, a *Milongas* del listado de sus poemarios. Esta exclusión se mantendría a lo largo de su obra.

²⁸ Sobre *Luna*, Borges recuerda: “... un despliegue de falso color local. Entre sus tonterías se incluye la ortografía de mi primer nombre, a la manera chilena del siglo XIX, como ‘Jorje’ (era el intento a medias de utilizar una ortografía fonética); el uso del español ‘y’ como ‘i’ (nuestro mayor escritor, Sarmiento, había hecho lo mismo, tratando de ser tan no-español como pudiera); y la omisión de la d final en las palabras como autoridad y ciudad. En . ediciones posteriores eliminé los peores poemas, limé las excentricidades, y sucesivamente -a lo largo de diversas reimpresiones- revisé y moderé los versos”. (“Autobiografía”, 1970, en Monegal, 1987, pág. 200.) (REC 19-29: 219).

cuenta del imaginario borgeano, esto es, desde la perspectiva enfáticamente colorista del moderno autor que mitifica y refunda la ciudad de Buenos Aires apoyándose, ante todo, en la efectividad retórica del poema. Quizá por esta razón Borges niega legitimidad (exceptuando los poemas señalados) a esta doble *addenda* a *Fervor de Buenos Aires* en cuyos textos no cree quedar “esencialmente” representado.

No obstante, al final de este capítulo nos ocuparemos de mencionar ciertas marcas textuales presentes en poemas como “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” (señalado por Borges en el prólogo de *Luna de enfrente*) que prefiguran, retóricamente, una modulación desde el moderno versolibrismo de *Fervor* hacia el clasicismo de las formas poéticas de la madurez en correspondencia con la plena instalación del imaginario moderno de *Fervor* en la ironía posmoderna (laberintos y espejos) a partir de *El hacedor* (1960) y luego en la ética en el imaginario del viejo poeta.²⁹

Como hemos señalado al iniciar nuestra investigación, *Fervor de Buenos Aires* y, asimismo, *El hacedor* y los poemas de la madurez borgeana no son textos con una perspectiva exclusivamente moderna o posmoderna. En ambos casos esta contenida la perspectiva de *el otro*³⁰ bajo el entendimiento de que este “otro”, aquí en *Fervor* como en cualquier texto borgeano legítimo, es “esencialmente” *el mismo*.

Procuraremos, en esta primera parte de nuestra investigación, legitimar la sentencia borgeana que postula que *Fervor de Buenos Aires* contiene todo lo que su autor haría después, esto es, su correspondencia de contenido con su poética de madurez.

²⁹ Borges mismo da cuenta de esta modulación en su obra de madurez, “A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética”. (“Prólogo”. *Sombra*. OP 05: 293).

³⁰ El contenido moderno de *Fervor* es patente, no obstante contener de modo latente las figuras del imaginario posmoderno de *Hacedor* que Borges patentiza en la segunda edición (1969).

Asimismo el imaginario posmoderno de *Hacedor* (materia del segundo capítulo de nuestra investigación) no abjura del imaginario moderno de *Fervor*.

Exponiendo lo mismo en términos musicales, diríamos que la tonalidad de base (la tónica) de FERVOR. es la modernidad, pero con una modulación que el texto contiene, y posteriormente Borges articula, hacia la tonalidad de la madurez posmoderna. Asimismo, en el segundo capítulo de nuestra tesis, defenderemos que en *Hacedor* (nuestro libro modelo para la exégesis de la poesía madura de Borges) si bien la tonalidad del texto es posmoderna, no obstante Borges la modula haciendo no pocas remisiones a su poesía moderna.

Desde nuestra hipótesis de trabajo nos proponemos defender cómo el imaginario de la madurez posmoderna de Borges, aquel de *El hacedor* y los libros del corpus que hemos titulado “Poesía de madurez” se anuncia en el moderno texto de *Fervor de Buenos Aires* pre-configurando el mundo que consideramos “esencialmente” propio de Borges.

A la manera de las palabras finales del epílogo de *El hacedor* (1960), que por poco, hemos adelantado: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes [...]. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” (*Hacedor*. OP 05: 160), nos proponemos defender, y eventualmente probar, que el texto de *Fervor* prefigura los mundos posibles del imaginario de la madurez de Borges. Esto es, cómo en este texto moderno se trazan las líneas genesíacas del imaginario de la madurez posmoderna de Borges y, asimismo, cómo es ésta peculiaridad, diversa de los otros textos de su poesía temprana, es la que lo distingue cardinalmente para la exegesis de su poesía. Para cumplir con nuestro propósito procuraremos dar cuenta de las convergencias del imaginario posmoderno de *El hacedor* en *Fervor de Buenos Aires* a partir de una matriz común: el espacio, el tiempo, el sujeto y el lenguaje.

Procuraremos hacer visibles las figuras de este imaginario articulado a partir de las imágenes de un espacio de irrealidad, construido mentalmente (Berkeley); de un tiempo cíclico, diverso del paradigma lineal del concepto moderno de historia; de un sujeto construido sobre la base de opuestos que se anulan mutuamente (*El otro, el mismo*) que, fatalmente destinado e incapaz del libre albedrío moderno, diluye su identidad en diversas *performativities*³¹ que sólo le ofrecen la alternativa de la simulación y la máscara. Asimismo la idea borgeana del lenguaje como juego artificioso incapaz de dar cuenta de la realidad pero, no obstante, posibilita una poética del texto. Nuestra oferta es discutir la manera como en *Fervor de Buenos Aires* se prefigura el imaginario del autor que presumimos entender como “esencialmente” Borges.

Previamente revisaremos someramente las ediciones y las variantes del texto bajo el entendimiento que *editar* y *variar* son dos operaciones asaz de fértiles en Borges y

³¹ Tomo el término “*performative*” con la connotación acuñada por Judith Butler traducido al español por “teatralidades” como es usual en la teatrología contemporánea. Dice Butler: “Such acts, gestures, enactments, [aquellos que pretenden un principio de identidad como causa] generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means” (Butler, 2006: 185).

señaladamente motivadas por la configuración del autor en el texto (*el hacedor*, en el léxico borgeano).

Promediando, defendemos que el primer momento de la lírica borgeana se manifiesta *genesíacamente* en los poemas de *Fervor* desde una voz que no busca legitimarse poéticamente a partir de la trasgresión de los códigos de la retórica tradicional. Antes bien, defendemos que la legitimidad poética de *Fervor* reside en la moderna subjetividad, en la intimidad leopardiana del sujeto que lee y nombra con *fervor* whitmaniano “la imaginada ciudad” de Buenos Aires, procurando desentenderse del culto vanguardista por las nuevas formas y los procesos de escritura vanguardista.

No obstante, el joven autor de *Fervor* promedia estar más cerca de la figura del poeta desarraigado en busca de su destino hispanoamericano que de la del vanguardista buscando instalarse en el escenario de la moderna literatura europea, su voz no corresponde a la propia de un sujeto inocente. No pocas veces se nos advierte en el texto acerca de sus artificios (su literaturidad) ficcionalizando y des-ficcionalizando sus motivos. Estos juegos no sólo están en los poemas agregados en 1969, sino asimismo, en múltiples alusiones metapoéticas en la primera edición que dan cuenta de un sujeto intromisivo cuya ironía posmoderna queda manifiesta en las ulteriores translaboraciones del texto.

Manejaremos, en la primera parte del apartado, nuestra hipótesis central (el deslinde modernidad – posmodernidad en la poesía borgeana).

En este sentido, si la edición príncipe (1923) es whitmanianamente moderna, la edición definitiva (1976), que recoge las variantes y los irónicos juegos lingüísticos introducidos en el texto durante su dilatado proceso de *pulimiento*, contiene operaciones, con propiedad, posmodernas. En esta encrucijada, borgeanamente, se instala el texto de *Fervor*. Ambos sujetos están presentes en el texto y esta agonística es una peculiaridad de *Fervor* que mal podríamos advertir. *Fervor* es un texto a dos voces (por lo menos) cuyas coordenadas, simultáneamente modernas y posmodernas, nos permiten legitimarlo como texto cardinal y clave para la exégesis de la poesía borgeana.

Ahora bien, podríamos pensar que la ironía del *viejo poeta* desinstala en el texto la voz del sujeto juvenil al introducir “otro concepto de literatura” permitiéndose, incluso, parodiar a su “otro”. Preferimos entender esta invasiva (empero, poéticamente, pudorosa)

intromisión del viejo poeta a la manera de una operación deconstructiva que finalmente nos regala una *différance* que potencia el texto superando la oposición moderno-posmoderno permitiéndonos, tácitamente, aceptar los *excesos* modernos de la voz jovial del sujeto de *Fervor*.

Queremos insistir al defender que Borges, el viejo poeta, no desautoriza a su “otro” de 1923 (no lo enmascara con una madurez impropia de ese sujeto). Sino más bien, nos obliga a leer polifónicamente (a dos voces) el texto de *Fervor*. La complicidad de esta peculiar operación de lectura nos permite ingresar al poema bajo un pacto irónico que nos invita a aceptar la perspectiva del joven poeta (que es otra, y “esencialmente”, la misma) como una performance, una máscara; permitiéndonos así, fuera de toda inocencia, compartir la *fervorosa* dicción de la primera voz del texto y de ese modo – ingresar gozosa, pero no inocentemente – al poema.

Finalmente, quisiera agregar que entendemos que la doble voz de *Fervor* no sólo dice: “digo”, sino asimismo: “digo que dije”.

Las ediciones

Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras:
Que se va la vida en rehacerlas.

ALFONSO REYES:
Cuestiones gongorinas, 60.
[Epígrafe borgeano. *Discusión* (1932).]

1.
LAS EDICIONES PRINCIPALES
DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*.

EDICIONES INDIVIDUALES
DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*.

EDICIONES EN VIDA DEL AUTOR:

EDICIÓN PRÍNCIPE
DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*
(FERV 23)

FERVOR DE BUENOS AIRES.

Edición príncipe. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923. Edición del autor. 64 pp., sin numerar.

Fuente: Microfilm: Library of Congress Photoduplication Service, 1990. 1 microfilm reel; 35 mm. LC Classification: Microfilm 90/4790 (P). Library of Congress. Washington, D.C.

Comentario:

Edición de muy difícil acceso. De la tirada original (trecientas copias) restan muy pocos ejemplares en bibliotecas públicas y colecciones privadas. La oferta internacional en subasta de anticuarios la señala “pieza de colección”.

En 2007 consultamos a la Biblioteca Nacional (Buenos Aires, Argentina). Se nos indicó que la copia original de FERV 23 no se encontraba en las colecciones de la biblioteca, apoyando así la denuncia (2004) de Alejandro Vaccaro según la cual FERV 23 habría sido robado (cuatro años antes) de la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Argentina.³²

En 2008 consultamos personalmente en Library of Congress (Washington DC, USA). No obstante la acuciosa investigación de Katherine D. McCann (Humanities Editor. Handbook of Latin American Studies. Hispanic Division), la respuesta de las diversas secciones de esta prestigiosa biblioteca fue siempre la misma: “*It’s missing*”. Muy probablemente esta “*rare edition*” ha corrido la misma y escandalosa suerte que su similar en Buenos Aires.

³²Fuente: “Letralia. Tierra de Letras”. Año VIII. N° 104. Cagua, Venezuela, 2004. (<http://.letralia.com/104/noticia19.htm>).

Finalmente, luego de esta secuencia de abducciones, logramos obtener una copia del microfilm. Este registro no documenta la portada del libro con la célebre xilografía de Norah Borges. La revisión del texto nos ha permitido confrontarlo con ediciones posteriores. Junto a las esperables diferencias, que luego revisaremos en “Las variantes”, pudimos constatar que este texto ya contiene un poema dispuesto en líneas continuas a la manera del poema en prosa (“Llamarada”³³). Una marca de estilo muy característica de la poesía de Borges y que, gracias a esta fuente, hemos podido constatar *de visu* su comparecencia desde el primer libro publicado por el autor.

**SEGUNDA EDICIÓN
DE FERVOR DE BUENOS AIRES
(FERV 69)**

FERVOR DE BUENOS AIRES.

Segunda edición en volumen individual. Ilustraciones de Norah Borges. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.

Colofón:

Este libro se terminó de imprimir/ el día 30 de setiembre de 1969,/ en los talleres de la Compañía Impresora Argentina, S. A.,/ Alsina 2049, Buenos Aires./ El tiraje inicial consta de tres mil ejemplares/ de los cuales, el primero,/ numerado I a mano y firmado por el autor,/ lleva los originales de/ Norah Borges/ que sirvieron para ilustrar/ las guardas y la lámina frente a la portada.

Comentario:

Esta edición (FERV 69), la edición príncipe (FERV 23) y la edición definitiva (A2/MC10) suman las tres fuentes centrales del texto. Los poemas y la disposición son básicamente los mismos que en A2/MC10. Borges retiró diecisiete poemas del texto de FERV 23 y agregó en FERV 69 tres nuevos poemas (v. “Las variantes”). Borges, el viejo poeta, ha pulido aquí la dicción de sus versos juveniles (v. “Carnicería”). En la edición definitiva, Borges, retira dos poemas contenidos en esta edición (“Las calles” y “Forjadura”).

³³ En ediciones posteriores (con variantes) con el título “La llama”. Asimismo en *Rithmes rouges*, con el título “Flammes”. (Pléiade, 1993: 35).

Promedia ser tan fuerte la reescritura del texto original y tan visible la ironía del autor maduro que se podría considerar esta segunda edición como “un segundo texto original”.

EDICIONES PÓSTUMAS:

FERVOR DE BUENOS AIRES.

Buenos Aires: Edición facsimilar de Alberto Casares. Buenos Aires: 1993.

Comentario:

La caja contiene un facsímil de la edición príncipe (FERV 23) y otro de la edición definitiva (A2/MC10) en doble edición separada. De esta bella edición de coleccionista (300 copias) su editor aún conserva algunas copias. No contamos con un ejemplar de la misma, pero la hemos revisado personalmente. De las ediciones póstumas en formato individual ésta parece ser la mejor cuidada.

***FERVOR DE BUENOS AIRES* (1996).**

Tercera edición individual. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. 5ª impresión, 1999.

Comentario:

Contiene el texto íntegro de la edición definitiva al que se agrega un complemento: seis de los diecisiete poemas retirados por Borges de FERV 23 (“El jardín botánico”, “Vanilocuencia”, “La guitarra”, “Sur”, “Alquimia”, “Judegasse”) más los dos poemas retirados de FERV 69 en la edición definitiva (“Las calles” y “Forjadura”).

Quizá lo más incómodo a la lectura sean los poemas de los *addenda* ya que si el criterio editorial, pensamos, fue reeditar la edición definitiva más los textos retirados, éstos debieron haberse incluido integralmente como es el criterio de la edición de Alberto Casares. Más aún, este incompleto agregado no es incorporado como complemento final, sino insertado en el texto original. Consecuentemente, y para nuestro disgusto, se nos obliga a leer de manera continua los poemas corregidos a continuación de aquellos sin variantes de la edición príncipe.

**EDICIÓN DEFINITIVA
DE FERVOR DE BUENOS AIRES (A2/MC 10)
EN OBRA POÉTICA Y OBRAS COMPLETAS.**

EDICIÓN EN VIDA DEL AUTOR:

OBRA POÉTICA 1923 – 1976.

Madrid: Alianza Tres/ Emecé Editores. 1979. “Edición definitiva”. Última revisión con variantes del autor (A2/MC10).

Comentario:

Edición idéntica a *Obra poética 1923 – 1976*. 10ª edición. Emecé. Buenos Aires, 1977. Nuestra edición de trabajo (OP 05) está en correspondencia exacta con las ediciones anteriores.

EDICIONES PÓSTUMAS:

OBRA POÉTICA 1923 – 1985.

Buenos Aires: Emecé Editores, 1989 (OP 89).

OBRAS COMPLETAS. TOMO I (1923 – 1949).

Barcelona: María Kodama y Emecé Editores, 1989 (OC 89).

OBRAS COMPLETAS. TOMO I (1923 – 1949).

Nueva edición revisada y corregida al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 2005 (OC 05).

Comentario:

Primer volumen de la *Obras completas*, 2005 (OC 05), complemento de *Obra poética*, 2005 (OP 05), edición de trabajo en nuestra investigación. Esta edición corresponde de manera casi idéntica al contenido de OC 89. Como peculiaridades de esta

edición (no restringidas al tomo I) podemos señalar que se agregan las notas de Lp, se reincorpora el “Epílogo” de OC 74, se retira “El puñal” (*Otro*), se reincorpora “Del rigor de la ciencia” e “In memoriam J. F. K.” a “Museo” (*Hacedor*) suprimidos en otras ediciones. No obstante, la disposición de los textos y el contenido de cada volumen son aproximadamente los mismos de OC 89. Incluye una “Nota del editor” (2005). No es una edición crítica y el criterio del editor acerca de aquello que retira o reincorpora no está explicitado al interior del texto.

OBRA POÉTICA.

Nueva edición revisada y corregida al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires. María Kodama y Emecé Editores, 2005 (OP 05).

Comentario:

Este volumen *Obra poética*, 2005 (OP 05) es la edición de trabajo de nuestra investigación que se complementa con *Obras completas*, 2005 (OC 05).

La edición no contiene aparato crítico alguno por parte de la editora al interior del texto. En la contratapa, anónimamente, junto a un epígrafe tomado del epílogo de *El hacedor*, que ya hemos citado: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”, se apuntan opiniones como las siguientes: “Génesis y natural culminación de cuentos y ensayos [Los tres primeros libros del autor son poemarios. Borges prohibió la republicación de sus primeros ensayos y comenzó a publicar cuentos tardíamente. ¿A qué culminación se refiere el(la) comentarista?], la poesía de Jorge Luis Borges constituye un testimonio [¿o más bien un credo, un corpus poético?] indispensable para comprender su evolución literaria”. Más adelante se señala: “La lírica tensa y precisa de Borges ilumina un recorrido biográfico complejo, apasionante, de conmovedora honestidad [¿o complicidad?] con los lectores”.

Por cierto, hay “honestidad” artística en todo el texto de *Obra poética*. Mal podríamos negar que hay momentos señaladamente confesionales en la poesía de nuestro autor. Empero, ¿deberíamos entender la posmoderna ironía, el enmascaramiento del sujeto, la falseación de referencias y los comentarios apócrifos como figuras de la honestidad del

artista? Entendemos, diversamente, que la poética borgeana no sólo se circunscribe exclusivamente a una estética moderna donde, tácitamente, se impone la “honestidad” del artista; sino que, asimismo, la estética que puede desprenderse de sus poemas mayores instala en el texto los irónicos juegos del autor posmoderno, peculiarmente, su complicidad con el lector.

La edición contiene errores tipográficos que en no pocas ocasiones resultan particularmente molestos. Verbigracia: en “Efialtes” (*Rosa*. OP 05: 424) dice: “Su horror no es de este mundo. Algo que no se/ nombra me alcanza desde ayeres del mito y de neblina”. Debería decir: “Su horror no es de este mundo. Algo que no se nombra/ me alcanza desde ayeres del mito y de neblina”. El error tipográfico no sólo introduce un falso encabalgamiento, sino asimismo, destruye el alejandrino en el segundo hemistiquio. Esta anomalía introducida por error altera la métrica y, consecuentemente, arruina la cadencia del verso.³⁴

No obstante lo antes expuesto, al buscar una edición de trabajo para nuestra investigación hemos preferido esta edición gracias a su accesibilidad. Peculiaridad que, consecuentemente, permite confrontar nuestros argumentos con el texto de una edición de fácil acceso. OP 05 es la última edición hispanoamericana de *Obra poética*.

³⁴ OC 05, III contiene el mismo error (*Rosa*: 126)

Abstract:

**LAS EDICIONES PRINCIPALES DE
*FERVOR DE BUENOS AIRES:***

FERV 23

Fervor de Buenos Aires. “Edición príncipe”. Buenos Aires: Imprenta Serrantes, 1923. Edición del autor. 64 pp., sin numerar.

Fuente: Microfilm: Library of Congress Photoduplication Service, 1990. 1 microfilm reel; 35 mm. LC Classification: Microfilm 90/4790 (P). Library of Congress Washington, D.C.

FERV 69

Fervor de Buenos Aires. Segunda edición en volumen individual. Ilustraciones de Norah Borges. Buenos Aires: Emecé.

A2/MC10

Fervor de Buenos Aires en Obra poética 1923 – 1976. Madrid: Alianza Tres/ Emecé Editores. 1979. Edición definitiva. Última revisión con variantes del autor.³⁵

NUESTRA EDICIÓN DE TRABAJO:

OP 05

Fervor de Buenos Aires en Obra poética. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A., 2005. Edición textualmente idéntica a la “Edición definitiva” (A2/MC10).

³⁵ Como se ha indicado antes el texto de *Fervor de Buenos Aires* recogido en esta edición es idéntico al de nuestra edición de referencia: *Obra poética*. María Kodama y Emecé Editores, 2005 (OP 05).

2.

SOBRE LA PERSPECTIVA POSMODERNA AL MOMENTO DE CONFRONTAR LAS
DIVERSAS EDICIONES DE *FERVOR DE BUENOS AIRES*

Reseña crítica del artículo

“Editar a Borges” de Iván Almeida y Cristina Parodi (Borges Studies Online. Borges
Center. The University of Pittsburg).

El motivo de esta reseña crítica es esbozar nuestra perspectiva respecto del manejo de las ediciones borgeanas en nuestra investigación; focalizándola, en este caso, en el primer libro publicado por Borges, *Fervor de Buenos Aires*.

Nuestro objeto crítico, es el artículo “Editar a Borges”, perteneciente al *Borges Studies Online*. Borges Center. The University of Iowa (actualmente en The University of Pittsburg)³⁶. El artículo es producto de una escritura en colaboración (Iván Almeida y Cristina Parodi). No obstante, se lee como una ampliación de la reseña de Cristina Parodi para la edición francesa de las obras completas de Borges (*Borges Œuvres complètes*. 2 vol. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1993, 1999)³⁷, texto que los articulistas incorporan fragmentariamente a nuestro objeto crítico.

Los autores, orientados a ampliar la perspectiva editorial al momento de editar a Borges, discuten la aparición reciente de diversas ediciones de las obras de Borges en otras lenguas “si no completas, al menos terminadas”.

El artículo busca responder a dos preguntas “simples”: *qué publicar* y *cómo publicar*. Con la advertencia que ambas contienen cuestiones subalternas.

Ante la pregunta sobre qué publicar, la respuesta llega por adelantado: “Todo. Es decir todo lo que se considera escrito de Borges como autor”. Asunto que instala la discusión en los derechos de autoría. Los articulistas, prudentemente, los puntualizan en tres niveles: 1) Los derechos comerciales del autor. 2) “El derecho moral de un autor sobre su obra”. 3) “El derecho espiritual” del autor –ya muerto– sobre su obra.

El primer punto es el menos complejo y compete a las decisiones en vida del autor. Tal es el caso de la negativa de Borges a incluir sus tres primeros ensayos (REP 1, 2 y 3) a partir de la primera edición de sus obras completas (OP 74). Derecho que, no obstante, ha sido contrariado en publicaciones póstumas cuyos editores, sin el derecho a crear nuevos libros, han publicado “falsos” libros borgeanos con material tomado del legado del autor. Tal es el caso de *Textos cautivos*, *Textos recobrados*, el cuarto volumen de *Obras completas* (Emecé), *La memoria de Shakespeare*, etc. Todos estos libros contienen antologías de escritos borgeanos (inéditos en formato de libro separado)

³⁶ Ivan Almeida & Cristina Parodi “Editar a Borges” *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 07/04/00 (<http://www.uiowa.edu7borges/bsol/eab.shtml>).

³⁷ Publicada en Variaciones Borges 9 (2000)© variaciones Borges. (<http://www.borges.pitt.edu/vb9/pleiade.php>).

preparadas y editadas por otros autores y, según los articulistas, deberían publicarse bajo el nombre de sus editores y no el nombre propio de Borges. Criterio que compartimos plenamente atendiendo a la legitimidad de la disposición del libro en una publicación de autor. En todos los casos antes citados quien dispone el libro debería figurar como antólogo o, eventualmente, *coautor* del libro antes que ocultarse tras el nombre Borges.

En el segundo punto se nos advierte: “Es el punto más cuestionable. Un autor puede impedir la reedición de un libro, pero no puede decidir que un libro publicado no lo haya sido”. No obstante la ingeniosa agilidad argumentativa del artículo, no es justa la interpretación. Cuando Borges proscribe un texto no está ignorando su publicación o decidiendo que no haya sido publicado.

Más adelante los articulistas sostienen: “Su autoridad [la de Borges sobre su obra] no vale más que la de cualquiera de sus lectores”. Como interlocutores posmodernos, apoyaríamos esta sentencia ya que damos por entendido y aceptado que el autor no cuenta con el privilegio de *la clave* del libro; como, tampoco, el lector o el crítico. No obstante, los articulistas parecen no temer a la hipérbole en la sentencia antes citada. Borges como lector, avergüenza recordarlo, es uno asaz de valioso que el lector cualquiera. Más allá de esta poco pudorosa descalificación creo que en el artículo se confunde la *función* de Borges al impedir reeditar sus ensayos tempranos procurando configurar un sujeto unitario en sus textos canónicos por aquello que corresponde, más bien, a un juicio de valor sobre su obra. Lo que Borges esta poniendo en juego, entendemos, no es un juicio de gusto, sino perfilando un sujeto unitario en aquellos textos en los que el autor considera estar “esencialmente” representado.

En el artículo se menciona el rol de albacea kafkiano representado por Max Brod mediante una cita borgeana: “A esa inteligente desobediencia debemos el conocimiento cabal de una de las obras más singulares de nuestro siglo”. Más adelante la cita continúa: “Si éste [Kafka] hubiera querido destruir su obra, lo habría hecho personalmente; encargó a otros que lo hicieran para desligarse de una responsabilidad, no para que ejecutaran su orden”. Borges no delegó en otros su voluntad proscriptoria, lo hizo el mismo. Al retirar sus libros apócrifos de OP 74³⁸ Borges ejecuta personalmente su voluntad. En este sentido

³⁸ OP 74: *Obras Completas* (1974) es la única edición de *Obras completas* publicada en vida del autor. Borges pidió a Carlos Frías, quien cuidó la edición, la exclusión de sus tres primeros libros de ensayo: *Inquisiciones*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926 y *El idioma de los argentinos*, 1928 (REP 25, 26 y 28).

la misma cita borgeana que los articulistas manejan en el texto nos permitiría cuestionar la perspectiva de sus autores.

Borges, como hemos defendido y seguiremos apoyando, decididamente, quiere “prohijar” a *Fervor de Buenos Aires*. El escritor maduro ha despojado del texto todo aquello que obnubila su autoría madura. No es el caso de sus ensayos tempranos (REP 25, 26 y 28), textos proscritos donde Borges juzga hallarse “fuera del texto”, esto es, desde la perspectiva autoral, irrecuperables. Consecuentemente, si el criterio es publicar todo Borges como autor, deberían excluirse los textos deslegitimados y proscritos en los cuales el autor desconoce su voz, esto es, aquellos donde quien dice “yo” en el texto no está en correspondencia con el sujeto “Borges”.

Asimismo, el hecho que el autor haya publicado un libro no nos faculta para considerarlo, desde la perspectiva de su autoría, un texto legítimo; más aún tratándose de escritos primerizos posteriormente repudiados y proscritos por el autor. Por cierto esto no supone prohibir su republicación (aquí la desobediencia de la voluntad del autor nos parece oportuna) pero en cuanto libro apócrifo, de interés quizá sólo filológico, que no sería oportuno incorporarlo al cuerpo canónico de *Obras completas*.

Quizá un protocolo actual de este tipo de publicaciones debería disponer de dos apartados: los libros publicados y legitimados por el autor y aparte, como un complemento, los libros apócrifos. Este es el criterio general aplicado por Jean Pierre Bernes en la edición de La Pléiade (que, siguiendo a Borges, excluye de su edición los ensayos repudiados). Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta la enfática aprobación de los criterios del editor francés, la oferta del artículo promedia ser ambigua.

Más adelante se señala: “Precisemos lo que puede entenderse por ese todo publicable. La noción incluye por supuesto, la totalidad de lo ya publicado: libros cuentos, poemas, artículos, manifiestos, solicitadas, notas, etc. Pero excluye, nos parece, los falsos libros compuestos con auténticos (o más o menos auténticos) textos de Borges”. Los articulistas, asimismo, excluyen los tres ensayos de la década de 1920 proscritos por Borges.

Al preparar la edición francesa (Gallimard. La Pléiade) Borges impuso la misma exigencia al proyecto y su editor (Jean-Pierre Bernes). Para los articulistas esta exclusión es producto de un “exceso de influencia directa del poeta”. No obstante, podríamos agregar, ocurre por segunda vez,.
La otra suma borgeana publicada en vida del autor es OCC: *Obras completas en colaboración* (1979).

Un resumen de cinco puntos compendia los criterios borgeanos recogidos por Bernes para la edición de La Pléiade,: 1) no desarmar los libros publicados por Borges, 2) seguir un orden cronológico, 3) no incorporar las Obras Completas en Colaboración, 4) incorporar una sección de textos no recogidos en libros, 5) corregir las traducciones existentes.

A continuación se discute en el texto cómo se cumplen o no estas premisas en ediciones recientes en español y en lenguas extranjeras (Penguin Putman, Emecé, Fischer Verlag). La edición de La Pléiade (Gallimard) cumple un rol paradigmático al interior del artículo: “Pensamos, sin embargo [las diferencias en algunos puntos], que el esfuerzo titánico realizado por J.-P. Bernes para la edición de La Pléiade merece que se lo tome como punto de referencia para ver qué se puede hacer”. Distinción que se explica por el cuidado de esta edición crítica. Cristina Parodi, en su reseña para esta misma edición, destaca:

Pero sin duda lo más rico de la edición de Bernes es el aparato crítico. Los textos de Borges aparecen en la primera parte de cada volumen, sin nota ni comentario permitiendo así una *lectio continua* del corpus borgesiano. En cambio, casi 800 páginas, distribuidas al final de cada volumen están consagradas a “Notas y variantes”. En muchos casos, como por ejemplo en el poema “La Recoleta”, que Borges había transformado radicalmente de una edición a otra, Bernes ofrece en “Notas y variantes”, el texto completo de la primera versión. Pero eso no es todo. Dentro del corpus, como apéndice a cada libro canónico, viene presentado un “Al margen de ...” que comporta no sólo lo que Borges ha ido expurgando, sino lo que por diferentes razones ha sido escrito en la misma época sin ser incorporado a ningún volumen. Así “Al margen de *Fervor de Buenos Aires*” comporta no sólo 13 poemas reunidos bajo el título de *Ritmos rojos*, sino, también, una segunda sección, compuesta de 11 poemas, bajo el título “Esbozo de *Fervor de Buenos Aires* y poemas no retornados en la versión definitiva.”³⁹

Los articulistas finalmente preguntan: “Entonces ¿qué publicar?” [en *Obras completas*, evidentemente]. La respuesta ofrecida aconseja: “Dejar como volúmenes sólo los publicados por Borges como tales (incluyendo los tres proscriptos) [contra la voluntad del autor] e incorporar todo el resto como complemento”. Asimismo se señala [nuevamente contrariando a Borges]: “Es imprescindible incorporar las obras realizadas en colaboración. [...] ¿Publicar la correspondencia? Sí, al menos la correspondencia “de autor”. Se

³⁹ <http://www.borges.pitt.edu/vb9/pleiade.php> (2).

recomienda publicar algunas traducciones recogidas en revistas “con el texto original adjunto” ya que, se nos recuerda, “sabemos del valor ‘autoral’ que Borges atribuía la arte de traducir”. Concluyen su respuesta discutiendo el problema de las ediciones dudosas y otras consideraciones pertinentes al editor.

Almeida y Parodi propician un “texto limpio” que busca omitir todo “error” editorial. El artículo transluce el propósito de despejar toda posibilidad de “riesgo” al momento de editar; olvidando así que toda gestión editorial, más aún tratándose de las obras completas de un autor, supone un riesgo inevitable. Eventualmente caen en preferencias personales que nos permiten distinguir la perspectiva y el gusto del *scholar* en el artículo y su esperable preferencia por las ediciones críticas.

No obstante, esta peculiaridad no desmerece el interés y la calidad del artículo, la incomodidad, desde nuestra perspectiva, reside en un asunto de *énfasis*.

Nos resulta incómodo aceptar y difícil de manejar, en plena posmodernidad y discutiendo a Borges, la afanosa búsqueda del “texto limpio” y la pretensión de fijar el corpus canónico, esto es, el intento de llegar a la parte “dura” del mismo.

Permitiéndome una digresión musical focalizaré este asunto en la discusión de las ediciones *Urtext* de partituras clásicas del repertorio pianístico. Esta práctica editorial, señera en la segunda mitad del siglo XX, ofrecía una versión del texto liberada de todo aquello que hubiera sido agregado a la edición príncipe en las sucesivas ediciones revisadas. El *Urtext*, en ediciones como G. Henle Verlag o Wiener Urtext Edition (Schott/Universal Edition), es hasta hoy sinónimo de “texto limpio”, editado tal como quedara “fijado” por el autor en autógrafos o primeras ediciones.

Sin duda, para quienes tocamos el piano, en primera instancia, estas patricias ediciones satisfacían plenamente nuestro moderno repudio de la injusta interpretación de la ornamentación, el fraseo y la dinámica (frecuentemente ajenos a los códigos de la época) la abusiva intervención de los revisores sobre el texto original, la pedalización fuera de estilo, el aparato crítico excesivo, etc.

No obstante, a medio siglo de la aparición de aquellas señeras ediciones *Urtext* su limpieza comienza a fastidiarnos y empezamos a reconsiderar, con mayor libertad, la irrefutable riqueza de aquellas *intromisivas* ediciones revisadas. Porque si bien *Urtext* es una edición neutra, asimismo, resulta excesivamente excluyente.

Revisitar, por ejemplo, el texto bachiano de *El clave bien temperado* en la magnífica edición de Ferruccio Busoni para Breitkoff und Härtel o la edición, hoy también clásica, de los estudios de Chopin debida a Alfred Cortot para Éditions Salabert nos obliga a repensar nuestra obsesión moderna por la “limpieza textual”.⁴⁰

Todos los *addenda* de estas ediciones, que en no pocas ocasiones contradicen el texto original (esto es: los *tempi*, la dinámica, el fraseo, etc.) como asimismo los comentarios críticos y los estudios técnicos que las complementan evidencian el riesgo de sus editores al apartarse del “texto limpio” que persiguen continuar un trabajo en colaboración con editores anteriores. En suma lo que aquellas ediciones agregan al texto original es *el contexto*, lo contaminan históricamente y le propinan, eventualmente, un *estilo de época*; contradiciendo así la estructura inmanentemente *fija* del texto; aquella codiciada y abusiva soberbia del formalismo de los, hoy muy mal amados, estructuralistas.

Eventualmente, la naturaleza inclusiva de estas ediciones las pone, *mutatis mutandi*, en paridad con la de J.-P. Bernes para La Pléiade (Gallimard).

Nuestra incomodidad en cuanto a la perspectiva ecléctica del artículo (obedece y desobedece la voluntad del autor, sigue y contradice el modelo) reside en que no obstante ponderar la posmoderna edición de *La Pléiade*, sus autores procuran la neutralidad excluyente del “texto limpio”, esto es: el *Urtext*.

Ahora bien, no podemos dejar de reconocer que la originalidad de la edición de J. P. Bernes, su *riesgo*, reside en haber incorporado al cuerpo canónico, junto a un grueso corpus de textos no recogidos en libro, textos juveniles de Borges totalmente inesperables en ediciones de este tipo (beneficiándose, quizá, con la ventaja de que algunos de estos textos están escritos en lengua francesa).

El “exceso” en la textura de esta edición agrega complejidad y enriquece la lectura del corpus canónico, una peculiaridad que hace eco en la respuesta del arquitecto norteamericano Robert Venturi, en plena alborada de la posmodernidad, a la célebre paradoja moderna de Mies van der Rohe, *menos es más*:

⁴⁰ Podríamos corroborar lo expuesto con ejemplos literarios. Basta mencionar las paráfrasis de Dámaso Alonso para las *Soledades* gongorinas o, dentro del marco filológico, el tratado exegético *James Joyce's Ulyses* (1930) de Stuart Gilbert que a entender de Borges es “el intérprete oficial de James Joyce” (OC 05, IV: 464) en este libro que “más que la obra de un solo hombre, el *Ulyses* parece la labor de muchas generaciones (OC, IV: 269).

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero «esto y lo otro» a «o esto o lo otro», el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez. Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos. (“Un suave manifiesto a favor de una arquitectura equivocada”. Venturi, 1974: 26).

En cuanto a la segunda pregunta, “Cómo publicar” los autores del artículo promedian:

En resumen: siguiendo los mejores ejemplos, la edición crítica de las obras completas debería comportar un corpus continuo y una parte consagrada a notas y variantes. Dentro del corpus continuo, la primera parte debería estar consagrada a los libros canónicos y la segunda, a los “textos no recogidos” correspondientes a la misma época. Por último, al final de cada libro canónico, debería figurar la correspondiente sección “Al margen de”, con todos los textos excluidos de las diferentes ediciones. (5).

No deja de ser raro que, luego de una extensa argumentación, los articulistas concluyan con lo que al parecer, exceptuando lo referente a los ensayos proscritos, resulta ser una reseña de los criterios de J.- P. Bernes para la edición de La Pléiade. No obstante, discutiremos un par de asuntos que, desde nuestra perspectiva, ofrecen interés.

El primero apunta al debilitamiento de la autoridad de la edición príncipe respecto de las ediciones posteriores. Luego de recordarnos, con inocencia, que Borges es “un apasionado de la reescritura” los articulistas apuntan:

El restablecimiento de un texto “limpio” es una tarea más difícil de la que se piensa. Según Scarano [⁴¹], en la edición de la primera poesía de Borges, no ha habido una serie ininterrumpida de correcciones de imprenta, sino que en algún momento se ha deslizado un nuevo “dactiloscrito”. Concretamente, a partir de la respectiva edición del 69, *Fervor, Luna y Cuaderno* habrían dejado de apoyarse en la edición inmediatamente anterior para basarse en un nuevo original. (4).

A partir de esta perspectiva los articulistas preguntan: “¿Cómo elegir una de las versiones? ¿Qué Borges sacrificar?” De todas las preguntas del artículo éstas son, quizá, las más controvertidas.

⁴¹ Scarano, Tomaso. *Variante a Stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini, 1987. Libro citado por los articulistas en los “Créditos”.

Bajo la conjetura de que Borges no renegaría de ella, los articulistas citan a continuación la siguiente fórmula de Wittgenstein: “De golpe me pareció que esos antiguos pensamientos deberían ser publicados junto con los nuevos: que éstos no podían encontrar su luz propia más que sobre el fondo de mi antigua forma de pensar.” (“Prefacio”, *Philosophische Untersuchungen*). No obstante esta referencia esclarecedora los articulistas, no logran apartar del texto un latente y porfiado criterio de exclusión.

“¿Qué elegir?”, Quizá, procurando una eventual respuesta, podríamos instalar esta incómoda pregunta en los extremos opuestos del texto. Esto es, en el caso de *Fervor de Buenos Aires*, por un lado la edición príncipe de 1923 (FERV 23) y por otro la edición “definitiva” de 1976 (A2/MC 10). Entre una y otra han transcurrido cincuenta y tres años. Esto obliga a confrontar al joven y fervoroso poeta con su “otro” en plena madurez artística. Si nuestro propósito fuera llegar a la edición “cardinal” de *Fervor de Buenos Aires*, ¿cómo podríamos “elegir” entre estas dos versiones correspondientes a dos Borges tan diversos y distantes?

FERVOR cuenta con diez ediciones “clásicas” en *Obra poética* de Editorial Emecé⁴² que recogen el productivo desarrollo del texto. Un caso similar a *Leaves of Grass* de Walt Whitman, libro que cuenta con nueve ediciones⁴³, desde la insurrecta edición príncipe de 1855 hasta la “definitiva” de 1892 conocida como “Death-Bed Edition”. Una empresa donde el poeta norteamericano se empeñaría en corregir, suprimir o agregar poemas, redistribuir y numerar las partes, etc. Hacia el final lograría imponer al texto cierta “urbanidad”; pero, sin duda, al precio de minorar su fuerza inicial.

Este proceso, en Borges, lo podemos ver, *mutatis mutandi*, durante el intervalo que va de la edición príncipe (FERV 23) a la aparición de la segunda edición individual (FERV 69), más el ajuste final de este texto en la edición “definitiva” (A2/MC 10). Esta décima edición “definitiva” (fue la última edición en la que Borges introdujo variantes), más bien, podríamos entenderla como un *addendum* a la nueva forma que tomaría el texto de *Fervor de Buenos Aires* en su segunda edición de 1969.

⁴² Ver listado en “Abreviaturas”. Tal como allí se indica las ediciones efectivas son ocho.

⁴³ Existe una décima edición póstuma (1897) a cargo de los herederos con trece nuevos poemas. Esta edición apócrifa está excluida del listado oficial.

Los poemas de FERV 23 que Borges pulir o retira durante este período están recogidos en las ediciones de *Poemas y Obra poética* correspondientes al período⁴⁴. Estos libros, asimismo, incluyen aquellas “otras composiciones” que Borges iría agregando a la trilogía de Buenos Aires (*Fervor, Luna y Cuaderno*) y luego incorporaría a *El otro, el mismo* (1964)⁴⁵. Hasta aquí el trabajo de Borges no es del todo distinto del de Whitman; un proceso que contempla pulir, corregir, parafrasear, abreviar o, definitivamente, suprimir “...algún ejercicio cuya omisión nadie deplorará o notará y que (como de ciertos cuentos de *Las mil y una noches* dijo el arabista Edward William Lane) no podía ser purificado sin destrucción” (OP 05 “Prólogo”: 11).

Esta última conclusión borgeana es central para comprender la gestión del poeta como lector y corrector de sus primeros libros. Como hemos defendido antes, la re-escritura borgeana madura no contradice la voz jovial del texto de sus primeros poemas. La ironía posmoderna del *viejo poeta* no pretende obnubilar o desinstalar la moderna poética del *efebo* fervoroso. Más aún, esta doble voz ya tiene su pre-figura en la primera edición (FERV 23) y es la que da la configuración definitiva al texto a partir de la segunda edición (FERV 69).

Esta segunda edición individual de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 69) constituye no sólo una severa revisión y pulido de los poemas que Borges mantiene, sino, asimismo, una reconfiguración del original. A este renovado corpus Borges agregará tres nuevas composiciones (“El sur”, “La rosa” y “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”⁴⁶) no contemporáneas de los poemas de FERV 23, sino poemas posteriores que dan cuenta del pleno dominio de los juegos posmodernos del estilo borgeano tardío.

La escritura de FERV 69 da cuenta de un tratamiento literario estilísticamente muy superior al de la edición príncipe: se ha depurado la dicción, el ritmo del verso fluye de manera más fácil que en FERV 23, se ha retirado lo meramente ornamental (lo “barroco”, habría corregido Borges), se ha agudizado el irónico distanciamiento del sujeto

⁴⁴ Ver “Abreviaturas” (*Obra poética*. Ediciones de *Obra poética*).

⁴⁵ Este libro, en su primera edición de 1969, contiene la totalidad de los poemas de HACEDOR. También podríamos considerar esta suma como un “segundo original”. Borges separaría luego estos dos libros en *Obra poética*.

⁴⁶ Ninguno de estos poemas aparece en el apartado correspondiente a FERVOR en la edición de *Poemas 1923-1958* (MC2p) ni en *Obra poética 1923-1964*. “El sur” [Desde uno de tus patios haber mirado...] y “La rosa” aparecieron en FERV 69 junto con “Líneas...” Este último poema cuenta con una anticipación en *La Nación*, 14 ago. 1966. (Fuente: Helft, 1997).

y, muy notablemente, se ha focalizado el asunto en la materia central y más íntima del texto: la construcción poética de Buenos Aires como ciudad de la mente y la memoria.

Por cierto, a partir de las tres ediciones principales de *Fervor de Buenos Aires*: la edición príncipe de 1923 (FERV 23), la segunda edición de 1969 (FERV 69) y la décima edición “definitiva” contenida en *Obra poética*, 1977 (A2/MC10); no dudaríamos, desde una personal perspectiva artística, preferir FERV 69; respondiendo, acaso así, a la pregunta de Almeida/ Parodi: “¿Qué elegir?”

No obstante esta preferencia mal podría detener la “travesía” del texto de *Fervor de Buenos Aires*, esto es, su peculiar condición proteica al transitar por las sucesivas ediciones de *Obra poética*. La soterrada insistencia de los articulistas en el “monismo” de una edición “elegible” del texto atenta contra la “pluralidad” de FERVOR remitiéndonos a la ya clásica distinción barthesiana entre “texto” y “obra”. En este sentido, la edición “definitiva” o cualquier otra que pudiéramos preferir mal puede ser excluida de su historial sin violentar la travesía del texto. Nuestra edición de preferencia no nos faculta, siguiendo a Barthes, para reducir el texto a condición de “obra”, esto es, fijarlo definitivamente desautorizando así las otras ediciones. Peculiarmente en este poemario en que, quizá más que en ningún otro escrito por Borges, el texto: “se lee sin la inscripción del padre” (Barthes, 1987: 78). Desde esta perspectiva no deja de parecernos irritante la otra pregunta que los articulistas formulan: “¿Qué Borges sacrificar?”. Nuestra respuesta a ella es clara: nada. Negativa que, por cierto, no nos impide declarar y defender nuestras preferencias personales.

Ahora bien, ¿cómo podríamos manejar de esta pluralidad textual?

Quizá una analogía referente a la historia de la arquitectura contemporánea pueda esclarecer la escena. Podríamos conjeturar, desde una ventajosa perspectiva histórica, acerca de cuál pudo haber sido el agente que motivó la indignación de los conservadores franceses a consecuencia de la aprobación y construcción del proyecto *Grand Louvre* (París, 1983-1988) del arquitecto chino-norteamericano Ieoh Ming Pei cuya realización contempló la construcción de espacios subterráneos destinados a cobijar las colecciones de arte egipcio y clásico y, asimismo, el acceso general al edificio desde una pirámide de cristal.

No obstante la irónica silepsis intertextual propuesta por I. M. Pei al momento de vincular denodadamente a través de una pirámide de cristal el mundo contemporáneo con el de la antigüedad, la reacción conservadora no se hizo esperar y repudió el proyecto por considerarlo básicamente irrespetuoso.

Quizá hoy podríamos interpretar el origen de esta *querelle* ante la, así calificada, posmoderna “falta de respeto” a la tradición en el repudio de una propuesta que evita cumplir con la “necesaria” puesta aparte de lo nuevo respecto de lo viejo y que, contrariamente, propicia difuminar el límite entre un texto y otro, permitiendo así la continuidad textual de las nuevas instalaciones del *Grand Louvre* con la arquitectura del viejo palacio-museo.

Apoyándonos en nuestra hipótesis de trabajo podríamos agregar que lo que este rechazo conservador propiciaba era impedir el juego borgeano de ver a *el otro* como *el mismo*. Prerrogativa posmoderna que sin duda desinstala y hace inútil el tipo de preguntas como las que hemos estado intentando refutar al confrontar las dos ediciones individuales de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 23 y FERV 69), esto es: ¿qué elegir? O ¿qué sacrificar? Entre lo nuevo y lo viejo.

Last but not least, si nos permitimos focalizar esta disyuntiva en la restauración de los edificios patrimoniales de la arquitectura chilena, digamos, ¿cuál sería nuestro modelo elegido como “texto original” al momento de restaurar la Catedral de Santiago?, ¿cuál nuestro *Urtext* bajo el cual producir el *restauro*?, ¿acaso el neoclásico proyecto de Joaquín Toesca (o sus precedentes barrocos) al precio de “sacrificar” la decimonónica modernización *alla Viollet-le-Duc* debida al italiano Ignacio Cremonesi que configuraría el aspecto arquitectónico que hasta hoy nos permite identificar el edificio histórico?

Consecuentes con las poco fértiles proyecciones de esta disyuntiva, los autores de la última restauración de la Iglesia de San Francisco, al parecer, no se permitieron la pregunta “¿qué elegir?”. Una restauración brutalmente rigurosa respecto del “modelo original” del edificio habría implicado la infamia de demoler la nueva fachada debida al arquitecto Fermín Vivaceta. Ahora bien, sin la torre agregada por Vivaceta, la iglesia eventualmente podría hoy parecer algo como “lo que quizá fue”, pero sin duda no sería “lo que ciertamente es” para todo santiaguino contemporáneo que sigue considerando esta

construcción, no obstante el ecléctico *pasticcio* de Vivaceta, como uno de los mejores ejemplos de la arquitectura *colonial* chilena .

De manera análoga a los casos mencionados anteriormente *Fervor de Buenos Aires* (en su edición individual definitiva, FERV 69) contiene dos arquitecturas diversas que configuran un solo edificio. Por una parte la selección y reescritura de poemas de FERV 23 y por otra las nuevas composiciones agregadas al texto a partir de esta segunda edición. Si aceptamos que la primera voz del texto origina los nuevos enunciados de la segunda, resulta aquí aún más inútil y artificiosa la pregunta sobre qué texto elegir ya que uno se halla instalado en el otro o proyectado hacia él.

Borges hace transitar por el texto de FERV 69 su célebre y posmoderna paradoja sobre la delusión de los opuestos, que refutando el progreso del tiempo (en nuestro caso, entendiendo que lo nuevo no es superación de lo antiguo, sino su *otra* apariencia) configura y acoge en la escritura uno de los enunciados centrales de su poética: *el otro, el mismo*⁴⁷. Desde esta perspectiva defendemos, a partir de nuestra hipótesis de trabajo, que en el texto de FERV 69 convergen interactivamente un texto moderno y otro posmoderno gracias a la proteica condición textual de *Fervor de Buenos Aires* que ha permitido, en su segunda edición, la instalación de las dos voces cardinales del texto: la voz jovial del efebo fervoroso junto a la irónica y clásica voz ciega del viejo poeta sin que una anule a la otra, ya que entendemos que en esta *suma*, una de sus voces no puede silenciar a la otra sin atentar contra la “estabilidad” arquitectónica del texto ya que el conjunto configura una totalidad orgánica donde un sujeto se halla *esencialmente* contenido (o prefigurado) en el otro y, consecuentemente, resulta improductivo imponer límites ya que los enunciados de la primera voz se continúan en la segunda o viceversa.

⁴⁷ Es hoy muy amplio el universo artístico donde podemos ver representada esta severa crítica a la idea de progreso vanguardista (un texto busca su legitimidad moderna al superar por *novedad* a su discurso precedente). Me limito a señalar sólo un caso, el bello cuadro *Aprile* (1988) de Carlo María Mariani. La escena muestra la apolínea figura de un efebo coronado por laureles y rodeado de otras diversas figuras de la tradición (una escultura truncada, una mano en actitud de escribir con una rama de mirto dorado). Si observamos la imagen con detención, advertimos que el personaje sostiene en sus manos una figura que, en apariencia, esta fuera de contexto: la maqueta de una moderna escultura móvil de Alexander Calder. Viendo más detalladamente, advertimos que el personaje al posar su mano sobre la moderna maqueta, ésta retransforma en oro, como en el caso de la mano que sostiene la rama de mirto. No resulta distante el mundo representado en esta imagen respecto de nuestras discusiones. En el cuadro, lo moderno está contenido en la tradición, no hay opuestos, ni agonística entre ellos, no hay umbral alguno entre las figuras del clasicismo y las de la modernidad, su continuidad nos remite a la idea de un solo texto donde *el otro* es una figura *del mismo* y donde se diluye toda idea de progreso histórico en el desarrollo de las artes.

Más aún, si consideramos que el propio Borges (como en los casos arquitectónicos antes mencionados) evita demarcar los límites entre ambos textos procurando diluir todo umbral; deberíamos aceptar que este gesto es el que le permite a la segunda voz hablar desde la primera y, por cierto no sólo en el caso de “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”.

A fuer de más comparatística, si focalizamos este asunto en el medio musical, ¿cómo podríamos despejar la disyuntiva sobre *¿qué elegir?* Motivada por la búsqueda del *Urtext* en el caso, digamos, de la obra para teclado de J. S. Bach revisada para el piano moderno por Ferruccio Busoni?

En su monumental edición bachiana de la *opera omnia* para teclado y sus transcripciones pianísticas de piezas para órgano⁴⁸, el brillante pianista y compositor italiano no sólo se limita al fraseo y la dinámica propios de la escritura pianística moderna sino, asimismo, agrega al texto original una para-estilística pedalización en conjunto con audaces duplicaciones de octava; permitiéndose, asimismo, agregar nuevas voces o decididamente *reescribir* la trama polifónica del texto. Todo lo cual, indiscutiblemente, supera con creces los límites de una edición crítica.

Porque, si bien, no dudaríamos al aceptar que esa música *nos resulta conocida*, al mismo tiempo nos veríamos obligados a reconocer que lo que oímos o leemos *no es* el texto original, el *Urtext* bachiano; como tampoco, en el sentido barthesiano de “obra”, un texto “original” de Ferruccio Busoni. Más bien, deberíamos inclinarnos a aceptar que allí existe una autoría fuertemente contaminada (Bach-Busoni) la cual mal podríamos reducir a un autor u otro.

Análogamente, en *Fervor de Buenos Aires*, tras la severa intervención borgeana del texto introducida en la segunda edición individual (FERV 69), tenemos un texto configurado por dos sujetos que interactúan, pero con la peculiaridad que en este caso ambos sujetos son *esencialmente* el mismo autor: Borges.

En este sentido no compartimos la posibilidad planteada, intertextualmente, por los articulistas de considerar FERV 69 como “un nuevo original” de *Fervor de Buenos Aires* ya que tal supuesto nos remitiría a entender que allí se instala un nuevo sujeto que supera o contradice al de la primera edición. Tal supuesto, por cierto, no lo compartimos y

⁴⁸ V. Johann Sebastian Bach. *Klavierwerke. Busoni Ausgabe*. Breitkopf & Härtel. Leipzig.

antes bien defendemos, siguiendo a Borges, que el imaginario propio de FERV 69 se halla latente o prefigurado en FERV 23 y “proyectado” hacia la segunda edición. Desde la reescritura de *Fervor de Buenos Aires* el sujeto de la madurez borgeana (*el otro*) procurará identificarse plenamente con su par, el jovial sujeto de la edición príncipe (*el mismo*).

Incluso para quien se niegue a aceptar esta peculiar condición de FERVOR podríamos traer a memoria la célebre tesis del ensayo “Kafka y sus precursores” según la cual: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o pluralidad de los hombres.” (OC 05, II: 95) y, a partir de allí, atrevemos a postular que Borges, consecuente con sus propias ideas, podría estar *creando* en FER 69 una teatralidad, una *performativity* (en el sentido de J. Butler al redefinir el término acuñado por J. L. Austin)⁴⁹ la que le permitiría al poeta ciego, bajo la máscara preformativa del fervoroso sujeto de la edición príncipe (FERV 23), representar en el texto el rol de “precursor” de sí mismo. Tal argumentación, siguiendo a Butler, bien podría desviarnos de lo que el texto de FERVOR pudiera ontológicamente “ser” para dirigirnos hacia lo que Borges “quiere hacer” de él.

Sea de un modo u otro, entendemos que esta peculiar condición es la que distingue a FERVOR de los otros dos poemarios de la trilogía de Buenos Aires (*Luna y Cuaderno*). Siguiendo este horizonte intentaremos probar, más adelante, en que medida el imaginario característico de la madurez borgeana es compartido por el sujeto de la primera y segunda edición del texto.

Asimismo, mal podríamos considerar que esta operación de proyectarse e identificarse con el otro constituya un *hápax* al interior de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Podríamos señalar, en este sentido muy cerca de Borges, el caso de Octavio Paz quien no cesaría de revisar su obra poética incluyendo, excluyendo, o reincluyendo poemas, particularmente, en las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra* donde:

Los cambios de hecho contribuyen a borrar las ambigüedades características del proceso de gestación de su poética. Resulta así que, *Libertad bajo palabra*, libro que reúne los poemas escritos entre 1935 y 1957, es idealmente un solo libro, pero en realidad se trata de cinco ediciones (1949, 1960, 1968, 1979 y 1990), marcadas por los distintos momentos y preocupaciones de la poética del autor. Los cambios y las

⁴⁹ V. J. Butler. *Gender trouble*. “From interiority to gender performatives” (Butler, 2006: 183-193).

revisiones de poemas en las diferentes ediciones de *Libertad bajo palabra*, principalmente en las de 1960 y 1968, contribuyen a imponer a su poética un sentido de continuidad entre el joven Paz que escribe poemas en los años treinta y cuarenta y el poeta maduro que los revisa en los sesenta ya con otros intereses, reflexiones y experiencias. En la edición de 1979, incluida en *Poemas (1935-1975)*, hay una drástica modificación de poemas caracterizada por el deseo del autor de imponer una nueva universalidad y voz poética a su poesía primera. (“El poder de la escritura y la escritura del poder: Los ensayos de Octavio Paz”. Rubén Medina. University of Wisconsin-Madison. En H. Jaimes, 2004: 107).

Ahora bien, si este “deseo del autor de *imponer* una nueva universalidad y voz poética a su poesía primera”, señalada por Rubén Medina, quizá pudiera ser más legible en las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra*, antes que en *Fervor de Buenos Aires*; por nuestra parte, insistimos que la nueva perspectiva de FERV 69 no configura “un nuevo original”, ya que aun cuando su universo es mayor, no podemos obviar que las dos voces cardinales de FERV 69 se articulan, siempre, desde la paradójica figura de *el otro, el mismo*.

No obstante, se nos podría objetar que, si refutamos la posibilidad de que FERV 69 constituya un nuevo original de FERV 23, por otro lado estaríamos intentando postular que aquella segunda edición es la definitiva y, consecuentemente, que la décima edición de Emecé (A2/MC10, la legítima “edición definitiva” del texto) pudiera ser considerada un mero ajuste final de FERV 69. En verdad, no es necesario esforzarse en tal postulado ya que la naturaleza proteica y proyectiva de *Fervor de Buenos Aires* al interior de *Obra poética* se contradice con toda pretensión de “fijar el texto”, ya sea en aquella edición o en cualquier otra. Antes bien queremos defender que a partir de FERV 69, el texto de *Fervor de Buenos Aires* estaría abandonando su condición *en apariencia* exclusivamente moderna para incorporar, de manera patente en esta segunda edición, la irónica perspectiva posmoderna ya latente en la primera. Pluralidad de escritura que, eventualmente, permite la licencia de leer no sólo el texto; sino también, en forma cómplice, la posmoderna función de su autor.

Consecuentemente, y apoyados en nuestra hipótesis de trabajo, entendemos que esta condición textual de doble perspectiva (moderna y posmoderna) entendida bajo una sola figura (*el otro, el mismo*) nos permite señalar a *Fervor de Buenos Aires* como la matriz de la poesía borgeana de madurez recogida en las ediciones sucesivas de *Obra poética*. Entendimiento que apoyamos en la sentencia, antes citada, del prólogo de la segunda edición del texto: “Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después.

Por lo que dejaba entrever, por lo que prometía de algún modo, lo aprobaron generosamente Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes” (FERV 69: 9).

Las variantes

1.
VARIANTES DE CONTENIDO

Las tablas que seguidamente presentamos responden a la necesidad de configurar un registro integral de las variantes de contenido en las diversas ediciones de nuestro objeto de estudio en la primera parte de nuestra investigación, *Fervor de Buenos Aires*.

Como se ha indicado anteriormente, la dificultad para el investigador borgeano al momento de manejar un texto con variantes tan copiosas, como el nuestro en este caso, podría devenir en un *cul de sac*; particularmente, si no se dispone de una configuración previa de la travesía editorial del mismo. La ignorancia de las fuentes principales del texto y sus variantes así como la datación de las mismas, sin duda, propician una equívoca interpretación estilística de los poemas. Si tomamos, verbigracia, la edición definitiva del texto contenida en *Obra poética 1923-1976* (A2/MC10) ignorando que allí se están recogidos, en un texto común, poemas compuestos a diferencia de más de treinta años o si, conociendo esta peculiaridad, ignoramos las fuentes y variantes, nuestras argumentaciones podrían promediar en confusión y arbitrio. Porque no obstante considerar que el tránsito de *Fervor de Buenos Aires*, de la edición príncipe (FERV 23) a la edición definitiva (A2/MC10), está marcado por el esfuerzo de Borges por cuidar no sólo la unidad estilística del texto sino su propia figura de autor en el texto; tal premisa no permite obviar las marcas estilísticas de época diversa en la escritura de los poemas.

Se nos podría reprochar que una historiografía inicial sobre las fuentes del texto forma parte del protocolo tradicional en la exégesis de textos canónicos. No obstante, en nuestro caso, este *incipit* constituye una cartografía indispensable para quien se aventure a transitar críticamente por asaz de proteica geografía.

De otro modo, sin una configuración de las variantes del objeto, cómo podríamos interpretar la dicción ultraísta, no retirada por Borges de la edición definitiva, en los primeros versos de “Campos atardecidos”: “El poniente de pié como un Arcángel/ tiranizó el camino” que, en el mismo texto y en la misma edición, se oponen a la dicción serena y retóricamente limpia de los versos iniciales de “El sur”: “Desde uno de tus patios haber mirado/ las antiguas estrellas”; que sabemos, por estudio previo de las fuentes del texto, no corresponden al poema homónimo de FERV 23, sino a otro íntegramente reescrito y agregado al texto a partir de FERV 69.

Si bien los atardeceres, el dramático ocaso, la noche, los patios y sus estrellas nos remiten a un imaginario común, la materialidad del verso difiere y sus medios retóricos

apuntan a otro juego poético. Ante tales circunstancias sólo nos restaría la posibilidad de la sospecha o la conjetura ya que una interpretación justa del texto ignorando sus fuentes no ofrece garantía de rigor. Una imagen sumaria de las variantes a partir de las diversas fuentes es la que nos faculta para una mejor comprensión de la naturaleza de nuestro objeto, permitiéndonos una configuración del mismo y, consecuentemente, la posibilidad de aludirlo con propiedad y rigor.

Para la elaboración de las tablas correspondientes a las variantes de contenido nos hemos remitido primeramente a las fuentes directas. Se han revisado y confrontado las variantes de contenido del texto en las tres ediciones principales de *Fervor*, esto es: la edición príncipe (FERV 23), la segunda edición individual (FERV 69) y la edición definitiva contenida en *Obra poética 1923-1976* (A2/MC10).⁵⁰

Las variantes intermedias contenidas entre FERV 23 y FERV 69 han sido registradas luego de consultar las primeras ediciones de *Obra poética: Poemas 1922-1943* (L), *Poemas 1923-1953* (MC1) y *Poemas 1923-1958* (MC2 y MC3). Asimismo, ya con el título genérico de *Obra poética: Obra poética 1923-1964* (MC4), *Obra poética 1923-1966* (MC6) y *Obra poética 1923-1967* (MC7)⁵¹.

Para el manejo de las variantes intermedias contenidas entre la segunda edición individual (FERV 69) y la edición definitiva (A2/MC10) se ha consultado la novena edición de *Obra poética en Editorial Emecé* (A1/MC9) y la sección correspondiente a *Fervor de Buenos Aires* en *Obras completas 1923-1972* de Editorial Emecé (OC 74)⁵².

En cuanto a las fuentes indirectas, hemos recurrido a las dos sumas borgeanas mayores de nuestra bibliografía:

1. *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923 – 1973*. de Jorge Horacio Becco. Buenos Aires. 1973. Casa Pardo S. A.

2. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa* de Nicolás Helft, y Alan Pauls. México, 1997. Fondo de Cultura Económica.

Estas dos sumas bibliográficas nos han guiado en la travesía del texto y sus variantes, información que hemos ratificado directamente en las primeras ediciones.

⁵⁰ La ficha completa de estas ediciones está registrada más atrás en el apartado “Abreviaturas” y más adelante en “Las ediciones principales de *Fervor de Buenos Aires*”. Asimismo, al final del texto de nuestra investigación, en el apartado correspondiente a la bibliografía.

⁵¹ Ver ficha bibliográfica completa en el apartado “Abreviaturas”.

⁵² *Ibidem*.

Buscando evitar confusión en el transcurso de las variantes hemos incluido (a pié de página) las variantes de titulación de los poemas al pasar de una edición a otra. Asimismo, quedan registradas las anticipaciones recogidas en publicaciones periódicas.

Para el investigador interesado, específicamente, en las variantes o para el curioso lector deseoso de llegar a las raras ediciones que recogen las anticipaciones y primeras ediciones del texto, recomendamos consultar *Textos recobrados 1919-1929* (REC 19-29)⁵³, texto editado en 1997 y presente en las principales colecciones bibliográficas borgeanas, donde se recogen íntegramente las anticipaciones y, asimismo, los poemas y paratextos retirados de la edición príncipe.

En cuanto al origen de las variantes de contenido, las podemos agrupar en dos órdenes:

1. *Los textos retirados* de la edición príncipe (quince poemas y prólogo), a partir de la segunda edición individual (FERV 69).

2. *Los textos agregados* (tres poemas, prólogo, inscripción y notas), a partir de la misma edición (FERV 69).

Esta información apoya nuestro argumento, antes expuesto en “Las ediciones”, en cuanto a entender que la configuración definitiva del texto de FERVOR se produciría en su segunda edición individual (FER 69). En la edición definitiva sólo se retiran dos poemas, variante que, entendemos, constituye un mero ajuste final.

En la presentación de las tablas se han incorporado las variantes de contenido (textos retirados y textos agregados) al índice de la edición correspondiente. Esto permite revisar a simple vista las pequeñas variantes en la disposición del contenido entre una edición y otra, como se puede observar en los siguientes tres fragmentos del índice de FERV 23, FERV 69 y A2/MC10:

Fervor de Buenos Aires. Edición príncipe (FERV 23):

[16] Inscripción sepulcral

[17] Rosas

[18] Arrabal

[19] Remordimiento por cualquier defunción (“Remordimiento por cualquier muerte”, en A79/ MC 10)⁵⁴.

⁵³ Ver ficha bibliográfica completa en los apartados: “Abreviaturas” y “Bibliografía”.

⁵⁴ V. detalle de las variantes de titulación en las tablas correspondientes.

- [20] Jardín
- [21] Inscripción en cualquier sepulcro
- [22] Dictamen
- [23] La vuelta
- [24] La guitarra
- [25] Resplandor
- [26] Amanecer
- [27] El sur (“Juntamente/ caducan la población y la tarde...).
- [28] Carnicería

Fervor de Buenos Aires. Segunda edición individual (FERV 69):

- [8.] Inscripción sepulcral
- [9.] La rosa
- [10.] Barrio reconquistado (“Barrio recuperado” en A2/MC10)⁵⁵
- [11.] Sala vacía
- [12.] Rosas
- [13.] Final de año
- [14.] Carnicería
- [15.] Arrabal
- [16.] Remordimiento por cualquier defunción (“Remordimiento por cualquier muerte”, en A2/MC 10).
- [17.] Jardín
- [18.] Inscripción en cualquier sepulcro

Fervor de Buenos Aires. Edición definitiva en *Obra poética* (A2/MC10)

- [7.] Inscripción sepulcral
- [8.] La rosa
- [9.] Barrio recuperado
- [10.] Sala vacía
- [11.] Rosas
- [12.] Final de año
- [13.] Carnicería
- [14.] Arrabal
- [15.] Remordimiento por cualquier muerte
- [16.] Jardín
- [17.] Inscripción en cualquier sepulcro

Como se puede observar, no existen variantes en la disposición del texto entre FERV 69 y A2/MC10. Esta peculiaridad no es privativa del fragmento seleccionado, sino legible en la integridad del texto. Si apartamos los dos poemas retirados en la edición definitiva, esto es, “Las calles” y “Forjadura”, la disposición resulta ser idéntica en ambos

⁵⁵ *Íd.*

casos⁵⁶. Constatación que, nuevamente, apoya nuestro juicio sobre la centralidad de la segunda edición individual de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 69).

Las variantes de disposición del texto entre FERV 23 y FERV 69 permiten desprender la voluntad borgeana de cuidar la secuencia del texto, luego de la variación de contenido del texto. Esto es, en el fragmento seleccionado, el retiro de “Dictamen”, “La guitarra” y “El sur” y el agregado de “La rosa”. Si bien existe un patrón duro constituido por el primer poema (“Inscripción sepulcral”) y la secuencia (“Arrabal”, “Remordimiento por cualquier defunción”, “Jardín” e “Inscripción”), Borges, ante todo, parece evitar la molesta cacofonía que podría producirse entre “Rosas” y “La rosa” y, asimismo, parece propiciar la proximidad de los poemas elegíacos “Remordimiento por cualquier defunción” e “Inscripción en cualquier sepulcro”.

“Carnicería”, quizá el poema de mayor énfasis expresionista de la secuencia, cambia de lugar, favoreciéndose (por contraste) con el meditabundo examen de la naturaleza del tiempo en “Final de año” y la intimidad fervorosa de “Arrabal”. “La vuelta”, “Resplandor” y “Amanecer” se ubican fuera de los límites del fragmento elegido.

Podríamos concluir que las variantes en la disposición de los poemas no imponen un reordenamiento significativo de la secuencia ni generan reagrupaciones temáticas o de género. Más bien parecen responder al cuidado en el pulimento de la secuencia luego de la incorporación de variantes de contenido en el texto. Si se revisan las tablas correspondientes a las dos ediciones aludidas (FERV 23 y FERV 69) se podrá ratificar que lo dicho para este fragmento es aplicable a la integridad del texto.

Si bien las variantes de disposición en la secuencia de poemas resultan ser poco significativas, mal podríamos concluir lo mismo respecto de las variantes de contenido en el tránsito de la primera a la segunda edición (FERV 23/ FERV 69).

Borges, el escritor maduro, al retirar poemas que juzga ilegítimos de su autoría y, asimismo, al agregar otros que la reafirman, instalaría en *Fervor de Buenos Aires* una de sus más notables peculiaridades: su receptibilidad y transformabilidad textual. En “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” (poema agregado al texto a partir de FERV 69) Borges tematiza esta peculiaridad invirtiendo el juego de pulir por omisión por su

⁵⁶ V. más adelante las tablas correspondientes.

variante inversa: pulir por inclusión. Gesto licencioso que quizá constituya el simulacro más posmoderno de *Fervor de Buenos Aires*.

TABLAS DE CONTENIDO EN LAS PRINCIPALES EDICIONES DE
FERVOR DE BUENOS AIRES.

FERVOR DE BUENOS AIRES
EDICIÓN PRÍNCIPE (FERV 23).

ÍNDICE DE CONTENIDO

A quien leyere (“Suelen ser las prefaciones...”, 3 pp.)

- [1] Las calles
- [2] La Recoleta
- [3] Calle desconocida
- [4] El jardín botánico
- [5] Música patria
- [6] La plaza San Martín
- [7] El truco
- [8] Final de año
- [9] Ciudad
- [10] Hallazgo
- [11] Un patio
- [12] Barrio reconquistado ⁵⁷
- [13] Vanilocuencia
- [14] Villa Urquiza
- [15] Sala vacía
- [16] Inscripción sepulcral (“Dilató su valor allende los Andes...)
- [17] Rosas
- [18] Arrabal
- [19] Remordimiento por cualquier defunción ⁵⁸
- [20] Jardín
- [21] Inscripción en cualquier sepulcro
- [22] Dictamen
- [23] La vuelta
- [24] La guitarra
- [25] Resplandor ⁵⁹
- [26] Amanecer
- [27] El sur (“Juntamente/ caducan la población y la tarde...”) ⁶⁰
- [28] Carnicería
- [29] Alquimia
- [30] Benarés

⁵⁷ Variante en la titulación: “Barrio recuperado” en A2/MC10.

⁵⁸ *Íd.*: “Remordimiento por cualquier muerte” en OC 74.

⁵⁹ *Íd.*: “Último resplandor” en L y luego *Afterglow* en FERV 69.

⁶⁰ *Íd.*: “Sur” en MC4, luego suprimido. “El Sur” (FERV 69) es homónimo del poema de la edición príncipe, empero completamente distinto en el texto.

- [31] Alba desdibujada
- [32] Judería ⁶¹
- [33] Ausencia
- [34] Llaneza
- [35] Lllamarada
- [36] Caminata
- [37] La noche de San Juan
- [38] Sábados
- [39] Cercanías
- [40] Caña de ámbar
- [41] Inscripción sepulcral (“Las cariñosas lomas orientales...)
- [42] Trofeo
- [43] Forjadura
- [45] Atardeceres
- [46] Campos atardecidos
- [47] Despedida

⁶¹ *Íd.*: “Judengasse” en L.

ANTICIPACIONES ⁶²

[15] “Sala vacía”.

Ultra, Madrid, Año 2, N° 22, 15 de enero de 1922. Bajo el título “Prismas: ‘Sala vacía’”. FERV 23, con variantes. (REC 19-29: 145).

[18] “Arrabal”.

Cosmópolis, Madrid, N° 32, agosto de 1921. FERV 23, con variantes. (REC 19-29: 99).

[35] “Llamarada”.

Grecia, Sevilla, Año 3, N° 41, 29 de febrero de 1920. Bajo el título “La llama”. En FERV 23 el texto esta dispuesto en dos párrafos. (REC 19-29: 36).

[37] “La noche de San Juan”.

Proa, primera época, Buenos Aires, Año 1, N° 1, agosto de 1922. Bajo el título “Noche de San Juan”. FERV 23: sangría en los versos 5 a 8. (REC 19-29: 153).

[38] “Sábados”.

Nosotros, Buenos Aires, Año 16, Vol. 42, N° 160, septiembre de 1922. Bajo el título “Sábado”. Es la primera estrofa del poema “Sábados” (FERV 23), con variantes. (REC 19-29: 159-160, 177).

Manométre, Lyon, N° 2, octubre de 1922. Bajo el título “Sábado”. Es la primera estrofa del poema “Sábados” (FERV 23), con variantes y el primer poema de Borges que se publicó en Francia. (REC 19-29: 160).

Manométre, Lyon, N° 4, agosto de 1923. Bajo el título “Sábado”. Es la tercera estrofa del poema “Sábados” (FERV 23), sin variantes. (REC 19-29: 177).

[43] “Forjadura”.

Proa, Revista de Renovación Literaria, Buenos Aires, Año 1, N° 2, diciembre de 1922. FERV 23, con variantes. (REC 19-29: 161).

[45] “Atardeceres”.

Ultra, Madrid, Año 1, N° 14, 20 de junio de 1921. Bajo el título “Atardecer”. Es la segunda estrofa del poema “Atardeceres” (FERV 23), con variantes. (REC 19-29: 96).

Prisma, Buenos Aires, N° 2, marzo de 1922. Bajo el título “Atardecer”.

Es la primera estrofa del poema “Atardeceres” (FERV 23), sin variantes. (REC 19-29: 151).

[46] “Campos atardecidos”.

Prisma, Buenos Aires, N° 1, nov.-dic. 1921. Bajo el título “Aldea”. Es la primera estrofa del poema “Campos atardecidos” (FERV 23), con variantes. (REC 19-29: 125).

⁶² Fuente: REC 19-29 (Borges. *Textos recobrados 1919-1929*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1997).

FERVOR DE BUENOS AIRES
SEGUNDA EDICIÓN INDIVIDUAL (FERV 69)

ÍNDICE DE CONTENIDO

*Prólogo*⁶³ (“No he reescrito el libro.”).

A quien leyere (“Si las páginas de este libro...”)⁶⁴.

- [1.] Las calles
- [2.] La Recoleta
- [3.] El Sur (“Desde uno de tus patios haber mirado...)
- [4.] Calle desconocida
- [5.] La plaza San Martín
- [6.] El truco
- [7.] Un patio
- [8.] Inscripción sepulcral (“Dilató su valor sobre Los Andes...)
- [9.] La rosa
- [10.] Barrio reconquistado⁶⁵
- [11.] Sala vacía
- [12.] Rosas
- [13.] Final de año
- [14.] Carnicería
- [15.] Arrabal
- [16.] Remordimiento por cualquier defunción⁶⁶
- [17.] Jardín
- [18.] Inscripción en cualquier sepulcro
- [19.] La vuelta
- [20.] *Afterglow*
- [21.] Amanecer
- [22.] Benarés
- [23] Ausencia
- [24.] Llaneza
- [25] Caminata
- [26] La noche de San Juan
- [27] Cercanías
- [28] Sábados
- [29] Trofeo
- [30] Forjadura
- [31] Atardeceres
- [32] Campos atardecidos
- [33] Despedida

⁶³ Sin título, pero señalado “Prólogo” al final del texto, en el índice.

⁶⁴ El texto de FERV 23 (3 pp.) se reduce al apéndice final, con variantes (43 palabras).

⁶⁵ Variante en la titulación: “Barrio recuperado” en A 79 (MC 10).

⁶⁶ Variante en la titulación: “Remordimiento por cualquier muerte” en A 79 (MC 10).

[34] Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922⁶⁷

Notas

⁶⁷ Variante en la titulación y anticipación: “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” [34] bajo el título: “Líneas que pude haber escrito hacia 1922”. La Nación, 14 ago. 1966 (v. Helft, 1997: 198) y. Becco, 1973: 32).

FERVOR DE BUENOS AIRES
SEGUNDA EDICIÓN INDIVIDUAL (FERV 69)

TEXTOS CONTENIDOS EN LA EDICIÓN PRÍNCIPE (FERV 23)
RETIRADOS POR BORGES EN LA SEGUNDA EDICIÓN (FERV 69).
Según la disposición original (FERV 23)

Tipografía roja: textos retirados. ⁶⁸

A quien leyere [“Suelen ser las prefaciones...” (3 pp.)] (Lp)

- [1] Las calles
- [2] La Recoleta
- [3] Calle desconocida
- [4] **El jardín botánico** (FERV 69. Ver. Becco: 31)
- [5] **Música patria** (L)
- [6] La plaza San Martín
- [7] El truco
- [8] Final de año
- [9] **Ciudad** (L)
- [10] **Hallazgo** (L)
- [11] Un patio
- [12] Barrio reconquistado
- [13] **Vanilocuencia** (FERV 69. Ver Becco: 31)
- [14] **Villa Urquiza** (MC1)
- [15] Sala vacía
- [16] Inscripción sepulcral [“Dilató su valor allende los Andes...”]
- [17] Rosas
- [18] Arrabal
- [19] Remordimiento por cualquier defunción
- [20] Jardín
- [21] Inscripción en cualquier sepulcro
- [22] **Dictamen** (L)
- [23] La vuelta
- [24] **La guitarra** (MC6. Ver Becco: 38)
- [25] Resplandor
- [26] Amanecer
- [27] **El sur** [“Juntamente/ caducan la población y la tarde...”]
(FERV 69. Ver Becco: 31)
- [28] Carnicería
- [29] **Alquimia** (MC4. Ver Becco: 36)
- [30] Benarés
- [31] **Alba desdibujada** (L)

⁶⁸ N. B. Durante el intervalo editorial FERV 23 – FERV 69 Borges fue suprimiendo poemas y paratextos. Al final de cada título se indica la edición en la cual el texto desaparece.

- [32] **Judería** (MC2)
 [33] Ausencia
 [34] Llaneza
 [35] **Llamarada** (L)
 [36] Caminata
 [37] La noche de San Juan
 [38] Sábados
 [39] Cercanías
 [40] **Caña de ámbar** (L)
 [41] **Inscripción sepulcral** ["Las cariñosas lomas orientales..."] (L)
 [42] Trofeo
 [43] Forjadura
 [45] Atardeceres
 [46] Campos atardecidos
 [47] Despedida

SUMA DE POEMAS RETIRADOS EN FERV 69

- i.* El jardín botánico
ii. Música patria
iii. Ciudad
iv. Hallazgo
v. Vanilocuencia
vi. Villa Urquiza
vii. Dictamen
viii. La guitarra
ix. El sur ("Juntamente/ caducan la población y la tarde...")
x. Alquimia
xi. Alba desdibujada
xii. Judería [Judengasse]
xiii. Llamarada
xiv. Caña de ámbar
xv. Inscripción sepulcral ("Las cariñosas lomas orientales...")

FERVOR DE BUENOS AIRES
SEGUNDA EDICIÓN INDIVIDUAL (FERV 69)

TEXTOS AGREGADOS
Siguiendo la disposición del índice (FERV 69)

Tipografía azul: textos agregados.

Prólogo (“No he reescrito el libro.”).

A quien leyere (“Si las páginas de este libro...”)⁶⁹

- [1.] Las calles
- [2.] La Recoleta
- [3.] **El Sur (“Desde uno de tus patios haber mirado...”)**
- [4.] Calle desconocida
- [5.] La plaza San Martín
- [6.] El truco
- [7.] Un patio
- [8.] Inscripción sepulcral (“Dilató su valor sobre Los Andes...”)
- [9.] **La rosa**
- [10.] Barrio reconquistado⁷⁰
- [11.] Sala vacía
- [12.] Rosas
- [13.] Final de año
- [14.] Carnicería
- [15.] Arrabal
- [16.] Remordimiento por cualquier defunción⁷¹
- [17.] Jardín
- [18.] Inscripción en cualquier sepulcro
- [19.] La vuelta
- [20.] *Afterglow*
- [21.] Amanecer
- [22.] Benarés
- [23] Ausencia
- [24.] Llaneza
- [25] Caminata
- [26] La noche de San Juan
- [27] Cercanías
- [28] Sábados
- [29] Trofeo
- [30] Forjadura
- [31] Atardeceres
- [32] Campos atardecidos
- [33] Despedida

⁶⁹ El texto de FERV 23 (3 pp.) se reduce aquí al apéndice final, con variantes (43 palabras).

⁷⁰ Variante en la titulación: “Barrio recuperado” en A 2/MC 10.

⁷¹ Variante en la titulación: “Remordimiento por cualquier muerte” en A2/MC 10.

[34] Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922*Notas*

Suma de poemas agregados al texto
a partir de FERV 69:

- i.* El Sur [poema 3] (“Desde uno de tus patios haber mirado...)
- ii.* La rosa [poema 9]
- iii.* Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 [poema 34]

FERVOR DE BUENOS AIRES
EDICIÓN DEFINITIVA
EN OBRA POÉTICA (A2/MC10)

ÍNDICE DE CONTENIDO.

Prólogo (“No he reescrito el libro.”)

A quien leyere (“Si las páginas de este libro...”)

- [1.] La Recoleta
- [2.] El Sur (“Desde uno de tus patios haber mirado...)
- [3.] Calle desconocida
- [4.] La plaza San Martín
- [5.] El truco
- [6.] Un patio
- [7.] Inscripción sepulcral (“Dilató su valor sobre Los Andes...)
- [8.] La rosa
- [9.] Barrio recuperado
- [10.] Sala vacía
- [11.] Rosas
- [12.] Final de año
- [13.] Carnicería
- [14.] Arrabal
- [15.] Remordimiento por cualquier muerte
- [16.] Jardín
- [17.] Inscripción en cualquier sepulcro
- [18.] La vuelta
- [19.] *Afterglow*
- [20.] Amanecer
- [21.] Benarés
- [22] Ausencia
- [23.] Llaneza
- [24] Caminata
- [25] La noche de San Juan
- [26] Cercanías
- [27] Sábados
- [28] Trofeo
- [29] Atardeceres
- [30] Campos atardecidos
- [31] Despedida
- [32] Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922

Notas

FERVOR DE BUENOS AIRES
EDICIÓN DEFINITIVA
EN OBRA POÉTICA (A2 /MC10)

TEXTOS CONTENIDOS EN LA SEGUNDA EDICIÓN (FERV 69)
 Y LUEGO RETIRADOS EN LA SEGUNDA EDICIÓN DE *OBRAS COMPLETAS* (OC
 74) Y EN LA DÉCIMA EDICIÓN DE *OBRA POÉTICA* (A2/MC 10).

Según la disposición del índice de FERV 69

*Prólogo*⁷² (“No he reescrito el libro.”).

A quien leyere (“Si las páginas de este libro...”)⁷³.

[1.] Las calles

[2.] La Recoleta

[3.] El Sur (“Desde uno de tus patios haber mirado...”)

[4.] Calle desconocida

[5.] La plaza San Martín

[6.] El truco

[7.] Un patio

[8.] Inscripción sepulcral (“Dilató su valor sobre Los Andes...”)

[9.] La rosa

[10.] Barrio reconquistado⁷⁴

[11.] Sala vacía

[12.] Rosas

[13.] Final de año

[14.] Carnicería

[15.] Arrabal

[16.] Remordimiento por cualquier defunción⁷⁵

[17.] Jardín

[18.] Inscripción en cualquier sepulcro

[19.] La vuelta

[20.] *Afterglow*

[21.] Amanecer

[22.] Benarés

[23] Ausencia

[24.] Llانة

[25] Caminata

[26] La noche de San Juan

[27] Cercanías

[28] Sábados

[29] Trofeo

⁷² Sin título, pero señalado “Prólogo” al final del texto, en el índice.

⁷³ El texto de FERV 23 (3 pp.) se reduce al apéndice final, con variantes (43 palabras).

⁷⁴ Variante en la titulación: “Barrio recuperado” en A 79/ MC 10.

⁷⁵ Variante en la titulación: “Remordimiento por cualquier muerte” en A 79/ MC 10.

[30] Forjadura

[31] Atardeceres

[32] Campos atardecidos

[33] Despedida

[34] Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922

Notas

Suma de poemas retirados
en la edición definitiva (A2/MC10):

i. Las calles [1] (retirado a partir de FERV 69, 1969)

ii. Forjadura [30] (retirado a partir de OC 74, 1974)

**TABLA RESUMEN
DE LAS VARIANTES DE CONTENIDO
DE *FERVOR DE BUENOS AIRES***

**EDICIÓN PRÍNCIPE (FERV 23), SEGUNDA EDICIÓN INDIVIDUAL (FERV 69)
Y EDICIÓN DEFINITIVA (A2/MC 10)**

**TEXTOS AGREGADOS
A FERV 23 A PARTIR DE FERV 69:**

Prólogo (“No he reescrito el libro.”).
A quien leyere (“Si las páginas de este libro...”)

- [i] El Sur (en FERV 69 [poema 3])
- [ii] La rosa (en FERV 69 [poema 9])
- [iii] Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922 (en FERV 69 [poema 34])

Notas

**TEXTOS RETIRADOS
DE FERV 23 Y FERV 69:**

A quien leyere (“Suelen ser las prefaciones...”) (de FERV 23)

- [i] Las calles (de FERV 23 [poema 1] y FERV 69 [poema 1])
- [ii] El jardín botánico (de FERV 23 [poema 4])
- [iii] Música patria (de FERV 23 [poema 5])
- [iv] Ciudad (de FERV 23 [poema 9])
- [v] Hallazgo (de FERV 23 [poema 10])
- [vi] Vanilocuencia (de FERV 23 [poema 13])
- [vii] Villa Urquiza (de FERV 23 [poema 14])
- [viii] Dictamen (de FERV 23 [poema 22])
- [ix] La guitarra (de FERV 23 [poema 24])
- [x] El sur (“Juntamente/ caducan la población y la tarde”)
(de FERV 23 [poema 27])
- [xi] Alquimia (de FERV 23 [poema 23])
- [xii] Alba desdibujada (de FERV 23 [poema 31])
- [xiii] Judería (de FERV 23 [poema 32])
- [xiv] Lllamarada (de FERV 23 [poema 35])
- [xv] Caña de ámbar (de FERV 23 [poema 40])
- [xvi] Inscripción sepulcral (“Las cariñosas lomas orientales”)
(de FERV 23 [poema 41])
- [xvii] Forjadura (de FERV 23 [poema 43] y FERV 69 [poema 30])

2.
VARIANTES TEXTUALES.

SOBRE LAS VARIANTES TEXTUALES
DEL POEMA “CARNICERÍA”.

Para esta abreviada discusión de las variantes textuales de *Fervor de Buenos Aires*, escogemos el poema “Carnicería” como un caso ejemplar de la manera borgeana al momento de corregir, en plena madurez, sus composiciones de juventud. Este epigrama expresionista⁷⁶, contenido en la edición príncipe, permanecerá en todas las ediciones sucesivas del texto hasta llegar a la edición definitiva. Para nuestra discusión, tomaremos las versiones recogidas en las tres ediciones principales de FERVOR: la edición príncipe de 1923 (FERV 23), la segunda edición individual de 1969 (FERV 69) y la edición definitiva incluida en *Obra poética 1923-1976*, 1979 (A2/MC10):

CARNICERÍA.

En *Fervor de Buenos Aires*. Edición príncipe, 1923
(FERV 23)

Más vil que un lupanar
la carnicería rubrica como una afrenta la calle.
Sobre el dintel
la esculpidura de una cabeza de vaca
de mirar ciego y cornamenta grandiosa [5]
preside el aquelarre
de carne charra y mármoles finales
con la remota majestad de un ídolo
y con la fijeza impasible
de la palabra escrita junto a la palabra que habla. [10]

⁷⁶ N. B. Borges no duda al declarar: “...Me interesé mucho [durante su juventud en Europa] en el expresionismo alemán, que todavía considero muy superior a otras escuelas contemporáneas como el imaginismo, el cubismo, el futurismo, el surrealismo, etcétera.” (AUTO: 45). Las marcas textuales de esta “filiación” en “Carnicería” parecen, asimismo, responder a la experiencia del autor como traductor de poemas expresionistas alemanes durante el mismo período (v. REC 19-29). Cabe destacar la fijación borgeana en la “intensidad” expresiva. Rasgo distintivo del expresionismo alemán y, asimismo, marca cardinal en la dicción del poema “Carnicería”. En “Acerca del expresionismo” Borges declara: “Antes del acontecimiento expresionista la mayoría de los escritores tudescos atendieron en sus versos no a la intensidad sino a la armonía. [...] El propio Goethe casi nunca buscó la intensidad; Hebbel alcánzala en sus dramas y no en sus versos; Ángel Silesio y Heine y Nietzsche fueron excepciones grandiosas”. (REP 25: 159-160).

CARNICERÍA.

Variante en *Fervor de Buenos Aires*. Segunda edición, 1969
(FERV 69)

Más vil que un lupanar
la carnicería rubrica como una afrenta la calle.
Sobre el dintel
una ciega cabeza de vaca
preside el aquelarre [5]
de carne charra y mármoles finales
con la remota majestad de un ídolo.

CARNICERÍA.

Variante en *Fervor de Buenos Aires*.
Edición definitiva en *Obra poética 1923-1976*, 1979
(A2/MC10)

Más vil que un lupanar,
la carnicería infama la calle.
Sobre el dintel
una ciega cabeza de vaca
preside el aquelarre [5]
de carne charra y mármoles finales
con la remota majestad de un ídolo.

EXÉGESIS DEL TEXTO.

Aún cuando la lectura general del poema entrega una imagen suficientemente unitaria de su asunto; un posterior escudriñamiento permite advertir la forma bipartita de esta composición.

La primera parte del poema está conformada por los versos 1 y 2 (Más vil que un lupanar/ la carnicería...) quedando separada del resto del poema por puntuación. La

segunda parte, que se inicia en el v. 3 (“Sobre el dintel”) se extiende hasta la conclusión del poema.

El dístico inicial está constituido por un heptasílabo (considerando la rima aguda del primer verso) y un endecasílabo (para quien oye la sinalefa *a-i* producida entre las palabras “carnicería” e “infama”). Sesgo clásico que constituye un precedente de la poética de madurez borgeana legible no sólo en *Fervor de Buenos Aires*; sino, peculiarmente, en los otros dos libros de la trilogía bonaerense (*Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*)⁷⁷.

La peculiaridad más notable de la primera parte del poema (v. 1, 2) es su capacidad de plasmar el asunto general del poema en una sola imagen sintética. El tono infamante de esta imagen sumaria constituye una diatriba focalizada en la comparación de la carnicería con un lupanar.

No obstante la personificación del motivo (el don de la palabra es aquí de la carnicería que “rubrica como una afrenta” o “infama” la calle), los referentes para la construcción de la imagen, dentro de los límites de la dicción poética, son señaladamente “realistas”. Este *objective correlative* establece una comparación llana, no figurada, pero intensa, entre los dos locales urbanos (la carnicería y el lupanar) cabalmente posibles en el mundo real.

Si en la primera parte del poema el sujeto parece aludir al motivo con el dedo índice apuntando a la realidad; en la segunda, opta por una alusión decididamente figurada.

Asistimos así a una modulación (un cambio de tono) al pasar de la infamante, empero “literal”, comparación inicial a la segunda parte del poema donde se pormenoriza la figuración de una escena ritual, un “aquelarre” que, se nos dice, está presidido por un “ídolo” al que el verso califica de “remota majestad”.

De este modo, transitamos de una primera imagen construida a partir de una comparación, donde las palabras clave son “carnicería” y “lupanar”; a otra en que la

⁷⁷ Este precedente en la poesía temprana anticipa el sesgo clásico de la versificación borgeana de madurez y ratifica declaraciones de autor como la siguiente: “...Al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar algunos metros clásicos; el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo.” (“Prólogo”. *Sombra*. OP 05: 294).

figuración sobre la cual se levanta la imagen es inequívocamente una alegoría y sus figuras clave son “aquejarre” e “ídolo”.⁷⁸

Entendiendo una alegoría como un juego de correspondencias entre imágenes tomadas de la realidad (literales) con otras imaginadas (simbólicas); esta figuración se produce, al interior del poema, en la alusión del espacio de la carnicería a la manera de una escena donde la “carne charra” y los “mármoles finales”⁷⁹, simbólicamente, corresponden a la escena carnal y mágica de un “aquejarre”. Asimismo, la personificación marcadamente simbólica de la “esculpidura” (la imagen grabada) de la ciega cabeza de vaca se presenta en el poema en correspondencia con la *persona* de un “ídolo”.

Los dos niveles semánticos de la alegoría (el literal, por denotación y el simbólico por connotación) son claramente discernibles en el poema. Podemos “ver” denotativamente la imagen grabada de la cabeza de vaca y, asimismo, podemos permitirnos, apoyados en la connotada dicción de los versos, imaginarla simbolizada en la figura de un ídolo. Asimismo podemos percibir denotativamente las postas de carne sobre el tablero de mármol de la carnicería y, por connotación, establecer su correspondencia con una escena ritual bajo la figura de un aquejarre. Este doble nivel semántico de la alegoría es simétrico con la forma bipartita del poema. De este modo, entendiendo que la primera parte constituye una imagen literal y la segunda otra básicamente simbólica, esta circunstancia permite interpretar el poema en su totalidad como una alegoría, donde la primera parte constituiría la *ekphrasis*, la descripción fuera de texto, de las figuras de la alegoría.

Si focalizamos en el referente obscuro del asunto en la primera imagen y su alegorización en la segunda, quizá podríamos llegar a entender la calificación borgeana de la escena como una “afrenta” y luego como una “infamia”.

⁷⁸ La forma bipartita del poema es característicamente borgeana y está presente desde los primeros poemarios de Borges. Responde a un cambio en los medios retóricos o “argumentativos” del poema. Ver en FERVOR: “La Recoleta” (dístico final), “El sur” (verso final), “Un patio” (dístico final), “Líneas que pude haber escrito...” (dístico final). Esta peculiaridad formal, que podríamos comparar con la “Volta” del soneto italiano o el dístico final del soneto isabelino, podríamos considerarla en estos primeros poemas como un precedente formal del sonetismo de la madurez borgeana (v., más adelante: “El lenguaje”). Asimismo, puede ser comparada con las versiones dobles de un motivo en un mismo poema (v. gr., “Ajedrez” (*Hacedor*. OP 05: 115-116); “Buenos Aires” (*Otro*. OP 05: 260-261); “Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*” (*Sombra*. OP 05: 324-325) o las segundas versiones del poema (v. gr., “On his Blindness” (*Oro*. OP 05: 347 y *Conjura*. OP 05: 609).

⁷⁹ N. B. Ya tiene presencia en este breve poema (desde la edición príncipe) una de las figuras retóricas dilectas en la poética borgeana, la hipálage. Nótese que aquí no son finales los “mármoles” (metonimia de la lápida fúnebre) sino las postas del animal faenado.

La aversión borgeana por lo prostibulario, lo carnal, lo animal y lo charro; en suma: lo sexual sin sublimaciones, es bien conocida. Borges, en el poema, pareciera estar ante un reflejo especular de su propio imaginario sexual. Animalidad, carnalidad, pulsión del cuerpo ante lo cual la respuesta esperable del poeta será la abominación, como aquella que, intertextualmente, pone en boca de su amigo íntimo, Adolfo Bioy Casares, en uno de sus cuentos más notables:

Desde el fondo del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Ficciones*. 1944, OC 05: 461)⁸⁰.

El espejo, como figura del imaginario sexual de Borges, es un tópico que cruza toda su literatura.⁸¹ Y si bien en *Fervor de Buenos Aires* ya está asociado a la idea de replica de los hombres cuando dice: “Ciegamente reclama duración el alma arbitraria/ cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,/ cuando tú mismo eres el espejo y la réplica/ de quienes no alcanzaron tu tiempo/ y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra” (“Inscripción en cualquier sepulcro”. OP 05: 37); su connotación sexual, en los poemas de *Fervor* se halla atenuada por el enigma de la penumbra proyectada sobre la imagen del mundo real: “En el dormitorio vacío/ la noche cerrará los espejos” (“Campos atardecidos”. OP 05: 54) o “...Al cesar la luz/ caduca el simulacro de los espejos” (“La Recoleta”. OP 05: 19) o, también, destacando su condición de ser todo para el ojo, pero indiferente a la lengua y el oído : “El silencio que habita los espejos...” (“Atardeceres”. OP 05: 53).

⁸⁰ Quizá la reprobación del coito por parte de Borges esté en deuda con Schopenhauer, quien mal puede, aquí, disimular una calificación deshonrosa: “La ejecución del coito significa: ‘la voluntad de vivir ha vuelto a afirmarse’. La concepción y el embarazo de la mujer significan: ‘La voluntad ha entrado en la luz del conocimiento reflexivo’; con lo cual vuelve a estar presente la posibilidad de la redención.- Eso es lo que explica que toda mujer, espía en el coito, querría morir de vergüenza y en cambio exhibe públicamente su embarazo sin el menor rastro de vergüenza e incluso con una especie de orgullo” *Der handschriftliche Nachlass*: 298-299 (Trad.: Andrés Sánchez Pascual. *Parábolas, aforismos y comparaciones*. Edhasa. Barcelona, 2002. [55] p. 32).

⁸¹ Ya desde sus primeros textos Borges maneja esta singularísima figura abominable del espejo: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección deja libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad” (“Los espejos abominables”. *Historia universal de la infamia*. OC 05, I: 346).

No obstante sublimar en las imágenes anteriores el figurado comercio de la cópula sexual con la réplica especular; Borges, en su poesía de madurez (así como en el fragmento del cuento antes citado) la aludirá sin perífrasis: “...Infinitos los veo, elementales/ ejecutores de un antiguo pacto,/ multiplicar al mundo como el acto/ generativo, insomnes y fatales” (“Los espejos”. *Hacedor*. OP 05: 117). En el último cuarteto de este mismo poema Borges quiere dar con la clave para interpretar la naturaleza moral de este “pacto”: “Dios ha creado las noches que se arman/ de sueños y las formas del espejo/ para que el hombre sienta que es reflejo/ y vanidad. Por eso nos alarman” (118). Empero, nos cuesta olvidar que, en su naturaleza más elemental, el reflejo del espejo nos muestra el cuerpo. El cuerpo del otro y el propio, y particularmente este último, del cual, sin la mediación “fotográfica” del espejo, jamás llegaríamos a percibir su imagen total.

Si aceptamos la interpretación antes propuesta en cuanto a que Borges estaría, en el poema que discutimos, enfrentando un escenario de carne y muerte que pone en alerta la pulsión sexual de su imaginario en un sentido animal y primitivo; nos parece productiva la posibilidad de confrontarlo con escenarios similares del arte contemporáneo.

Si tomamos, por ejemplo, las acciones del *Orgien, Misterien, Theater*. Darmstadt, 1969 de Hermann Nitsch (contemporáneas absolutas de “Carnicería” en FERV 69), muy pronto advertiremos que, aun cuando las acciones del artista vienés y el poema borgeano comparten el mismo motivo, sus perspectivas son opuestas.

En Hermann Nitsch el punto de vista es extremadamente cercano “involucrando ritual y sangre, descritos como ‘un modo estético de la plegaria’ donde los antiguos ritos dionisiacos y cristianos han sido re-escenificados en un contexto moderno, bajo el supuesto de ilustrar la noción aristotélica de catarsis ante el miedo, el terror y la compasión”⁸²; en tanto que en Borges el sujeto retrocede, distanciándose con decoro respecto de un motivo que parece provocarle horror y vergüenza⁸³ y que, desde una perspectiva moral, recuerda las palabras que Borges pone en boca de Emma Zunz al momento de su “sacrificio” sexual:

⁸² Rose Lee Goldberg. *Performance Art. From futurism to the present*. Thames and Hudson, London, 1988. Pág., 163 (la traducción es mía).

⁸³ Para quien quiera ver en esta borgeana abominación sexual una posible interpretación de género, podríamos recordar que en la escena “literalmente” carnal del poema, la mujer está aludida por omisión bajo la figura de un conciliábulo de brujas, un aquelarre.

“[Ella] pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo”. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español, fue una herramienta para Emma como ésta fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (“Emma Zunz” *El aleph*. OC 05, I: 605).

En suma, si la oferta de Nitsh se dirige de manera directa al goce de una moderna experiencia ritual; no creo forzar demasiado mi lectura al interpretar la segunda parte del poema borgeano como una estrategia “de reserva” ante un motivo de amenazadoras e intimidantes connotaciones obscenas.⁸⁴

Si seguimos el entendimiento del poeta respecto de la censura cuando dice: “El estilo directo es el más débil. La censura puede favorecer la insinuación o la ironía, que son más eficaces” (“La censura”. REC 56-86: 305) y si lo proyectamos en este otro de James Wood: “Allegory wants us to know that it is being allegorical. It is always saying: watch me, I *mean* something”⁸⁵, podríamos concluir que cuando la alegoría *nos dice*: “Pon atención, *quiero* decir algo” es porque, en complicidad con el lector, entiende que está escondiendo algo. En este sentido, como “estilo indirecto” (siguiendo el léxico de Borges), la alegoría ofrece al pudoroso poeta el decoro de un dispositivo de censura.

LAS VARIANTES EN LA CONFIGURACIÓN DEFINITIVA DEL TEXTO.

Revisemos ahora cómo progresan las dos imágenes de la primera y segunda parte del poema desde el punto de vista de la efectividad de sus variantes textuales.

Quizá la variante más notable esté en la primera parte del poema en la edición definitiva (A2/MC10). A partir de esta última y definitiva versión del texto los dos versos que inicialmente decían: “Más vil que un lupanar/ la carnicería rubrica como una afrenta la calle” pasan a decir: “Más vil que un lupanar/ la carnicería infama la calle”.

Por temor a sobre-conjeturar, no discutiré por qué al oído de Borges sólo tardíamente pudo incomodarle la dicción de la edición príncipe (FERV 23) presente en la

⁸⁴ N. B. La abominación del cuerpo sexual en Borges no refuta el culto tradicional del “amor del poeta” (v., Heine/ Schumann, *Dichterliebe*), que fuera motivo de una fructuosa retórica a lo largo de toda la obra poética borgeana.

⁸⁵ James Wood en la entrada correspondiente a “Allegory”. En David Mikics, *A New Handbook of Literary Terms* (p.: 8). Yale University Press. New Haven & London. 2007.

sentencia de oprobio “rubrica como una afrenta”. ¿Por qué Borges no juzgó oportuno retirar esta perífrasis con anterioridad? Prudentemente, dejo postergada mi eventual respuesta.

No obstante no puedo postergar sino destacar la elocuente capacidad de síntesis poética que constituye el reemplazo de esta perífrasis de cuatro palabras por la eufonía de sólo una que las compendia magníficamente al decir: “infama”⁸⁶.

El retiro de la perífrasis facultaría a Borges no sólo limpiar y hacer poéticamente más elocuente el verso (se oye, sin duda, mejor); sino asimismo “rubricar” como propio aquel poema juvenil con uno de los verbos más estilísticos de su léxico, “infamar”. En este sentido, esta variante no sólo da cuenta de su vocación de pulimento del verso sino, asimismo, de un efectivo gesto de apropiación del poema de juventud por parte del autor maduro que, como indicáramos más arriba, insiste en legitimar su juvenil *Fervor de Buenos Aires*.

Esta instalación del escritor maduro en el poema juvenil constituye un gesto señaladamente posmoderno que, contraviniendo la secuencia cronológica y estilística del texto relativiza la idea de progreso lineal del arte. Aquí la palabra “infama” nos remite a aquello que consideramos inequívocamente borgeano, levantándose sobre la barroca dicción del texto primitivo como una intervención textual que (a la manera de la moderna pirámide de cristal del *Grand Louvre*) busca prescindir del umbral que separa lo viejo de lo nuevo.

Respecto de la imagen alegórica en la segunda parte del poema, las variantes apuntan a limpiar la dicción (hacerla más llana) evitando la profusión retórica de la edición príncipe. Si bien la elaboración de la segunda imagen (la alegoría) es más intrincada que la comparación de la primera parte, desde la perspectiva de las variantes, la labor del corrector promedia ser lo que constituye el trabajo esperable del poeta maduro.

En la segunda edición del texto (FERV 69) y en la edición definitiva (A2/MC10) Borges retira los versos 4 -5 de la edición príncipe (FERV 23) reemplazándolos por uno nuevo. Asimismo, elimina los versos 9-10 de la misma edición.

⁸⁶Este verbo (“infamar”), aparece adjetivado en otro verso de *Fervor*: “Famosamente infame” (“Rosas”. OP 05: 30, v. 16). Notable aliteración que parece disolver al tirano en mero soplo. Siguiendo esta dirección acaso también podríamos en “Carnicería”; por paronomasia, y en provecho de nuestra interpretación oír: “inflama la calle”.

Graficamos, seguidamente, estas variantes señalando en tipografía roja los versos retirados y en tipografía azul el verso agregado.

De “Carnicería”.
En *Fervor de Buenos Aires*. Edición príncipe, 1923
(FERV 23):

Sobre el dintel
la esculpida de una cabeza de vaca
de mirar ciego y cornamenta grandiosa [5]
preside el aquelarre
de carne charra y mármoles finales
con la remota majestad de un ídolo
y con la fijeza impasible
de la palabra escrita junto a la palabra que habla. [10]

De “Carnicería”.
En *Fervor de Buenos Aires*. Segunda edición, 1969 (FERV 69) y
Fervor de Buenos Aires. Edición definitiva en *Obra poética 1923-1976*, 1979
(A2/MC10):

Sobre el dintel
una ciega cabeza de vaca
preside el aquelarre [5]
de carne charra y mármoles finales
con la remota majestad de un ídolo.

En un primer momento el autor ha retirado de FERV 23 los versos 4-5: “La esculpida de una cabeza de vaca/ de mirar ciego y cornamenta grandiosa” y en su reemplazo, a partir de FERV 69, ha agregado el verso: “Una ciega cabeza de vaca”. Operación correctora por medio de la cual Borges sintetiza dos versos en uno; empero, sin el feliz hallazgo del *mot juste* que actualiza y hace irrefutablemente borgeana la dicción en la primera parte del poema al momento de retirar la perífrasis “Rubrica como una afrenta la calle” y reemplazarla, sintéticamente, por “infama la calle”.

En un segundo momento, Borges definitivamente elimina los versos 9-10: “Y con la fijeza impasible/ de la palabra escrita junto a la palabra que habla” que, no obstante el juego entre oralidad y escritura, constituye una última comparación, un *adendum* que más bien debilita el poder de sugerencia de la alegoría.

Si tomamos la “hipótesis provisoria” de Gloria Videla al discutir las variantes textuales en *Fervor de Buenos Aires*:

Como hipótesis provisoria diré que la comparación de estos textos [*Fervor de Buenos Aires* en FERV 23 y en OC 074] nos demuestra que las modificaciones tienden a cuatro fines primordiales: 1°) a depurarlos de sus rasgos ultraístas prescindibles; 2°) a depurarlos de un "criollismo" intencional; 3°) a reemplazar expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada, y 4°) a perfeccionarlos poéticamente en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de la teorías estéticas del autor.⁸⁷

Podremos advertir que estas dos operaciones del poeta-corrector, en el segundo momento de las variantes de la segunda parte del poema, se orientan hacia el “primer fin” de la hipótesis de Videla. En cuanto al “segundo fin”, esto es, el “criollismo intencional” (modalidad dominante en la dicción de *Luna de enfrente*) en *Fervor de Buenos Aires* parece no encontrar un espacio apropiado porque la ciudad de Buenos Aires, como luego discutiremos, corresponde muy vagamente a la realidad concreta de la urbe aludida en el título del libro y, consecuentemente, resultaría de poco efecto, en este libro, aplicar al texto una perspectiva de color local. El “tercer fin” de Videla esta ejemplarmente representado en el primer momento de las variantes de la segunda parte. Borges parece allí “estar cumpliendo” cabalmente con el precepto de Videla al “reemplazar expresiones que denotan una captación juvenil de la realidad por otra más madura y decantada”.

El cuarto y último “fin primordial” de la “hipótesis provisoria” de Videla es próximo a nuestra perspectiva, y está representado en la primera parte del poema en el momento que Borges reemplaza la sentencia “rubrica como una afrenta” por la palabra “infama”.

⁸⁷ Videla de Rivero, Gloria. “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires*”. *Revista Chilena de Literatura* 67-68 (1984). P. 68.

Se podría agregar, a lo ya antes dicho respecto de esta variante, que aun cuando Borges declara: “Lo extraño, lo que no acabo de entender, es que mis segundas versiones, como ecos apagados e involuntarios, suelen ser inferiores a las primeras” (*Otro*. Prólogo. OP 05: 163); la efectividad poética de esta variante contradice cabalmente la opinión del autor.⁸⁸

El cuidado en la labor de Borges como corrector de sus poemas de juventud es en extremo pudoroso.

En el prólogo de la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 69) señala: “He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades...” (OP 05: 15). Como hemos indicado antes, estas sentencias podrían promediarse en los tres primeros “fines primordiales” de Videla. No obstante, Borges agrega en el mismo prólogo una auto-calificación de su labor correctora señalándose a sí mismo como: “El señor que se resigna o corrige”.

Esta doble opción borgeana podría entregar una clave para entender su madura “ética” del corrector.

Luego de revisar el manejo de las variantes borgeanas en “Carnicería” de *Fervor de Buenos Aires* podríamos concluir que cuando Borges, desde una perspectiva madura, juzga incorregible el verso juvenil; esto es, cuando lo juzga ilegítimo; se resigna y lo retira. Obrando, así, del mismo modo que respecto de las variantes de contenido.

En el caso contrario, cuando Borges juzga legítimo un poema de juventud, o una parte de él, se permite la licencia de remitirlo a su poética de madurez; lo cual, evidentemente, supone corregirlo y pulirlo; pero cuidando no sobrepasar el límite hasta el cual el texto original soporta ese pulimento, evitando así contravenir la naturaleza del poema en su forma original. No obstante esta pudorosa labor correctora, en muchos casos (como en “Carnicería”), supone no sólo pulir o retirar sino, asimismo, afirmar y consolidar su legitimidad con los medios retóricos de su poética madura.

En este sentido, cuando Gloria Videla llega a su cuarto y último “fin primordial”, creemos necesario hacer una distinción en cuanto al nivel de autoría puesto en juego en las variantes borgeanas ya que, desde la perspectiva del autor, la intervención de Borges en sus primeros poemas puede constituir no solo una labor tendiente “a perfeccionarlos

⁸⁸ N. B. No obstante parecer referirse a una nueva versión integral del poema, juzgamos oportuno el alcance.

poéticamente en orden a una mayor concentración lírica y de acuerdo con la evolución de la teorías estéticas del autor”; sino, también, puede ser entendida como un posmoderno gesto de apropiación que más allá de “la perfección” y el acuerdo de las partes entre el autor juvenil y el maduro; busca obnubilar el umbral cronológico que separa esos textos al fundir sus perspectivas en un único horizonte, consolidando así la poética madura del autor que, en el caso de *Fervor de Buenos Aires*, es legible en el texto o, cuando menos, está prefigurada allí y es desprendible de él.

Finalmente insistimos que cuando Borges dice en el poema: “Más vil que un lupanar/ la carnicería infama la calle”, el autor no sólo está operando como en la segunda parte del poema donde su labor se limita al pulimento del verso o el retiro de sus excesos; esto es, cumpliendo con su deber al publicar poemas antiguos en ediciones nuevas (recordemos el epígrafe de Alfonso Reyes).

Contrariamente, entendemos que con este tipo de variantes “invasivas” e irónicamente soterradas por el autor, Borges, estaría instalando en el texto temprano una escritura tendiente a consolidar y hacer visible las marcas textuales de su madura dicción e imaginario poético, esto es, instalando en el texto una escritura poética que *inequívocamente* nos remite al nombre “Borges”.

El texto: el espacio

MODELO TEXTUAL:
FERVOR DE BUENOS AIRES.

NOTICIA⁸⁹

Al momento de releer *Siete noches* nos es grato advertir que el doble paradigma (el laberinto y el espejo) bajo el cual aquí ordenamos el imaginario borgeano (el espacio y el sujeto), aparece aludido, por Borges, como modelo en la segunda conferencia del ciclo (“La pesadilla”):

Entremos en la pesadilla, en las pesadillas. Las más son siempre las mismas. Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era más alto que los cipreses y que los hombres a su alrededor). En ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía (o creo ahora haber creído) cuando era chico, que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado, al Minotauro en el terrible centro del laberinto. Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. (Borges. *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica. México, 1996: 43-44).

Desde la perspectiva literaria no deja de ser significativo que, más adelante, Borges agregue: “Por su parte, Góngora, en un soneto, expresa con exactitud la idea que los sueños y la pesadilla, desde luego, son ficciones, son creaciones literarias: ‘El sueño, autor de representaciones,/ en su teatro sobre el viento armado/ sombras suele vestir de bulto bello’. (*Ibíd.*: 45).

Discutiremos seguidamente estas dos “ficciones”, estas dos “creaciones literarias” (el laberinto y el espejo) en cuanto representaciones mayores del imaginario poético

⁸⁹ Prefiero el nombre “noticia”, muy del gusto de Borges, antes que “advertencia”; esto permite “noticiar” antes que a “advertir” al lector. Se podría reparar que esta preferencia constituye una usurpación del léxico borgeano. Aprovecho la oportunidad para *refutar* (otra palabra dilecta del léxico de nuestro autor) este prejuicio. Mario Vargas Llosa advierte en este sentido: “Es la influencia que se detecta más rápido, porque Borges es uno de los escritores de nuestra lengua que llegó a crear un modo de expresión tan suyo, una música verbal (para decirlo con sus palabras) tan propia, como la de los más ilustres clásicos [...] La prosa de Borges se reconoce al oído, a veces basta una frase e incluso un simple verbo (conjeturar, por ejemplo, o fatigar como transitivo) para saber que se trata de él” (Vargas Llosa, 2006: 57). No obstante, para el escritor contemporáneo, peculiarmente para el poeta; este prejuicio moderno resulta excesivo y reductor. Las palabras, aquellas características de la escritura de Borges o cualquier otro escritor, no constituyen un *copyright* de quien escribe. Esas “monedas” (la metáfora es borgeana) pueden circular, libres de connotación plagiaaria, por boca y mano de cualquier miembro de la tribu de oradores y escritores.

borgeano del espacio y el sujeto y las suplementaremos (“Coda”) con una discusión sobre el medio mismo, el lenguaje, autor de dichas representaciones.

Como antes postuláramos, el gran asunto de *El hacedor* es la configuración del sujeto borgeano, tanto bajo la figura de quien dice “yo” en el texto (v. gr., “Borges y yo”. OC 05, II: 197) como asimismo, burlando la concepción de progreso lineal del tiempo, en la cíclica recurrencia de una máscara dramática impuesta al sujeto (el yo o el otro) incapaz de libre albedrío y fatalmente obligado a representar una *persona* que el azar le ha señalado (v. gr., “La trama” OC 05, II: 182).

Ahora bien, postulamos que el asunto central de *Fervor de Buenos Aires* es la configuración inaugural del espacio en el imaginario poético borgeano. Idea que trasciende al libro y se proyecta e instala en el texto integral de *Obra poética*.

La primera representación de este espacio es *la penumbra*. Crepúsculo fundador de irrealidad, de ficción literaria que, proyectivamente, configurará el espacio ciego del imaginario borgeano de madurez. A esta primera representación del espacio cuya fundación, postulamos, está en *Fervor de Buenos Aires* lo nominamos “El laberinto ciego”.

La otra representación es la de un espacio mental que desafía las circunstancias históricas impuestas por el *aquí y ahora* al mundo como tal, y consecuentemente, resulta propiciador del libre juego de la anamnesis. A esta segunda representación del espacio, como una imaginaria y despoblada Buenos Aires de cuyo íntimo espacio el poeta nunca saldrá, lo nominamos “El laberinto vacío”.

Podría parecer poco riguroso que al discutir la configuración del espacio en *Fervor de Buenos Aires*, nuestro texto modelo para la exégesis del primer período (“Poesía temprana”), nuestros argumentos crucen y se proyecten al período de madurez. Como asimismo al discutir la configuración del sujeto en *El hacedor*, nuestro texto modelo para la exégesis del segundo período (“Poesía de madurez”) nos remitamos a configuraciones previas discernibles en *Fervor de Buenos Aires*.

Desde una perspectiva escolástica esta dialéctica podría explicarse bajo la lógica de los precedentes de una configuración futura o de las proyecciones de una temprana; pero, en nuestro caso, sólo parcialmente.

Con anterioridad hemos defendido la naturaleza híbrida (temprana y madura) del texto de *Fervor de Buenos Aires*, como asimismo desde nuestra hipótesis de trabajo su

doble comportamiento moderno y posmoderno. En el caso de *El hacedor* las prefiguraciones del sujeto, particularmente las correspondientes a la figura de *el enamorado*, no son nuestro vehículo para la mera ratificación de su presencia y consolidación en la poesía de madurez; sino, asimismo, para abordar aquello que el texto, al parecer, no quiere mostrar.

Promediando diríamos que nuestro propósito no limita su orientación a la comparación entre períodos. Si cruzamos el umbral entre un período y otro al discutir un texto modelo, es en respuesta a superar el propósito de señalar que *Fervor de Buenos Aires* contiene precedentes del sujeto de *El hacedor* o que la figuras del espacio antes aludidas estén también contenidas en otros poemas de *Obra poética*. Figuras del sujeto y el espacio propias del imaginario borgeano están presentes (de manera patente o latente) en cualesquiera que sean los poemarios borgeanos a los que nos remitamos.

Lo que aquí defendemos es el postulado que en *Fervor de Buenos Aires* se configura la imagen poética del el espacio y en *El hacedor* la correspondiente al sujeto como figuras centrales de la poesía borgeana. Con esto queremos significar que estos dos libros señalados constituyen un texto central e inevitable para la comprensión de la poesía de Borges en razón de entender que allí se funda e instala la idea de espacio y sujeto en el imaginario poético de nuestro autor.⁹⁰

⁹⁰ Respecto de las ideas borgenas referentes al tiempo, entendemos que, donde quedan mejor expuestas no es en los poemas sino en los ensayos y en general en la prosa. El texto mayor sobre esa temática, donde Borges formula su fantástica idea del tiempo, es el ensayo "Nueva refutación del tiempo". *Otras inquisiciones*. OP 05, II: 143-163. No obstante, esta posmoderna formulación del tiempo borgeano es recurrente en los poemas. En consecuencia, la hemos incluido al discutir sendas representaciones (el espacio en *Fervor de Buenos Aires* y el sujeto en *El hacedor*) procurando, de este modo, evitar una configuración reductora.

PREÁMBULO: HACIA LA PENUMBRA BORGEANA:
SOBRE DOS REPRESENTACIONES DEL ESPACIO
EN TEXTOS BREVES DE ROBERTO BOLAÑO.

LA CIUDAD DE LOS MUERTOS
Sobre “Borges y los cuervos” *Entre paréntesis* (2004).⁹¹

Estamos, se nos dice, en una fría mañana de otoño en la ciudad de Ginebra en el cementerio donde, efectivamente, está sepultado Borges, el *Plainpalais*. Se mencionan, asimismo, en el texto la cercanía del Ródano y el lago junto al interés del cronista por visitar la tumba de Calvino. Todas estas descripciones del enunciado, inequívocamente, nos remiten a la ciudad de Ginebra desde la voz rememorante de un sujeto cuyo referente irrecusable es Roberto Bolaño.

Empero, no obstante aceptar que el texto da cuenta de una visita *posible* al cementerio ginebrino, ya en la sexta línea nos introduce en la sospecha respecto del dato real modulando desde el tono referencial de la crónica hacia la ficción propiamente literaria al comparar esta necrópolis con una biblioteca: “Dan ganas de venir aquí [a la penumbra de la ciudad de los muertos] cada tarde a leer un libro”. Confesión tendenciosa que, por cierto, el lector atento no pasa por alto y le permite el vínculo intertextual con la célebre hipálage “*biblioteca ciega*” que acaso sea el más certero autorretrato borgeano. Esta imagen parece dominar todo el espacio cronístico como una sombra del autor de “Poema de los dones” que, allí mismo, declara: “Yo que me figuraba el Paraíso/ bajo la especie de una biblioteca.”

Aparentemente se estaría violando en el texto el pacto de credibilidad referencial entre el cronista y su lector; ya que a partir de aquí, al alcanzar la tumba del poeta, el cronista rebasa las normas del *reliable narrator* al transfigurar el cementerio en un mundo cada vez más libresco. Partiendo por una rememoración elegíaca de los poetas muertos (“Pienso en Calderón, pienso en los románticos ingleses y alemanes”) continúa con una posmoderna des-ficcionalización del enunciado en mera conjetura (“pienso en lo extraña que es la vida, o mejor dicho: no pienso absolutamente nada”) para, finalmente, instalar en el discurso el juego pleno de la imagen metapoética: “¡Un cuervo! Como si en lugar de estar en Ginebra estuviéramos en un poema de Poe.”

⁹¹ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. Páginas 144-145.

Empero, ¿podría anular esta *literaraturidad* de la crónica la condición referencial de sus motivos?, ¿podríamos negar, desde el texto, la existencia concreta del *Plainpalais* o dudar, una vez concluida la lectura, que las cenizas de Borges se hallen depositadas en Ginebra? ¿Acaso podríamos sospechar que la voz que dice “Yo” en el texto no corresponde referencialmente a la de Bolaño?

El problema parece ser otro, ya que la crónica urbana - en cuanto género literario - no es ajena a la ficcionalización del discurso como asimismo ocurre en la poesía, la novela o el drama; porque el cronista *literaturiza* el dato referencial (lo ficcionaliza literariamente) convirtiéndolo al interior del texto en palabra poética tal como ocurre en toda literatura entendida como escritura de arte.

Haciendo nuestra la sentencia de Maurice Blanchot en *El libro por venir* (y cambiando *libro* por “texto”) podríamos promediar que: “Un libro no pertenece ya a un género, todo libro depende únicamente de la literatura, como si ésta ostentase de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas exclusivos que permiten dar a lo que se escribe la realidad de libro”. (Blanchot, 2005: 237).

Ahora bien; si el texto (para Blanchot) ya no pertenece a un género porque todo texto literario remite únicamente a la literatura; ello no nos obliga a ignorar las propiedades discursivas del género que el texto mismo instala, ya que como Garrido Gallardo, siguiendo a Blanchot, destaca: “Que la obra ‘desobedezca’ a su género no la vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. En principio porque la trasgresión, para existir, necesita de una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible – no vive- sino gracias a las trasgresiones.” (Garrido Gallardo, 1998: 33).

De este modo, si la crónica de Bolaño esta focalizada en un espacio que es una “ciudad” dentro de la ciudad, esto es el *Plainpalais* en Ginebra, la voz poética de la crónica de Bolaño no la convierte en conjetura ni tampoco anula las propiedades discursivas del género al momento de dotar literariamente a esa necrópolis con una población de fantasmas. Ya que si el cronista ha recurrido al *negro* como metáfora común de la muerte y la ceguera para relacionar el mundo lúgubre de Poe (“*The Raven*”) con el ciego laberinto borgeano y si, a la manera de un pleonasma, ha elegido una necrópolis para su elegíaca

crónica; es para hacer más literario - más visible en el texto - ese espacio e invitarnos, de ese modo, a transitar poéticamente por *la ciudad de los muertos*.

LONDON REVISITED
Sobre “Los personajes fatales”. *Entre paréntesis* (2004).⁹²

...Entrar en la muerte como quien entra en una fiesta.
Borges.
“Abramowicz”. *Los conjurados* (1985).

“Los personajes fatales”, incluido como apartado en *Entre paréntesis* es, asimismo, parte de una monografía (el catálogo de una exposición) en la que se recoge una selección de fotografías que Sergio Larraín tomara en la década de 1950 y comienzos de la de 1960 para la agencia *Mágnun*.

Luego de aludir brevemente al reportaje santiaguino “Niños vagabundos”, la voz del cronista nos remite al objeto de su estudio: las fotos de Larraín en su reportaje *Londres* (1959). El texto parte con un *corpus* de interrogantes estéticas acerca de aquello que podríamos considerar propio del discurso fotográfico:

¿En qué consiste la lucidez de la fotografía? ¿En ver lo que se tiene que ver y no ver lo que no se tiene que ver? ¿En tener los ojos siempre abiertos y verlo todo? ¿En seleccionar aquello que se ve, en hacer hablar aquello que se ve? ¿En buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿En buscar vanamente la belleza? (259).

Ésta es la matriz estética de la crónica pero, como veremos más adelante, no es con propiedad su perspectiva ya que no se instala en el texto una escritura argumentativa, como sería esperable en el ensayo estético, sino más bien una *artificiosa* escritura enunciada a partir de una fantasmagoría poética de las fotografías londinenses de Larraín.

No obstante, ¿en qué consiste la lucidez en la fotografía? Ésta pregunta, como sabemos, ha sido formulada y elocuentemente manejada con antelación por Roland Barthes en *La chambre claire* de 1980, donde la cámara (metonimia de la fotografía) también se pregunta por aquello que “aclara”.

Empero estas interrogantes estéticas no agotan los envíos intertextuales de nuestra crónica al ensayo de Barthes; ya que, de manera sostenida, la escritura de “Los personajes fatales” por medio de la *silepsis* intertextual pareciera establecer un pacto tácito con el ensayo barthesiano.

⁹² *Ibíd.* Páginas 259-266.

Porque si al comienzo del texto y apelando a la referencialidad fotográfica, el autor de *La cámara lúcida* dice: “Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: Veo los ojos que han visto al Emperador” (Barthes, 1990: 29).

Bolaño, aun cuando no ha transitado *literalmente* por la ciudad de Londres junto al fotógrafo (como tampoco Barthes ha estado junto al objeto de su deseo), comentará a propósito de los espacios y personajes fotografiados por Larraín: “Me gustaría decir que en alguna de sus fotos he vivido. Puede ser. De lo que sí estoy seguro es de que por alguna de sus fotos yo he pasado: he caminado por esas calles fotografiadas por Larrain, he visto los suelos como espejos (espejos donde se refleja lo más precario o nada), me miraron aquellos a quienes Larraín miró.” (260).

Este deseo proyectivo de habitar en la imagen fotográfica es el que llevará a Barthes a la experiencia fotográfica como melancolía del objeto deseado y a Bolaño a la crónica fantástica. Ya que si para Barthes:

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes, pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía de cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la fotografía.

El nombre del noema de la Fotografía será pues “Esto ha sido”, o también: lo Intratable. (Barthes, 1990: 136).

El Londres de Larraín, que Bolaño visualmente recorre y plasma en crónica urbana no es menos melancólico que el de Barthes y está, asimismo, contaminado por la idea barthesiana de la fotografía como representación fatal donde la figura de *la muerte*, entendida como el *eidós*, domina melancólicamente el escenario fotográfico: “En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la “intención” con que la miro) es a la Muerte: la Muerte es el *eidós* de esa foto.” (Barthes, 1990: 48).

Desde esta mutua perspectiva no resulta azarosa la historia con la cual el cronista sorprende al lector a continuación del cuestionario estético inicial, ya que esta partida

“equivocadamente ensayística” de su crónica queda inmediatamente “corregida” a partir del siguiente enunciado: “El asesino [el fotógrafo] duerme mientras la víctima [el motivo] lo fotografía.” (259) con el cual parte la crónica que es, asimismo, una alegoría (en sentido irónicamente inverso) del acto fotográfico.

Consecuentemente lúgubres, las copiosas metáforas del infierno contenidas en el texto nos remiten, inevitablemente, a la imagen dantesca:

Larraín fotografía a un tipo que acaba de descender de las escaleras del metro de Baker Street. La composición parece un comentario a cierta pintura de Delville. En el pintor belga la gente sube o baja del infierno y sus cuerpos relumbran como un torbellino. En la foto de Larraín la gente sube y baja con la misma pompa y circunstancia, con el mismo abandono, con el mismo semblante entre reflexivo y triste. (261).⁹³



Sergio Larraín. *Londres, 1959.*

⁹³ Nótese que las intertextualidades son la norma en el texto de Bolaño. Aquí, al relacionar la británica “Pompa y Circunstancia” (título shakespeareano de las célebres marchas que Sir Edward Elgar) con el semblante de los cuerpos infernales en el cuadro aludido.

Londres, en la crónica bolañiana, se metaforiza en una suma de imágenes infernales y allí, a la manera de una alegoría, el fotógrafo (Larraín) parece transfigurarse en un nuevo Virgilio conduciendo al poeta-cronista (Bolaño) por los diversos círculos de aquel *Inferno*.

No obstante, en el espacio cronístico de Bolaño no se instala propiamente *el duelo* barthesiano como eje del discurso, sino una *petit mort*, un simulacro de orgasmo visual que, ajeno a toda connotación trascendente, se demora en lo casual, en lo azaroso. Sus personajes, a la manera de un oxímoron, son fatales (están marcados por un destino), pero también están premunidos con “La gracilidad del azar” (263).

Así, remitiéndonos una vez más a la metáfora central de su crónica, Bolaño comenta:

Bajo esta óptica del *London Bridge*, con su autobús de dos pisos y los pilares monstruosos que se hunden en el agua oscura y fría, asume el papel de puente del infierno: un puente por el que corren sombras de personas y bajo el cual el agua fluye (el agua que casi siempre es inquietante cuando un artista la fotografía) con la majestuosidad y soberanía de la muerte. (262).

Pero agrega, inmediatamente, a continuación: “He dicho monstruoso, infierno, sombras, majestuosidad, muerte, pero ninguna de estas palabras debe leerse de forma enfática, sino más bien con un tono casual, tal como Larraín las fotografía.” (262)

Bolaño quiere, asimismo, dar cuenta de la armonía de las fotografías larrainescas; va en busca las simetrías y, en breve, las encuentra. “Nadie se mueve” nos dirá.

Barthes, con anterioridad a él, reflexiona sobre este juego estatuario que la condición *fija* de la imagen fotográfica posibilita: “Cuando se define la foto como una imagen inmóvil, no se quiere decir que los personajes que aquella representa no se mueven, quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados como mariposas.” (Barthes, 1990: 106). Así, Bolaño, desde la fijación de la imagen fotográfica, destaca en el texto la relación metafórica del personaje con el paraguas en primer plano y la estatua ecuestre del fondo que gracias a su común inmovilidad – la que es propia de la estatua y la que la fotografía (como imagen fija) le confiere al personaje – puede ser leída por el cronista como una rima visual: “Por momentos creo que busca la armonía o un sucedáneo de la armonía: el instante en que todo se detiene y los hombres y las cosas se asemejan. Nadie se mueve. La lluvia se inmoviliza en el aire. El tipo del paraguas se convierte en algo similar a la estatua ecuestre del fondo.”



Sergio Larraín (*Londres, 1959*)

Pero si bien Bolaño hace una lectura *de poeta* de las imágenes de Larraín metaforizando sus figuras en una escritura consciente de su perspectiva literaria y si, asimismo, tiende a la dicción poética estableciendo un juego constante de contaminación genérica en sus textos narrativos, tal como destaca Pere Gimferrer en el prólogo a *Los perros románticos*: “En Bolaño, la narrativa en prosa es una forma, apenas enmascarada, de poema e incluso de antipoema.” (Bolaño, 2006:7); no es menos cierto que Bolaño abre el espacio de la Fotografía a la crónica. Porque nuestro autor no sólo metaforiza sus figuras y alegoriza sus escenarios en el texto; sino que, asimismo, transmuta la imagen fotográfica en historia literaria, en goce narrativo.

Ahora bien, ¿de qué modo la fotografía permite su proyección en la escritura cronística? Recurriendo, una vez más, a *La cámara lúcida*, deberíamos recordar que para Barthes la percepción de la imagen en la fotografía es un fenómeno diverso de su percepción en el cine. En la imagen cinematográfica, nos dice, todo fluye, consecuentemente, nos es imposible detener nuestra mirada sobre ella. Diversamente, en la fotografía la imagen permanece fija para siempre ante nuestros ojos y nos invita, así, a escudriñarla en todos sus detalles. Ahora bien, desde esta perspectiva, ¿cómo maneja el cronista la fotografía que, gracias a su condición fija, no cuenta con un pasado ni un porvenir y cómo la convierte en crónica poética?

Si Barthes nos dice que la fotografía “no sabe decir lo que muestra”; es porque entiende que es indescifrable y en cuanto imagen fija, carece de un relato. Sus personajes

estatuarizados, no saben exponer narrativamente lo que muestran porque *su historia* se halla congelada en la imagen. Bolaño nos dice: “El azar ha decidido que vaguen para siempre en los extramuros de la foto.” (261).

No obstante, no podemos ignorar que el personaje del paraguas no es una estatua y cuenta con una historia propia, esto es, seguirá habitando el laberinto londinense más allá del encuadre fotográfico. Pero, esta es una historia privada, una historia civil que la fotografía, al fijarlo en la imagen, ha clausurado para su eventual interlocutor. Es desde esta clausura sobre la cual opera la intervención cronística de Bolaño. Es aquí cuando el asesino (Larraín) duerme mientras su víctima (el personaje detenido por el fotógrafo y puesto en historia por el cronista) lo fotografía. Ya que es este el momento en que Bolaño le permite al *personaje fatal*, trabado en la red fija de la imagen fotográfica, proveerse de un relato posible, no el relato privado y real que se disuelve en el anonimato del personaje civil, sino el relato público del personaje literario. Porque, oportunamente, interviniendo sobre esta condición sincrónica de la fotografía, Bolaño la diacroniza: le permite *decir* poéticamente a la fotografía una historia posible a partir de la licencia que le ofrece su mudez narrativa. De este modo, hace despertar a la estatua, le abre la posibilidad poética del pasado y el porvenir, le otorga una historia en reemplazo de aquella que la fotografía (en cuanto imagen fija) le ha usurpado al personaje.

1.

FERVOR DE BUENOS AIRES:
EL LABERINTO CIEGO.

...La imaginada urbe
que no han visto nunca mis ojos
entreteje distancias
y repite sus casas inalcanzables.

“Benarés”.
Fervor de Buenos Aires (1969).

Y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos.

“Amanecer”.
Fervor de Buenos Aires (1969).

I.

SOBRE LA DICCIÓN BORGEANA DEL ESPACIO EN *FERVOR DE BUENOS AIRES*.
NOMINALISMO Y MODERNA SUBLIMACIÓN ESTÉTICA.

Si Roberto Bolaño, leyendo poéticamente las imágenes londinenses de Sergio Larraín, *hace caminar a la estatua*; si su escritura es soplo vital sobre la imagen congelada por la fotografía, si la imagen fija parece ser el dispositivo seductor que le permite conjeturar un mundo; ¿adónde orienta Borges su escritura al momento de imaginar, de construir poéticamente, un espacio crepuscular y deshabitado en *Fervor de Buenos Aires*?

Quizá la extrañeza más notable al transitar por la *imaginada urbe* sea su ubicua fragilidad visual. La apariencia del espacio, con todo un repertorio de formas reconocibles, es un escenario siempre en penumbra que vacila entre el crepúsculo del amanecer y el del declinar del día.

Las calles y los arrabales; las casas de arquitectura baja y continua; los zaguanes; la puerta cancel; los nocturnos jardines olorosos de jazmín y madreSelva, los “negros jardines de la lluvia”⁹⁴; los patios bajo la luz de la luna, “el claro círculo”⁹⁵, y en ellos la parra de uva negra y el aljibe; como, asimismo, el fértil decorado de balaustradas y jarrones de manpostería, los llamadores de hierro de las puertas y toda la utilería urbana y teatral que contribuye a configurar una arquitectura bastarda y austera que, como bien promedia Carlos Alberto Zito, constituye un escenario estilísticamente articulado por “casas de barrios porteños, que hacen estilo sin quererlo, sin retórica” (Zito, 1998: 53). Todo este espacio crepuscular en *Fervor de Buenos Aires*, es un escenario a punto de iluminarse o al borde de eclipsar en la oscuridad, *un mundo* en el umbral de lo visible.

No obstante su fragilidad visual la ciudad de *Fervor de Buenos Aires*, como la de Londres en el texto de Larraín-Bolaño, no es propiamente conjetural, sus referentes remiten, no al centro de la moderna ciudad sino, a los suburbios. La descripción de las calles, los nombres propios de ciertos lugares y la fisonomía del barrio corresponden al mismo escenario de Palermo que Borges, aquí desde la crónica urbana, rememora:

Palermo era una despreocupada pobreza. La higuera oscurecía sobre el tapial; los balconcitos de modesto destino daban a días iguales; la perdida corneta

⁹⁴ “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”. (*Fervor*. OP 05: 56).

⁹⁵ “Un patio”. (*Fervor*. OP 05: 25).

del manisero exploraba el anochecer. Sobre la humildad de las casas no era raro algún jarrón de mampostería, coronado áridamente de tunas [...]: planta siniestra que en el dormir universal de las otras parece corresponder a una zona de pesadilla, pero que es tan sufrida realmente y vive en los terrenos más ingratos y en el aire desierto, y la consideran distraídamente un adorno. Había felicidades también: el arriate del patio, el andar entonado del compadre, la balaustrada con espacios de cielo. (“Palermo de Buenos Aires”. *Evaristo Carriego*. (OC, I: 116).

La ciudad de *Evaristo Carriego*, como la lluvia en el imaginario borgeano, pertenece a la memoria. Borges dice: “La lluvia es una cosa/ que sin duda sucede en el pasado” (*Hacedor*. OP 05: 125). Contrariamente, *Fervor de Buenos Aires* es vivencia presente o experiencia muy cercana en el tiempo, el verso se dice como si acabara de suceder, como un apunte luego de la caminata nocturna: “Olorosa como un mate curado/ la noche acerca agrestes lejanías/ y despeja las calles/ que acompañan mi soledad, hechas de vago miedo y de largas líneas”. (“Caminata”. *Fervor*. OP 05: 46).

Ahora bien, si la deshabitada penumbra de *Fervor de Buenos Aires* bordea el cierre del espacio a la luz del día; comparte, no obstante, el mismo ámbito de la coloridamente poblada “Palermo de Buenos Aires” de *Evaristo Carriego*. Ambas son suburbio que se extiende hasta el umbral donde la ciudad alcanza el borde de *la pampa*, donde: “Según va anocheciendo/ vuelve a ser campo el pueblo”. (“Campos atardecidos”. *Fervor*. OP 05: 54). Paisaje que ofrece a la dicción del poeta la oportunidad de destacar la doble apariencia, urbana y rural, del espacio: “La sombra es apacible como una lejanía/ hoy las calles recuerdan/ que fueron campo un día”. (“La noche de San Juan”. (*Fervor*. OP 05 48).

Borges en *Evaristo Carriego* dibuja con precisión el paisaje de esta periferia urbana:

Hacia el poniente quedaba la miseria gringa del barrio, su desnudez. El término *las orillas* cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra asume lo indeterminado del mar y parece digna de comentar la insinuación de Shakespeare: “La tierra tiene burbujas, como las tiene el agua”. Hacia el poniente había callejones de polvo que iban empobreciéndose tarde afuera; había lugares en que un galpón del ferrocarril o un hueco de pitas o una brisa casi confidencial inauguraba malamente la pampa. (“Palermo de Buenos Aires”. *Evaristo Carriego*. (OC, I: 117).

Beatriz Sarlo ha subrayado el borde urbano de Buenos Aires (“las orillas”)⁹⁶ como escenario básico de los primeros escritos borgeanos: “Borges construye un paisaje intocado por la modernidad agresiva, donde todavía quedan vestigios del campo, y lo busca en los barrios donde descubrirlo es una operación guiada por el azar y la deliberada renuncia a los espacios donde la ciudad moderna ya ha plantado sus hitos”. (Sarlo, 1995: 36-37).

En rigor, no podemos sino aceptar este enunciado de la ensayista argentina. Efectivamente, en *Fervor de Buenos Aires*, las marcas textuales antes citadas evidencian la vocación del texto por el suburbio como escenario y, asimismo, no disimulan su renuncia a la modernidad central de la urbe bonaerense:

Las calles de Buenos Aires/ ya son mi entraña./ No las ávidas calles,/ incómodas de ajeteo,/ sino las calles desgastadas del barrio,/ casi invisibles de habituales, enternecidas de penumbra y de ocaso/ y aquellas más afuera/ ajenas de árboles piadosos/ donde austeras casitas apenas se aventuran, abrumadas por inmortales distancias, a perderse en la honda visión/ de cielo y de llanura. (“Las calles”. FERV 69: 15).⁹⁷

Aun más enfáticamente, en el poema en que Borges acuña un nuevo nombre para la ciudad de *Fervor de Buenos Aires*, luego de detallar la amenaza del “brusco sol” sobre “la imaginada urbe” agrega entre paréntesis esta infamante imagen expresionista de la moderna Buenos Aires: “(Y pensar/ que mientras juego con dudosas imágenes/ la ciudad que canto, persiste/ en un lugar predestinado del mundo/ con su topografía precisa,/ poblada como un sueño,/ con hospitales y cuarteles y lentas alamedas/ y hombres de labios podridos/ que sienten frío en los dientes.)”. (“Benarés”. *Fervor*. OP 05: 42). Mal podríamos advertir, en el curso de los cuatro versos finales del fragmento citado, la comparación de la ciudad real con el sueño (en Borges, siempre sinónimo de pesadilla) y la alusión, en un único momento del libro, a los asimismo pesadillescos pobladores de aquella realidad que, por cierto, jamás ingresan a escena en la “Benarés” del libro.

Si en *Evaristo Carriego*, desde la referencialidad del género cronístico, Borges rescata la confidencial y casi epifánica apariencia del suburbio:

Hacia el confín con Balvanera, hacia el este, abundaban los caserones con recta sucesión de patios, los caserones amarillos o pardos con puerta en forma de arco -arco repetido especularmente en el otro zaguán- y con delicada puerta cancel

⁹⁶ Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*. Ver ficha completa del libro en el apartado final.

⁹⁷ Poema incluido en FERV 69 y no incluido en OP 05 (v. “Las ediciones”).

de hierro. Cuando las noches impacientes de octubre sacaban sillas y personas a la vereda y las casas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y había amarilla luz en los patios, la calle era confidencial y liviana y las casas huecas eran como linternas en fila. (“Palermo de Buenos Aires”. *Evaristo Carriego*. (OC, I: 117).

En el tardío *La cifra* (1981) Borges hace avanzar su queja, modulando de la renuncia al sarcasmo al referirse a la modernidad urbana. El poema dedicado a Buenos Aires parte declarando: “He nacido en otra ciudad que también se llamaba Buenos Aires”. Seguidamente pasa a detallar las figuras del escenario perdido, para finalmente declarar: “Alguien idéntico a mí, alguien que no habrá leído esta página,/ lamentará las torres de cemento y el talado obelisco”. (“Buenos Aires”. *La cifra*. OP 05: 537).

Esta reduplicación futura del yo, este “alguien” encargado de cifrar y lamentar la desaparición de la, para entonces, vieja ciudad moderna (aquí, por sinécdoque, representada en los modernos edificios de hormigón armado y el imponente obelisco) le permitirá a Borges –*desde el sarcasmo*– no reprimir su deseo de dismantelar y talar mentalmente aquellos, en palabras de Beatriz Sarlo, hitos urbanos plantados por la modernidad (cf. *supra*).

Si, a partir de las imágenes anteriores, tomáramos la perspectiva bajo la cual Sarlo orienta su discurso (*Borges, un escritor en las orillas*, es el título su ensayo) y, consecuentemente, aceptáramos la eventual deconstrucción de la moderna y jerarquizada oposición centro-periferia como uno de los asuntos centrales de *Fervor de Buenos Aires*; nos veríamos obligados a sumar nuestro objeto a una temática asaz de transitada por la literatura hispanoamericana moderna.⁹⁸ Una tradición literaria donde *Fervor de Buenos Aires*, muy defendiblemente, no sería uno de los textos donde mejor queda expuesto este asunto.

⁹⁸ De nuestra moderna ensayística, limitándonos a nombrar sólo los títulos más altos del canon hispanoamericano, la oposición centro-periferia ha sido dialécticamente manejada, desde una perspectiva americanista, por Alfonso Reyes en *Última Tule* así como en el ensayo, quizá excesivamente valorado, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Quizá las mejores argumentaciones sobre este asunto, desde la perspectiva oralidad-escritura, se encuentren en *La ciudad letrada* de Ángel Rama.

Asimismo en la prosa de ficción, limitándonos a la novela argentina, podríamos mencionar *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Adán Buenos Aires* de Leopoldo Marechal y, también, *Rayuela* de Julio Cortazar. Textos donde la construcción o deconstrucción de la marginalidad urbana juega un rol de importancia.

En la poesía hispanoamericana del siglo pasado la oposición centro-periferia es, sin duda, *un fantasma que recorre* el texto. No obstante, muy rara vez logra instalar su figura en el centro de la escena. Si tomamos, por ejemplo, la poesía de Cesar Vallejo, pronto advertiremos que aquello que legitima esa escritura, lo que se impone ante el asunto (la pobreza rural o el desarraigo urbano) es la desnuda inmediatez y sinceridad de la voz del sujeto que, al nombrar de ese modo a su objeto lo aproxima, lo hace memorable. ¿A qué dudar? Ese mundo (...*Beauty is in the eye of the beholder*) es el mundo que esa poesía funda.

Acaso, para algunos, todo esto resulte obvio. No obstante, siguiendo esta argumentación, podríamos sintéticamente señalar que una deconstrucción de la oposición centro-periferia focalizada en la recuperación del suburbio (*las orillas*) promedia ser un asunto indesmentible en *Fervor de Buenos Aires*. Empero, si aceptamos que decir esto es *decir la verdad*; deberíamos asimismo aceptar, que esta verdad subordina otros mundos que quizá, como aquí defendemos, podrían suscitar mayor interés para una exégesis de la poética borgeana.

¿Borges, el autor de *Fervor de Buenos Aires*, un escritor en las orillas? A nivel concreto, sin duda; pero a nivel del mundo poético que esas imágenes fundan; por cierto, no.

Las imágenes fervorianas apuntan al mundo visible, pero no se orientan con el mismo fervor a la realidad concreta que el texto alude. Cuando así afirmamos damos por entendido el supuesto que para Borges, como para otros miembros de la tribu, la dicción poética constreñida al color local mal podría propinar otra cosa al autor que una magra recompensa artística⁹⁹. Porque, entendemos asimismo, que una gestión poética legítima es

⁹⁹ El color local es fácil de encontrar en los otros dos poemarios de la trilogía bonaerense (*Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*) y en ensayos de la época como *El idioma de los argentinos*. No así en *Fervor de Buenos Aires*, donde la ciudad es siempre un espacio secreto: en penumbra y despoblado.

De esos copiosos momentos donde el color local triunfa, ofrezco uno: “Dije calesitas, noria de los domingos,/ y el paredón que agrieta la sombra de un paraíso,/ el destino que acecha tácito, en el cuchillo, y la noche olorosa como un mate curado.// Yo presenté la entraña de la voz *las orillas*... (“Versos de catorce”. *Luna*. OP 05: 79). NB. Los tiempos verbales remiten a una experiencia pasada; en *Fervor de Buenos Aires* la vivencia poética es siempre cercana en el tiempo.

Borges mismo se encargaría de distinguir la peculiaridad de la ciudad presente en el texto de *Fervor de Buenos Aires* en esta sentencia previamente citada: “La ciudad de *Fervor de Buenos Aires* no deja nunca de ser íntima: la de este volumen [*Luna de enfrente*] tiene algo de ostentoso y público”. (“Prólogo”. *Luna*. OP 05: 61).

privilegio de la enunciación antes que del enunciado y su riesgo y su juego estriban en poder dar *un nombre propio* al objeto que esa poesía alude.

Sobra recordar que las *orillas* de Buenos Aires son parte de una realidad que permanece en la memoria argentina sin requerir de la mirada vicaria de Borges. No obstante, no sobra agregar que el espacio que el texto levanta sobre esa realidad concreta, esto es, *la otra ciudad*, aquella a la que remiten los versos: “Yo soy el único espectador de esta calle;/ si dejara de verla se moriría (“Caminata”. *Fervor*. OP 05: 46) es un espacio que se construye en la mente del autor. Ese espacio que la voz del sujeto funda y, poéticamente, le permite *dar el nombre* a la ciudad de *Fervor de Buenos Aires* es el objeto que aquí nos empeñamos en interpretar.¹⁰⁰

La aludida discusión centro-periferia y la huida borgeana del espacio moderno en el texto de *Fervor de Buenos Aires* nos obsequia la posibilidad de discutir la figura del poeta en la ciudad. ¿Quién transita por la *imaginada urbe*?, ¿en qué sentido la figura del *flaneur* corresponde o contradice al caminante borgeano de *Fervor de Buenos Aires*?

En *El idioma de los argentinos* Borges hace un boceto muy preciso de la figura de su caminante nocturno:

Deseo aquí registrar una experiencia que tuve hace unas noches [...]. Lo rememoro así. La tarde que prefiguró a esa noche, estuve en Barracas: la localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de la que después recorrí, ya me desfamiliarizó esa jornada. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar después de comer. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar [...]. No quise determinar rumbo a esa caminata [...]. Con todo, una suerte de gravitación me alejó a unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho [...]. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo [...]. (“Dos esquinas”. “Sentirse en muerte”. *El idioma de los argentinos*. REP 28: 129-131).¹⁰¹

No podemos negar que el texto citado propicia la cercanía con el *flaneur*. Borges lo especifica: el protocolo básico es “caminar al azar”. Como asimismo cuando, en un

¹⁰⁰ Como postulamos más adelante, este espacio no es privativo de *Fervor Buenos Aires*. Allí se funda el espacio ciego de la poesía de Borges que se proyectará en toda su escritura de madurez.

¹⁰¹ No podemos inadvertir en este fragmento la presencia de las dos representaciones del espacio que, como postulamos, *Fervor de Buenos Aires* instala en la poética borgeana. Borges dice: “Salí a caminar y recordar”. A “caminar”, sin duda, por la ciudad bajo la penumbra o el crepúsculo (“El laberinto ciego”) y a “recordar”, esto es, ya liberado el libre curso de la anamnesis (“El laberinto vacío”).

momento de otro libro del mismo período dice: “Mi callejero *no hacer nada* vive y se suelta por la variedad de la noche”. (“Casi juicio final”. *Luna*. OP 05: 76). No obstante, nos parece oportuno señalar que aun cuando, en el fragmento y los versos antes citados, el momento del poema sea la noche; la caminata poética de *Fervor de Buenos Aires* instalará en el texto una experiencia obligadamente difusa u oscura del espacio bajo la penumbra del crepúsculo o la noche.¹⁰²

Atendiendo a que, desde la moderna perspectiva de Walter Benjamin, el *flâneur* no constituye una figura tendenciosamente nocturna; preferimos, consecuentemente, aproximar la figura del caminante borgeano de *Fervor de Buenos Aires* a la de otros *flâneurs* atípicos; como la del nocturno caminante alejandrino en los poemas de Constantino Kavafis. No sólo desde la penumbra estas dos figuras del caminante se apartan de la del *flâneur* propiamente tal; sino también, y señaladamente, gracias al solitario leopardismo de su casi delictual y periférica clandestinidad, en franca oposición a la *urbana* figura benjaminiana de Charles Baudelaire transitando por las glorias y miserias de la naciente –e invasivamente radiosa– modernidad parisina:

El París de sus poemas es una ciudad sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos tectónicos de la ciudad -su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena- han dejado en él huella. Sin embargo en Baudelaire, en sus “idilios funerarios” con la ciudad es decisivo un substrato social: el moderno. Lo moderno es un acento capital en su poesía. (“Baudelaire o las calles de París”. “París, capital del siglo XIX”, V. Benjamin, 1980: 185).

Contrariamente, la presencia de la modernidad urbana en *Fervor de Buenos Aires* es anatemáticamente “subterránea” y, consecuentemente, cuesta sudores (salvo en la frase inicial del fragmento anterior) hacerse cargo de una representación del caminante borgeano modelada bajo el paradigma del moderno *boulevardier* benjaminiano:

El bulevar es la vivienda del «flâneur», que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas

¹⁰² Si el espacio en *Fervor de Buenos Aires* bordea, tendenciosamente, el *fade up*, esta dominante no está, en rigor, en los otros dos libros que conforman la trilogía poética de Buenos Aires (v. gr., “El sol nos tapa el firmamento, el arenal acecha en los caminos, el mar es un encono.” (“Dakar” *Luna*. OP 05: 74). O también: “El día era más largo en tus veredas/ que en las calles del Centro,/ porque en los huecos hondos se aquerenciaba el cielo”. (“Elegía de los portones” *Cuaderno*. OP 05: 90).

deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. (“El *flaneur*”. “El París del Segundo Imperio en Baudealaire”, II. Benjamin, 1980: 51).

Todo esto quizá sea así porque para Baudelaire, el *flaneur*, o generalizando aún más, para el poeta moderno la gran ciudad constituye el decorado necesario desde el cual esa poesía se enuncia. Si Baudelaire requiere de la modernidad de París como un dispositivo estimulante para su poesía, Borges levanta su Buenos Aires mentalmente; la imagina, la construye sin negar el dato real, pero siempre desde una peculiar perspectiva que bordea la fantasmagoría.¹⁰³

Para el *flaneur* de los escritos de Benjamin el escenario de la gran ciudad, el renovado diseño urbano y las modernas construcciones de la *haussmannización* de París así como las costumbres urbanas afiliadas a los dictámenes del progreso, aun cuando, en dramático contraste con las viejas barriadas y sus vergüenzas constituyen el punto de hablada de sus poemas. La poesía de Baudelaire (el *Spleen e Ideal*) aflora de ese escenario moderno inscrito en agón con la vieja textura urbana.

No obstante, basta revisar los poemas de *Les fleurs du mal* para advertir que la relación del texto con el espacio de la ciudad no es, en modo alguno, inmediata. En contadísimos momentos del texto se alude directamente al espacio urbano y cuando así ocurre, como aquí en el cuarteto inicial de este poema dedicado a Victor Hugo, el sujeto lo hace alegóricamente y sin pretensión aparente de convertir al espacio en motivo del poema: “¡Ciudad hormigueante! ¡Ciudad llena de sueños!./ donde el espectro a pleno día atrapa al que pasa!/ Como la savia fluyen por doquier los misterios/ en las angostas venas del coloso potente”. “Los siete viejos” (*Les sept vieillards*). “Cuadros parisinos”. (Baudelaire, 2000: 347).

Evidentemente el sujeto de *Les fleurs du mal* es un habitante moderno de París y un elocuente instalador de esa misma modernidad en su literatura. Empero, ni los

¹⁰³ En este sentido, nuestra discusión inicial de las fotografías londinenses de Sergio Larraín leídas por Roberto Bolaño constituye un modelo de representación ópticamente ilusoria o fantasmagórica de los espacios de la ciudad.

modernos ejes diagonales de París del Segundo Imperio, con sus emergentes bulevares y rotondas debidos al “Plan artístico” del Barón Haussmann, como tampoco el desgarrador aspecto de los viejos espacios de la ciudad castigados por los embates de la modernidad constituyen un escenario que cobre presencia en el texto.

Contrariamente, en *Fervor de Buenos Aires*, valga la licencia tautológica, hay *fervor* in-disimulado por el espacio urbano desde el título mismo del libro.¹⁰⁴

Si confrontamos las imágenes aerostáticas de París tomadas por Nadar desde la barquilla de su globo “*Le Géant*” a siete años de distancia de la segunda edición de *Les fleurs du mal* (1861) con las Xilografías de Norah Borges hiciera para la primera edición *Fervor de Buenos Aires* pronto advertiremos, en sendos textos (Baudelaire y Borges), la diversa perspectiva respecto del espacio de la ciudad.

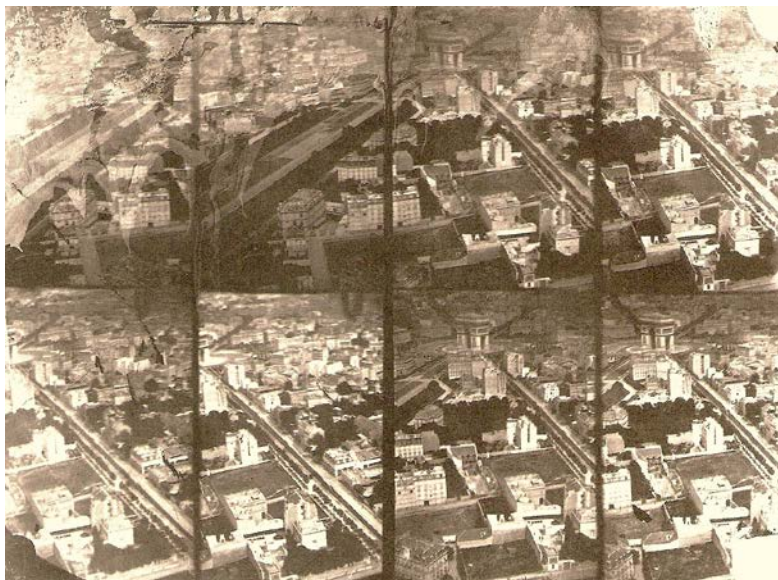
En el primer caso, en *Les fleurs du mal*, ese inusitado paisaje decimonónico que anticipa la urbanización moderna (quizá sólo sobran los coches y faltan los automóviles) no se alude en parte alguna del texto y más bien permanece “sumergido”, como sugiere Walter Benjamin.

Contrariamente, en *Fervor de Buenos Aires*, la deshabitada calle, la arquitectura de casas bajas, la ventana con reja, el zaguán embaldosado, la columna empotrada, la

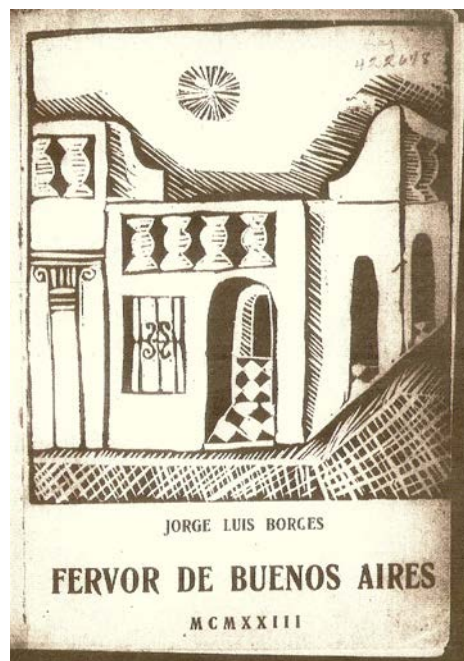
¹⁰⁴ La unidad espacial de *Fervor de Buenos Aires* es notable. Quizá la excepción la constituya “Jardín” (Inscripción final: *Yacimientos del Chubut, 1922*. (OP 05: 36). Poema compuesto durante un viaje familiar a la Patagonia argentina (Comodoro Rivadavia). Pero incluso allí parece haber reminiscencias del jardín de la palermitana casa paterna de Calle Serrano 2147 (el espacio *interior* del texto). Podríamos, quizá, agregar el poema “Judería” de la edición príncipe (FERV 23) una página que remite a la vida europea de Borges y al expresionismo de “Carnicería”. Nuestra perspectiva es artística y no estadística, consecuentemente, no dudamos (aun considerando estas dos excepciones) destacar la resuelta unidad espacial del texto de *Fervor de Buenos Aires* así como su dominante crepuscular.

Luna de enfrente (1925) es un *carnet de viaje* del poeta de regreso a la patria y, siguiendo la odiseica retórica borgeana, al encuentro con la amada (V. “Amorosa anticipación”. *Luna*. OP 05: 67). Muchos poemas están escritos sobre la cubierta del barco. Junto a múltiples alusiones al mar, el libro contiene poemas a Dakar y Montevideo. La ciudad de Buenos Aires, así como el anhelado y sobre-teatralizado amor, constituyen en *Luna* una promesa antes que un escenario: “No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas”. (“La promisión en alta mar”. *Luna*. OP 05: 75).

Cuaderno San Martín (1929), es sin duda el más colorido de los libros de la trilogía bonaerense de la década de 1920. Esta circunstancia distancia, abismalmente, la intimidad secreta de la “Benarés” de *Fervor de Buenos Aires* de la “exhibicionista” y acaso sólo para argentinos ciudad aludida en “Fundación mítica de Buenos Aires” de *Cuaderno San Martín*. Asimismo, recordamos algo ya indicado anteriormente: la relación con el espacio en este libro no responde a una vivencia directa sino mediatizada por la memoria, modalidad de la enunciación que, bellamente, recogen estos versos: “Recuerdo mío del jardín de casa/ vida benigna de las plantas,/ vida cortés de misteriosa/ y lisonjeada por los hombres.// Palmera la más alta de aquel cielo/ y conventillo de gorriones;/parra firmamental de uva negra,/ los días de verano dormían a tu sombra. (“Curso de los recuerdos”. *Cuaderno*. OP 05: 91).



Nadar (Gaspar Félix Tournachon).
El Arco de Triunfo y los Grandes Boulevards, París, desde un globo, 1868. Copia moderna del negativo original. Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, París.¹⁰⁵



Portada de la edición príncipe de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 23).
 Xilografía de Norah Borges.

¹⁰⁵ Fuente: Rosenblum, 1989: 246. V. "Bibliografía".

balaustrada o el resplandor de la luna en el grabado de Norah para la portada de *Fervor de Buenos Aires*, son piezas de un repertorio de figuras siempre presentes en el texto que configuran, desde el dato real, la materialidad con la cual el sujeto levanta la *imaginada urbe* de sus poemas.

Fervor de Buenos Aires da cuenta de esta inmediatez y su proyección en la escritura del poema. En la edición príncipe Borges dirá: “La ciudad está en mí como un poema/ que aún no he logrado detener en palabras” (“Vanilocuencia”. FERV 23).¹⁰⁶ Y en la misma edición, en “Llaneza” (el primer poema legitimado por su autor), Borges manejará esta proyección de la arquitectura en el verso desde la imagen meta-poética: “Se abre la verja del jardín/ con la docilidad de la página” (“Llaneza”. *Fervor*. OP 05: 45). Tampoco olvidará Borges, en esta primera edición del texto, dar cuenta de la fértil dominante crepuscular del espacio: “Para ir sembrando versos/ la noche es una tierra labrantía”. (“Forjadura”. FERV 23).¹⁰⁷

En la segunda edición (FERV 69), en los versos finales del poema “El sur”¹⁰⁸, Borges vuelve a destacar la proyección del espacio, ahora, de la casa en el poema. Partiendo por la siguiente imagen sinestésica: “Haber sentido el círculo del agua/ en el secreto aljibe”¹⁰⁹, el sujeto continúa nombrando su percepción de las cosas desde la perspectiva múltiple de los sentidos: “El olor del jazmín y la madre selva, [el olfato]/ el silencio del pájaro dormido, [el oído]/ el arco del zaguán, [la vista], la humedad [el tacto]; para, finalmente, promediar: “–Esas cosas, acaso, son el poema”. (“El sur”. *Fervor*. OP 05: 21).¹¹⁰

¹⁰⁶ “Vanilocuencia”, poema retirado, por Borges, de la edición príncipe (FERV 23). Ver “Las ediciones” y “Las variantes”.

¹⁰⁷ “Forjadura”, poema retirado, por Borges, de la segunda edición (FERV 69). Ver “Las ediciones” y “Las variantes”.

¹⁰⁸ “El sur”, poema agregado por el autor al texto en la segunda edición (FERV 69). Ver “Las ediciones” y “Las variantes”.

¹⁰⁹ Nótese la sinestesia en la percepción de la forma, “el círculo” del agua, que el sujeto no dice ver sino sentir y como ésta imagen armoniza con aquella figura dilecta de la retórica borgeana, la hipálage, cuando dice: “El secreto aljibe”. NB. El secreto no está en el aljibe sino es consecuencia de su presencia oculta para quien lo mira.

¹¹⁰ Esta perspectiva proyectiva del espacio en el poema que *Fervor de Buenos Aires* inaugura en la poesía borgeana puede hallarse en muchos otros momentos de su poesía. Cito uno de un libro muy próximo al que discutimos. En *Luna de enfrente* Borges dice: “Ciudad que se oye como un verso” (“Montevideo”, *Luna*. OP 05: 71). NB. Una vez más la sinestesia. El poeta no ve sino dice oír la ciudad. En todo caso, es la ciudad la que, a la manera de la musa, le dicta el verso.

Si confrontamos estos versos con los de “Correspondances”, quizá el más representativo de *Les fleurs du mal* y ocasión ejemplar del umbral de época entre el simbolismo y la modernidad, las diferencias de perspectiva en la percepción del espacio resultan notables.

En el segundo cuarteto del poema (v. 5-8), con igual vocación sinestésica que el borgeano “El sur”, Baudelaire dice: “Como los largos ecos que de lejos se mezclan/ en una tenebrosa y profunda unidad,/ vasta como la luz, como la noche vasta,/ se responden sonidos, colores y perfumes”. (“Correspondencias”. Baudelaire, 2000: 95). Sin embargo, no resulta trabajoso discernir las diversas perspectivas de Baudelaire y Borges. Porque cuando, Borges, en “El sur” singulariza la dicción buscando particularizar las cosas que alude diciendo: “el olor del jazmín y la madreSelva” o “el silencio del pájaro dormido”; Baudelaire, desde una perspectiva distante y pluralizando la experiencia, evita nombrar lo particular. En “Correspondances” (v. 8) dirá: “Les parfums, les couleurs¹¹¹ et les sons se répondent”. Al decir así, por cierto, seduce; pero asimismo aleja la vivencia poética de la cosa que la provoca, a fuer de llegar a la sensación que esa cosa (fuera de sí) sugiere o evoca. En consecuencia, a la manera evasiva del simbolismo, que él mismo contribuye a instalar, generaliza, abstrae; esto es, se distancia de la mera cosa.

Tal vez desde la inmediatez espacial de *Fervor de Buenos Aires*, podríamos empeñarnos en preguntar: ¿de dónde viene ese perfume?, ¿a qué cosa pertenece aquel color?, ¿qué produce ese sonido? Aun cuando, anticipadamente, daríamos por entendido que en “Correspondances”, como los otros poemas mayores de *Les fleurs du mal*, promedialmente no se ofrece respuesta en esas preguntas.

Si partimos por una caracterización clásica del nominalismo como ésta:

...Los nominalistas sostienen que sólo los particulares existen, nada más. Si decimos que los universales existen, esto sólo significa que aplicamos términos generales a los particulares. Las entidades abstractas (y también los particulares abstractos) son meras sombras proyectadas por el lenguaje. Imaginamos que, ya que aplicamos el predicado “verde” a

¹¹¹ Los colores, junto con la luz clara del día, son ajenos al espacio de *Fervor de Buenos Aires*, salvo el tono rojizo de la caoba en los crepúsculos. En este sentido, nuestro crepuscular poemario, podría ser semejante a una colección de fotografías de tonos grises viradas al sepia. El momento del texto, la penumbra, está entre los dos crepúsculos (el de la tarde y el del amanecer) los que, obviamente, “cansan” a los colores del día. Borges da cuenta de esta monocromía del espacio en no pocos momentos del texto como, aquí, cuando dice: “Con la tarde/ se cansaron los dos o tres colores del patio”. (“Un patio”. *Fervor*. OP 05: 25).

muchas cosas diferentes, debiera existir una sola entidad -lo verde- común a todas ellas. Pero lo único que tienen en común esas cosas es que las llamamos "verdes". (Scruton, 2003: 92).

Quizá podríamos ensayar una interpretación del nominalismo en la obra de Borges como una marca distintiva de su poética y entender, consecuentemente, *Fervor de Buenos Aires* como su lección inaugural.

La vocación nominalista de la escritura borgeana, que debuta en *Fervor de Buenos Aires*, tendrá su coronación en “Funes el memorioso” (*Artificios*. OC 05, I: 519). En este cuento Borges ideará un personaje fantástico, Irineo Funes, a partir de una genealogía de hombres de memoria prodigiosa (que quizá podría incluir al propio Borges).

No obstante advertir la burla a nuestro sistema lógico de pensamiento en el relato; podríamos agregar que –siguiendo a Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas* ante otra no menos disparatada taxonomía nominalista¹¹²– resulta difícil evitar “la risa que sacude” luego de la lectura de un pasaje como este:

La voz de Funes, desde la oscuridad, seguía hablando./ Me dijo que hacia 1886 había discurrido un sistema original de numeración y que en muy pocos días había rebasado el veinticuatro mil. No lo había escrito porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarse. Su primer estímulo, creo, fue el desagrado de que los treinta y tres orientales requirieran dos signos y tres palabras, en lugar de una sola palabra y un solo signo. Aplicó luego ese disparatado principio a los otros números. En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas... Yo traté de explicarle que esa rapsodia de voces inconexas era precisamente lo contrario de un sistema de numeración. Le dije que 365 era decir tres centenas, seis decenas, cinco unidades: análisis que no existe en los “números” *El negro Timoteo* o *manta de carne*. Funes no me entendió o no quiso entenderme. (“Funes el memorioso”. *Artificios*. OC 05, I: 523).¹¹³

Y si bien el humor borgeano no cede a lo largo del relato. No obstante, el autor

¹¹² Se refiere a la disparatada alusión, en cierta enciclopedia china, a la división de los animales. “El idioma analítico de John Wilkins” (*Otras inquisiciones*. OC, II: 91).

¹¹³ N. B. Nuestros puntos de vista en relación al espacio: el nominalismo, la penumbra y la anamnesis (que trataremos en la segunda parte) son motivos centrales de este cuento.

planteará, seguidamente, la tesis de su cuento:

Éste [Funes], no lo olvidemos, era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). [...] Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. (“Funes el memorioso”. *Artificios*. OC 05, I: 524).

Cuando nos orientamos a pensar que en este cuento, Borges, podría estar creando una fantástica fábula a partir de las marcas estilísticas de su escritura; de seguro; no nos estamos pretendiendo la extravagancia de identificar aquel paródico personaje del relato con la figura del sujeto fervoriano. No obstante, si Irineo Funes representa, en el cuento, la incapacidad de generalizar ya que “pensar es olvidar las diferencias, es generalizar, abstraer”; Borges, siguiendo la tesis de su ensayo antes citado “Kafka y sus precursores” (*Nuevas inquisiciones*. OC 05, II: 93) bien podría estar aceptando una vocación poética similar al inventar aquella disparatada figura del precursor a través de un personaje en cuya memoria “no había sino detalles, casi inmediatos”.

Porque, desde la perspectiva del espacio, la dicción de *Fervor de Buenos Aires* muestra a Borges como un sujeto nominalistamente vinculado al mundo y, consecuentemente, ajeno a la común voluntad moderna de superar la apariencia del mundo visible. Y no sólo aquí, en su primer libro, es legible esta marca. El nominalismo en la versificación borgeana, que se inicia en *Fervor de Buenos Aires*, se proyectará e instalará a lo largo de *Obra poética* llegando a constituir una marca estilística fácilmente reconocible de su poética madura. Prueba de ello son los copiosos poemas que constituyen vastas enumeraciones whitmanianas sin pretensión aparente de des-reificar las cosas, generalizar la experiencia poética o abstraerla del mundo concreto. Como cuando al recordar al Perú, luego de mencionar el olvido y la historia, en el segundo cuarteto, dice: “Fue también esa clara palangana de plata/ que pendió del arzón de una silla y el mate/ de

plata con serpientes arqueadas y el embate/ de lanzas que tejen la batalla escarlata”. (“El Perú”. *Moneda*. OP 05: 444).¹¹⁴

Promediando y apoyando lo expuesto anteriormente queremos insistir en la voluntad nominalista de la dicción poética borgeana. En momentos como en el dístico final de “Un patio”, blandiendo –la más dilecta figura de su retórica– Borges dice: “Grato es vivir en la amistad oscura/ de un zaguán, de una parra y de un aljibe”. (*Fervor*. OP 05: 25). Ante lo cual –desde el lenguaje de la comunicación (y, consecuentemente, destruyendo la hipálage) –podríamos replicar que *lo oscuro*, no está en la amistad sino en el sombrío zaguán, la parra de uva negra¹¹⁵ y la cavidad profunda del aljibe. Empero, desde el lenguaje poético (que es la naturaleza de nuestro objeto), entendemos que esa hipálage está rimando a través del ojo esos tres nombres al disponerlos bajo un paradigma común: la oscuridad. Y, consecuentemente, está apartando esas palabras de la función de “moneda”¹¹⁶ que el lenguaje de la comunicación les ha asignado a fuer de transfigurarlas en imagen poética.

Sin embargo, atendiendo a nuestro punto de vista, no podemos inadvertir que, no obstante esta equivalencia que la hipálage establece, Borges en esos versos no se aparta de las cosas, –no está generalizando o abstrayendo la experiencia–. Porque quien habla en el poema no está, de manera general, aludiendo zaguanes, parras y aljibes; sino, deícticamente, mencionando “un” zaguán, “una” parra, “un” aljibe.

Circunstancia que nos permite interpretar esos artículos en singular (que no obstante indefinidos señalan las cosas como si estuvieran ante nuestros ojos) como una

¹¹⁴ Como hemos señalado antes, son notables las diferencias en cuanto al color local en *Fervor de Buenos Aires* y los otros dos poemarios del primer período. Consecuentemente, la vocación nominalista en la dicción de aquellos poemas puede leerse con facilidad. A manera de ejemplo remitimos al lector a “Versos de catorce” (*Luna*. OP 05: 79) y “Curso de los recuerdos” (*Cuaderno*. OP 05: 91).

Durante la madurez tardía de la poesía borgeana esta marca estilística se hará aún más visible, apoyada retóricamente por la así llamada *enumeración caótica* y el uso insistente de la anáfora. En este sentido podríamos pensar que hacia el final de *Obra poética* Borges regresa (desde la perspectiva de la vejez y la ceguera) al nominalismo whitmaniano de sus primeros poemas. Pueden consultarse poemas como los siguientes: “Cosas”, (*Tigres*. OP 05: 353); “Inventario”, “Talismanes” (*Rosa*. OP 05: 392, 422); “México”, (*Moneda*. OP 05: 443); “Buenos Aires, 1889”, “Las causas” (*Noche*. OP 05: 497, 511); “Buenos Aires”, “La fama” (*Cifra*. OP 05: 537, 561).

¹¹⁵ La parra en la memoria borgeana del patio en la casa paterna es siempre de uva negra. Borges la rememora en *Obra poética* como cuando dice: “Parra firmamental de uva negra” (“Curso de los recuerdos”. V. 7. *Cuaderno*. OP 05: 91).

¹¹⁶ Es frecuente en Borges la comparación de la palabra, en el sentido funcional del lenguaje de la comunicación, con la moneda. Palabra, acuñada como la moneda, que es: “Vastago de un concepto y de un sonido” (“A Johannes Brahms”. *Moneda*. OP 05: 451). A diferencia de la palabra poética libre de esa arbitraria condición de símbolo para el intercambio conceptual.

clave para acercarnos al lugar “único” y amistoso del deseo, que no podemos interpretar sino como el oscuro espacio y las oscuras cosas de la recordada casa de la infancia del poeta.

Contrariamente, si tomamos este otro verso célebre de *Les fleurs du mal*: “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir” (“Sonidos y aromas giran en el aire del véspero”¹¹⁷). (“Harmonie du soir”. Baudelaire, 2000: 218, 219), inmediatamente advertimos que la vivencia poética es vaga y brumosa. El verso sugiere y evoca pero jamás busca precisar aquello que ve y dice. Como en el preludio homónimo de Debussy, toda línea parece difuminarse en sigilosa búsqueda de un objeto, tácitamente, inalcanzable.¹¹⁸

En este sentido la poética de Baudelaire nos remite, inequívocamente, al mundo estético de la modernidad. Porque si recordamos la siguiente definición del arte moderno, contenida en *La posmodernidad explicada a los niños*, en la que Jean F. Lyotard, focalizando su discurso en la pintura, dice:

Llamaré moderno al arte que consagra “su pequeña técnica” como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: este es el ámbito de la pintura moderna. [...] No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética presentará sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será “blanca” como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. (Lyotard, 1987: 21).

Entenderemos que, desde esta perspectiva kantiana, nuestras facultades intelectivas ante una experiencia estética sublime (como lo es, siguiendo a Lyotard, toda experiencia estética moderna) fracasarán al pretender alcanzar un concepto adecuado para aquello que nuestros sentidos perciben. Esta consagración a “presentar que hay de impresentable” constituye la experiencia negativa de la experiencia estética moderna.

¹¹⁷ Damos la traducción es de Luis Martínez de Merlo que, no obstante su fealdad, hemos mantenido a fuer de no alterar la correspondencia con nuestra edición de trabajo (*Fleurs*. Cátedra, 2000). No obstante, preferiríamos una traducción más literal, como esta: “Los sonidos y los perfumes giran en el aire de la tarde”.

¹¹⁸ Claude Debussy. *Preludes. Premier livre*, IV. El horror simbolista a señalar directamente las cosas también está en la estética debussyana. El título de estos preludios para piano va siempre al final, entre paréntesis y precedido por puntos suspensivos; no señala, sugiere: (...“Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”)/ Charles Baudelaire.

Franz Liszt también tendió el nexo intertextual con este poema de Baudelaire en uno de sus estudios para piano (*Etudes d’exécution transcendente*, XI). Empero, antepuso el título del poema (“Armonie du soir”) a la partitura. Consecuentemente, nos predispone, nos instala con mayor precisión que en el caso anterior en la atmosfera de esa música.

Porque inevitablemente el artista moderno: “hará ver en la medida que prohíbe ver” o en el caso del poeta moderno: dirá en la medida que se prohíbe decir, ya que los sublimados motivos de su arte le son inalcanzables y, consecuentemente, imposibles de presentar salvo figuradamente.

Este es el juego de la estética sublime (o de lo sublime) que Lyotard apropiándose de las conceptualizaciones de la kantiana *Crítica del juicio estético* tomará como modelo para definir la moderna experiencia estética.

De este mundo estético participa el verso, antes citado de Baudelaire. Porque hacia donde nos conduce esa imagen no es a la precisión de un sonido, la peculiaridad de un perfume o al detallado giro del viento en la tarde; sino hacia aquello que esa imagen busca nombrar, pero sólo puede sugerir vagamente. Ese motivo –sin nombre articulable– constituye el objeto de esa imagen moderna. Empero, no obstante anticiparse *con pena* ante el fracaso en su tentativa de presentación de lo sublime, entiende que le resta el consuelo –no obstante magnífico– de evocar, sugerir, aludir vagamente aquel motivo a través de las bellas formas y figuras del lenguaje: “...*Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir*”¹¹⁹.

Esta impresentabilidad del motivo sublime en la imagen moderna, no obstante sus presentaciones figuradas a través de equivalentes metafóricos, “prohíbe” alcanzar un concepto adecuado a la experiencia sensible¹²⁰, porque si esa imagen ofreciera esta posibilidad estaría participando de una estética positiva y complaciente (estética de *lo bello*) que la obligaría, desde la perspectiva kantiano-lyotardiana, a abandonar el juego estético de lo sublime que es el agente legitimador de su modernidad.¹²¹

¹¹⁹ N. B. En el primer hemistiquio (el sujeto) de este verso no hay figuración: *Les sons et les parfums*. Pero en el segundo (el predicado) sí la hay: *turnent dans l’air du soir*. Ni el aroma ni el sonido giran, sino se expanden por el aire, pero aquí, figuradamente, se personifican y giran como niños o niñas jugando y danzando libremente en la calidez de la tarde.

¹²⁰ N. B. Es importante destacar la idea de *adecuación*, por medio de la intuición, a un concepto; ya que para Kant: “La idea estética [es] la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado [plenamente] pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que esto [la explicación, el hacer comprensible] es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de razón*, que es, al contrario un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada”. (Kant, Espasa-Calpe, 1989: 220).

¹²¹ En este caso, bajo el supuesto de una experiencia estética positiva y complaciente, estaríamos en el marco de la kantiana *estética de lo bello*, que a diferencia de la *estética de lo sublime*, permite la adecuación de la experiencia estética a un concepto después de examinar las circunstancias. De este modo, luego de

En este sentido el contenido de una imagen moderna siempre constituirá un enigma, una cifra oculta a nuestros sentidos cuyo contenido profundo, su verdadera figura: “Será blanca como un cuadro de Malevitch”. No obstante, en cuanto experiencia estética, una figura velada que –valga el oxímoron– se hará visible a todas luces para el receptor sensible capaz de aproximarse a ella a través de una presentación figurada.¹²²

Promediando lo expuesto y regresando a nuestro objeto, podríamos decir que la vocación nominalista respecto del espacio en *Fervor de Buenos Aires* distancia la poética borgeana de las sublimaciones estéticas y la tendencia a la abstracción manifestadas en la retórica moderna y la aproximan, desde la inmediatez de su dicción, a la sospecha y la ironía sobre la subjetividad moderna¹²³, como la que puede desprenderse de la parodia contenida en estos versos de Fernando Pessoa: “*Porque o único sentido oculto das cousas/ É elas não terem sentido oculto nenhum./ É mais do que todas as exatranhezias/ E do que os sonhos de todos os poetas/ E os pensamentos de todos os filósofos./ Que as cousas sejam realmente o que parecem ser/ E não haja nada que compreender*”.¹²⁴

experimentar lo bello a través de nuestros sentidos, nuestras facultades de juzgar serían capaces de dar significado al placer estético que experimentamos adecuando un concepto a la experiencia.

Digamos, por ejemplo, cuando estamos ante un objeto hermoso. Nuestros sentidos se alteran: se produce el *thrill*, nos emocionamos estéticamente. No obstante, nuestras facultades de razonar pueden emitir un juicio que otorgue significado a lo experimentado (v. gr., la armonía de las formas, la perfecta simetría, las equilibradas proporciones, etc.). Este entendimiento kantiano está contenido en “De lo sublime matemático” (“Analítica de lo sublime”) de su *Crítica del juicio*: “Pero la diferencia más importante e interna de lo sublime respecto de lo bello es acaso esta: que [...] conlleva en sí una conformidad a fin en su forma, a través de la cual el objeto parece, por decirlo así, predestinado para nuestra facultad de juzgar y constituye en sí, de ese modo, un objeto de complacencia...” (Kant, 1983 /Trad. Oyarzún: 155).

En la estética sublime la dación de significado (la percepción estética) se produce a través de un equivalente al eventual concepto que nunca lograríamos adecuar plenamente. Porque, desde la estética de Kant y, consecuentemente, desde la lyotardiana: “Sublime es aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño”. Elucidación a la cual, más adelante, agrega: “Sublime es aquello cuyo sólo pensamiento indica una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos”. (Kant, 1983 /Trad. Oyarzún: 163, 164).

¹²² No se crea que el juego de la estética sublime sólo se circunscribe a niveles altos de la cultura. Es muy frecuente en el *spot* publicitario. Como, por ejemplo, cuando el muchacho, infructuosamente, trata de definir la naturaleza del perfume que hace irresistible a la chica, pero no logra “adecuar un concepto a la experiencia” y sólo le resta el balbuceo.

¹²³

¹²⁴ Fernando Pessoa. “O guardador de rebanhos”, XXXIX. (Alberto Caeiro). *Obra Poética*. Tomo I. Ediciones 29. Madrid, 1990, p. 291. Ofrezco esta traducción mía:

Porque el único sentido oculto de las cosas
es que ellas no tienen sentido oculto alguno.
Y esto es más extraño que todas las extrañezas
y que los sueños de todos los poetas
y los pensamientos de todos los filósofos.
Que las cosas sean realmente lo que parecen ser
y que no haya nada por comprender.

¿Poesía *posmoderna* compuesta entre 1911 y 1912? Seamos prudentes.

No obstante su atrevimiento des-legitimador suma excesivo calificar de “posmodernos” estos versos de *O guardador de rebanhos* que el poeta lusitano compusiera en un momento clave de la modernidad artística y literaria del siglo veinte.

No obstante si nos permitimos postergar o diferir el binarismo que opone lo moderno a lo posmoderno como categorías estéticas jerárquicamente irreconciliables y, más bien, nos aproximamos a la historia de las prácticas del arte moderno, acaso podríamos deconstruir esa oposición y manejar el siguiente entendimiento lyotardiano:

¿Qué es pues lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y el relato? Con seguridad, forma parte de lo moderno. Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer (*modo, modo*, escribía Petronio), debe ser objeto de sospecha. ¿Contra qué espacio arremete Cézanne? Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista. [...] Asombrosa aceleración, las generaciones se precipitan. Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna. El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante. (Lyotard, *Posmod-a los niños*, 1987: 23).

El filósofo francés aquí se dirige a la lógica interna del desarrollo de las vanguardias, que bajo la exigencia de *novedad* propicia aquella “vertiginosa” carrera del arte moderno. Esto no es otra cosa que lo que para Octavio Paz constituiría la lógica interna de *La tradición de la ruptura*.

Ahora bien, como indicáramos muy al comienzo de esta investigación, sería el propio Octavio Paz, proyectando esta lógica a una paradójica perspectiva *macro*, quien

La subrayada subjetividad del autor plasmada en las sublimaciones estéticas modernas que, entendemos, Borges estaría refutando a través de preferir la inmediatez de una dicción poética nominalista ha sido comentada, desde una perspectiva opuesta a la nuestra (la poesía específicamente ultraísta de Borges) por Saúl Yurkievich. No obstante, nos parece oportuno destacar la empresa *formalista* de Borges, que aquí señala Yurkievich, como una estrategia contra la subjetividad egótica: “La otra característica de Borges que atrae a Calvino es su desdén por lo psicológico, por la persona individual y por la subjetividad egótica. Le interesa cómo Borges concibe una obra fuera del *self*; cómo se omite o se olvida de sí mismo. Prematuro fue en Borges ese desdén por el yo. Ya en su “Proclama”, aparecida en 1921 en el primer número de *Prisma*, considera la condensada metáfora ultraísta como un antídoto contra el “anecdótico gárrulo”, contra las retahílas rimadas de los “griteríos del alma” confinados en la autobiografía. Y en el artículo “Ultraísmo”, publicado en *Nosotros* también en 1921, repudia la circunstancia, la nebulosidad rebuscada y el confesionalismo. Borges denuncia el espejismo del yo. Se yergue contra el pavoneo egocéntrico, contra la creencia en que la poesía es la manifestación espontánea de la propia emotividad, contra “todo prurito de querer expresar la personalidad del hacedor.” (Yurkievich, 1997: 344).

esbozaría la hipótesis que, compartiéndola en sus líneas generales, ahora la parafraseamos de este modo: si la lógica legitimante de las vanguardias, desde una perspectiva interna es *la tradición de la ruptura*; también podríamos entender que, desde una perspectiva más amplia; esto es, aplicada al cuerpo total de las vanguardias; esta misma lógica podría posibilitar la ruptura de *la tradición de la ruptura*.

Porque si aceptamos la idea lyotardiana que entiende que la condición posmoderna (como un potencial agente de ruptura y renovación de los discursos) está latente en toda modernidad como garantía legitimante del progreso lineal de la historia de la literatura y el arte; bien podríamos, asimismo, entender que esta lógica de ruptura, aplicada sobre sí misma, podría permitir la ruptura de la exigencia de ruptura con el pasado.

Por lo tanto, dando por entendido que el sustrato de las vanguardias es linealmente historicista, este último entendimiento permitiría *superar* la idea de superación, esto es, del avance lineal de la historia inherente al discurso moderno; lo que, inevitablemente, conduciría a la superación y al consecuente remplazo de sus manifestaciones artísticas más representativas: las vanguardias. Sin excluir, por cierto, la posibilidad de reponer los medios tradicionales.¹²⁵

Es importante destacar que estos *precedentes* posmodernos o la hipotética *ruptura de la tradición de la ruptura* antes mencionados no constituyen gestos aislados o una peculiaridad restringida a la ironía o la parodia al interior de la escritura moderna como la contenida en los versos citados de Pessoa; sino, por el contrario, esta *manera* constituye una manifestación frecuente y claramente discernible al interior de lo más distinguido de la práctica moderna del arte, señaladamente, en las poéticas del autor tardío.¹²⁶

¹²⁵ Nos estamos refiriendo aquí a “la ruptura” como agente *motor* de las sucesivas vanguardias y como hemos visto este mismo motor podría permitir la desinstalación del aparato moderno. No obstante la razón histórica para el fin de las vanguardias está en la deslegitimación del discurso moderno mismo. (Ver, más adelante, en el apartado “Intermezzo”).

¹²⁶ Nos bastaría recordar los períodos “clásicos” de la pintura de Picasso o las variaciones y paráfrasis de cuadros históricos en su pintura tardía. Como asimismo el irritante barroquismo de los últimos cuadros de Giorgio di Chirico o las obras neoclásicas Stravinski (como el ballet *Pulcinella*, 1920) como, asimismo, las conservadoras ideas estéticas vertidas en su tardía *Poétique musical* (1945). En la poesía moderna nos limitamos a recordar dos monumentos de la poesía angloamericana moderna: *The Cantos* de Ezra Pound y los tardíos *Four Quartets* (1943) de T. S. Eliot.

Podría atribuirse este comportamiento no modernista al interior de lo más alto del arte moderno al agotamiento o la “serenidad” propios de la vejez. No obstante, entendemos que estas poéticas no son del todo ajenas a la ironía. Al final de esta investigación recogeremos este asunto al discutir el sonetismo en la poética tardía de Borges.

Consecuentemente leeremos los citados versos de Fernando Pessoa (que hemos ofrecido como ejemplo paradigmático) dentro de una estética que *–en rigor–* no permite una calificación posmoderna ya que el sujeto moderno que los enuncia busca negar y hacer mofa del “sentido oculto de las cosas”.

Contrariamente, damos por entendido que, no es el propósito del sujeto posmoderno *negar* la experiencia estética de lo sublime. Este supuesto es clave para entender la condición *post*, y no contra-moderna, de la posmodernidad:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (Lyotard, *Ibíd.*: 25).

Porque la negativa posmoderna, señaladamente, focaliza sus medios en la poética (“en la presentación misma”). Su negativa no se dirige contra la aceptación de lo sublime estético, sino contra la oferta moderna de presentar ese ámbito sublime de manera figurada, esto es, a través de equivalentes en reemplazo de aquel “secreto oculto de las cosas” al que apunta con el índice la burla Fernando Pessoa.

Esta estrategia constituye una de las claves centrales para entender la poética posmoderna, ya que, frente a la imposibilidad de presentar lo impresentable (lo sublime), el autor posmoderno se empeñará en hacer patente este *imposible* expresivo y, antes que buscar un bello equivalente de aquello que no tiene forma de presentación posible, pondrá en evidencia dicha imposibilidad expresiva, convirtiéndola en su objeto. Presentándolo, por cierto, a través de juegos formales ajenos a la metáfora sublimante; tales como la ironía, la parodia o el simulacro.¹²⁷

Ahora bien, es oportuno aclarar que no procuramos desentendernos de las diferencias estéticas entre lo moderno y lo posmoderno, sino señalar la posibilidad, históricamente respaldada, que uno pueda (aun cuando latentemente) cohabitar en el otro.

¹²⁷ Esta estrategia posmoderna es la que permitirá poéticas extremas que podríamos resumir bajo la siguiente paradoja: *si no tienes nada que decir, he ahí tu discurso*. No obstante, la fertilidad de esta paradoja en el arte contemporáneo es notable, peculiarmente en el cine a partir de la década de 1960. Véase *Otto e mezzo* (1963) de Federico Fellini o, quizá también, *Vivre sa vie* (1962) de Jean Luc Godard. Asimismo recordamos que en “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*. “El jardín de senderos que se bifurcan”, 1941. OC 05: 475); cuento que fuera publicado por primera vez por la revista *SUR* en 1939; la poética es, básicamente, la misma.

Posibilidad que, como hemos discutido en “Las ediciones”, queda de manifiesto en la poética de nuestro autor a partir de la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires*.

En este sentido, si hemos dicho que los versos de Fernando Pessoa antes citados no permiten, *en rigor*, el calificativo posmoderno; deberíamos, asimismo, tener por equívoca la posibilidad de una lectura –rigurosamente moderna– de *Fervor de Buenos Aires*.

Porque si nos permitiéramos la licencia de leer el texto ignorando su data y, asimismo, lo transitáramos con la precaución de evitar cualquier sospecha (como la ironía contenida en el poema “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” de la segunda edición) quizá podríamos concluir que el nominalismo whitmaniano del texto así como las figuras del solitario y su escenificación nocturna lo orientan hacia la modernidad temprana.

No obstante, aun si aceptáramos la conjetura de una poesía fuera del tiempo facultándonos leer *Fervor de Buenos Aires* descontextualizadamente; ¿podríamos acaso negar que nuestro objeto, obviamente extemporáneo de Whitman, Leopardi y Novalis, no comparte severamente el mundo de esa modernidad temprana ya que el *solitario* de *Fervor*, como sujeto retórico, promedia ser más cercano a la máscara teatral que a la figura del *desarraigado* propiamente tal, en su azaroso tránsito por *la noche* montada en el texto como un escenario más próximo a la felicidad que al *Pathos*?¹²⁸

No es nuestro propósito trivializar el sujeto de *Fervor de Buenos Aires* reduciéndolo a la figura del poeta *très comme il faut*. Para refutar esta sospecha, desde la perspectiva del espacio que aquí atendemos, nos bastaría recordar que el *desajuste* de Borges respecto de la modernidad urbana de Buenos Aires lo conduciría a fundar imaginariamente una ciudad *otra*: la ciega “Benarés” del texto.¹²⁹

Porque si volvemos a Charles Baudelaire, bajo el paradigma benjaminiano de la figura urbana del poeta moderno, y aceptamos que su discurso sostiene:

Un planteamiento reivindicativo del artista que denuncia una realidad detestable, la de la gran ciudad, en una aproximación parecida a la de los pintores o los modernos fotógrafos –y esto *es* el “Spleen” de París”– abriendo así el camino hacia un hipotético “Ideal de París” que nadie llegó a conocer. (Martínez de Merlo. Baudelaire, 2000: 327).

¹²⁸ El *desarraigo* del sujeto fervoriano no parece ser algo que éste “experimente” sino, más bien, algo que éste desea “representar”. Más adelante, al referirnos a la configuración del sujeto, abordaremos esta teatralidad desde la máscara borgeana de “el enamorado”.

¹²⁹ V., apartado siguiente.

Aun cuando la realidad de la gran ciudad se opone, en *Fervor de Buenos Aires*, al espacio íntimo del texto, difícilmente podríamos trasladar, bajo los mismos términos, este moderno planteamiento a la voz del sujeto fervoriano. En el Borges de *Fervor de Buenos Aires* (así como, en general, en la escritura borgeana) rara vez rozamos la denuncia social – menos aún la *seriamente* política–; su desarmonía con el mundo moderno responde, más bien, a un temperamento (también presente en Baudelaire) que, como el *ocio* propicio a la invención¹³⁰, constituye un rasgo psicológico de la moral del poeta que, con propiedad, se halla recogido en la siguiente confesión de Eugenio Montale:

Habiendo sentido desde que nací una total desarmonía con la realidad que me rodeaba, la materia de mi inspiración no podía ser sino *esa* desarmonía. No niego que el fascismo primero, la guerra más tarde, y la guerra civil más tarde aún me hallan hecho infeliz; pero existían en mí razones de infelicidad que iban mucho más allá y fuera de estos fenómenos. Considero que se trata de una inadaptabilidad, de un *maladjustement* psicológico y moral que es propio de todas las naturalezas poéticas. (Montale, 1995: 34 - 35).

Porque luego de una lectura atenta y general del texto, resulta evidente que el espacio de *Fervor* no representa “una realidad detestable” para Borges. Contrariamente, quizá podríamos afirmar que el espacio ha sido configurado en el texto como un escenario apropiado para la representación del *Fervor de Buenos Aires*.

Si tomamos, por ejemplo, la figura de *el solitario* al momento de decir: “Olorosa como un mate curado/ la noche acerca agrestes lejanías/ y despeja las calles/ que acompañan mi soledad hechas de vago miedo y de largas líneas.” (*Fervor*. “Caminata”. OP 05: 46) entendemos que; cuando –desde Buenos Aires mismo– este sujeto nombra la noche “olorosa como un mate curado” y califica “vago” el miedo que materializa las calles desoladas; está des-familiarizando la figura del *desarraigado* desinstalando su escenario ya que, aquí, *la noche* no parece representar amenaza alguna, sino más bien una oferta dichosa.¹³¹

¹³⁰ Eugenio Montale se ha referido a él definiéndolo como una: “Especie de *octium*, de vacación interior, que es necesaria, por lo menos para mí, para la poesía. (Montale, 1995: 76).

¹³¹ Recordamos el fragmento de *El idioma de los argentinos* citado anteriormente: “La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha” (REP 28: 131). Hay mucho espacio para la dicha fervorosa en el texto. Los diminutivos y otras formas afectuosas de la dicción poética no escasean en el texto y, no pocas veces, sorprenden por su ternura (v. gr., “Cada arbolito es una selva de hojas. [...] El jardincito es como un día de fiesta/ en la pobreza de la tierra”. (*Fervor*. OP 05: 36).

Ahora bien, si (apuntando al nombre del libro) acabamos de señalar la aproximación fervorosa de Borges al espacio de la ciudad (y la consecuente distancia respecto de la *poética del desarraigo*) y, anteriormente, hemos destacado la naturaleza inclusivamente moderna y posmoderna del texto y si, asimismo, hemos confrontado las sublimaciones del simbolismo baudelariano con la inmediatez del nominalismo borgeano, es en respuesta a nuestro propósito de apartar, en sus rasgos generales, *Fervor de Buenos Aires* de la moderna tradición del poeta urbano que, desde la perspectiva de W. Benjamin, Baudelaire inaugura.¹³²

Porque estilísticamente nuestro objeto no responde, *en rigor*, a los dictámenes estéticos modernos antes discutidos. Asimismo, pese a la equívoca presencia en *Fervor de Buenos Aires* del paseante solitario y la escenificación nocturna propios de los primeros poemarios modernos, no podemos ignorar que no son sus pares *Leaves of Grass* (1855) ni *Il passero solitario* (1831) ni tampoco los *Himnen an die Nacht* (1800); sino aquellos otros, sus contemporáneos legítimos, los vanguardistas *Trilce* (1922) y *Altazor* (1919?!/ 1934).

¿Entonces qué?

Se podría interpretar la aparente anacronía estilística del texto como una manifestación consecuente con una poética tradicionalista ignorante o temerosa de aceptar *lo nuevo* proveniente del contexto artístico y literario moderno. No obstante, si nos dispusiéramos a manejar una interpretación como ésta, necesariamente, nos veríamos obligados a ignorar el corpus de poemas escritos por Borges en el período inmediatamente anterior a *Fervor de Buenos Aires*, esto es, aquellos *otros poemas* de la *juvenilia* borgeana

¹³² Borges mantendría distancia respecto de la poesía de Baudelaire. Si atendemos a la siguiente genealogía de la poesía moderna hecha por Borges, veremos que en ella Ch. Baudelaire, contrariando el discurso de W. Benjamin y, asimismo, el de O. Paz, no ocupa un lugar preponderante: “Es innegable que todo lo específicamente moderno de la poesía de nuestro tiempo procede de dos hombres de genio norteamericano: Edgar Allan Poe y Walt Whitman. De Edgar A. Poe descienden Baudelaire, el simbolismo, Valéry y, de algún modo, Joyce, y cabría agregar que la teoría de Poe es quizá más importante y más generadora que su práctica”. (Rec 56-86: 43).

No obstante la norteamericanización de la historia de la poesía moderna que esta genealogía propone, deberíamos rescatar su irónica defensa contra el orden jerárquico establecido. En su último libro de poemas Borges nos permite ver la ironía tras esta deconstrucción que no disimula apartarse de una poética que considera superada: “Durante la primera guerra, mientras se mataban los hombres, soñamos los dos sueños que se llamaron Laforge y Baudelaire. Descubrimos las cosas que descubren todos los jóvenes: el ignorante amor, la ironía, el anhelo de ser Raskolnikov o el príncipe Hamlet, las palabras y los ponientes”. (OP 05: 595).

que, inequívocamente, dan cuenta de su “militancia” en el vanguardismo español y argentino al cual nos hemos referido al iniciar esta investigación.

Mediando este *impasse* preferimos interpretar el “aparte” contextual de *Fervor de Buenos Aires*, antes que como una reaccionaria inadecuación del texto a la *escritura vanguardista* de la época, como una jugada decisiva del autor orientada a poner de relieve la inmediatez nominalista de su escritura y desinstalar *progresivamente* del texto las marcas de aquella poética novicia y errática producto de su experiencia vanguardista en *la secta de la equivocación ultraísta*.¹³³

Desde esta perspectiva, la dicción nominalista de Borges al señalar el espacio en *Fervor de Buenos Aires*, podría interpretarse como una estrategia defensiva y contradiscursiva por medio de la cual el autor estaría intentando apartarse de las poéticas modernas plasmadas en las sublimaciones de la estética moderna cuyas marcas, no obstante, aún se hallan presentes en ciertos momentos del texto.¹³⁴ En este sentido, por su nominalismo, la idea del espacio manejada por Borges en su primer libro no corresponde al espacio sublimado de la modernidad ya que el poeta parece aferrarse a la mera cosa, quizá respondiendo, como en los versos antes citados de Pessoa, a que entiende que las cosas parecen no ocultar misterio alguno.

¹³³ Tomamos este calificativo infamante que proviene de declaraciones del propio Borges. Está citado por Enrique Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana*. Asimismo, aparece como título de un apartado (“La equivocación ultraísta”), y citado al interior del mismo, en *Borges, el poeta* de Guillermo Sucre. Ver bibliografía.

¹³⁴ Esta esmerada distancia respecto de lo *propriadamente moderno* puede observarse en el cuidado general de Borges al retirar, corregir o variar en las sucesivas ediciones de *Fervor de Buenos Aires* aquello que pudiera instalar en el texto la retórica vanguardista de la *equivocación ultraísta* de su juvenilia poética. (Ver los primeros apartados de nuestra investigación en lo referente a las ediciones y variantes. No obstante, como hemos insistido desde nuestra hipótesis de trabajo, *Fervor de Buenos Aires* es un texto moderno con soterrada vocación hacia la madurez posmoderna del autor. Esta peculiar naturaleza anfibia le permitirá al texto acoger, puntualmente, imágenes del ocaso muy tradicionales como esta metáfora: “Y divisé en la hondura/ los naipes de colores del poniente/ y sentí *Buenos Aires*” (*Fervor*. “Arrabal” OP 05: 34) junto a otras tempranas y muy del gusto *ultra* como éstas otras: “El poniente de pie como un Arcángel/ tiranizó el camino” [...] “El poniente que no cicatriza/ aún le duele a la tarde” (*Fervor*. “Campos atardecidos” OP 05: 54). Licencias que, no obstante, no atentan contra la naturaleza del texto, sino refuerzan su anfiblogía estética. Nótese que cuando subrayamos el nominalismo en la dicción del espacio no estamos argumentando estadísticamente, sino destacando un comportamiento general de la escritura, bajo el entendimiento que aún persisten marcas de una poética claramente vanguardistas en el texto. No obstante, esta negativa nominalista a la sublimación modernistas (que “epocalmente” parecerían esperables en un texto de la data de *Fervor de Buenos Aires*) constituye un gesto distinguible al cual se suma la práctica de otras retóricas preferentemente anteriores o posteriores a la modernidad como la alegorización discutida al iniciar nuestra investigación al momento de discutir el poema “Carnicería” (“Sobre las variantes textuales del poema “Carnicería”. Primera parte. “Las variantes, II. Variantes textuales”).

Respecto de estas marcas Guillermo Sucre, oportunamente, ha señalado la excesiva visibilidad de sus medios retóricos indicando que: “Descubren demasiado su mecanismo. Ya es el gusto por la brusquedad, por el impacto: “La luz a puñetazos/ abre un boquete en los cristales.” (P, página 30) Ya la excesiva intencionalidad y el cálculo: “Vienen del patio donde el aljibe es una torre invertida/ entre dos cielos.” (P, página 90) Ya el rebuscamiento: “alguien descrucifica los anhelos/ clavados en el patio [sic].” (P, página 58) Otras veces cae en un inútil hermetismo, en una desmedida acumulación de elementos. No son ejemplos aislados, pero tampoco dominantes. Abundan especialmente en *Fervor de Buenos Aires*, no así en los dos libros posteriores”. (Sucre, 1967: 35).¹³⁵

Ahora bien, esta negativa a la modernidad vanguardista (focalizada en sus excesos retóricos) habrían llevado a Borges a desinstalar (eliminando o atenuando) “progresivamente” las marcas de su poética primeriza en favor de *hacer más visible en el texto* una escritura afín con la voz del autor maduro. Gestión de autor que se extendería por más de cincuenta años de reescritura continua desde la edición original (1923) a la edición definitiva (1976).¹³⁶

Cabe asimismo destacar que todas las intervenciones borgeanas sobre el texto no constituyen una negación de la escritura inaugural sino el rescate y proyección de aquello que, para el autor, constituye su legitimidad, esto es, *la fidelidad del texto a la imaginación*

¹³⁵ La abreviatura “P” del fragmento citado corresponde a la edición: *Poemas 1923-1958*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1958 (v. Bibliografía) en la cual Borges incluye el texto de *Fervor de Buenos Aires* con las variantes introducidas hasta esa fecha junto a *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* (también revisados), más un apéndice conformado por “Otras composiciones”.- La primera cita (p. 30) pertenece al poema fervoriano “Sala vacía”. La segunda pertenece al poema “Promisión en alta mar” de *Luna de enfrente* que, no obstante la queja de Sucre, nos parece (según sus propios códigos) una imagen admirable. La tercera cita pertenece al poema “Sábados” de *Fervor de Buenos Aires*. Hay aquí un error en la transcripción de Sucre. Dice “patio” debiendo decir “piano” (Es un pianista a quien el que el poeta oye al pasar decrucificando anhelos clavados, no en el patio, sino en el piano, mientras lo está tocando”). En cuanto a que las marcas ultraístas sean más abundantes en *Fervor* que en los otros dos poemarios, la explicación es obvia ya que la cercanía de *Fervor* a los poemas ultraístas es históricamente mayor. No sobra insistir en señalar que la desinstalación de la poética vanguardista de *Fervor* constituye una operación *progresiva* sobre el texto original. En los dos libros posteriores a *Fervor* ya pueden ser leídas ciertos recursos retóricos y formales (métrica isosilábica, rima, cercanía al soneto) que se orientan hacia la madurez poética del autor.

¹³⁶ N. B. Como antes hemos recordado, Borges en *Fervor de Buenos Aires* “viene de vuelta” de su fracasada experiencia vanguardista. Estamos manejando, coincidentemente con el autor, la defensa del poeta ante los excesos del ultraísmo como una reacción ante una opción artística equivocada. “Equivocación ultraísta” que podríamos ser interpretar como un inoportuno, pero inevitable, *tour de force* de nuestro novicio autor por las inaugurales poéticas modernas del siglo veinte.

del autor, aun cuando esto pudiera suponer una licenciosa autonomía respecto de los dictámenes estéticos de una época.

En este sentido, recordamos que la negativa borgeana a la estética de la modernidad vanguardista no corresponde a una actualización ni constituye una novedad introducida al interior del texto. La inmediatez en la dicción nominalista del espacio, en la que hemos apoyado nuestra argumentación, resulta claramente legible desde la primera edición del texto. Vocación estilística de *Fervor de Buenos Aires* que sería ratificada por las sucesivas omisiones, variantes y poemas agregados que serían recogidos en la segunda edición (FERV 69) y la edición definitiva en *Obra poética* (A2/MC10).

POST SCRIPTUM

Al momento de responder sobre la profesión de una estética por parte del poeta, Borges mantendría, incluso tardíamente, una postura negativa: “No profeso ninguna estética. Cada obra confía a su escritor la forma que busca: el verso, la prosa, el estilo barroco o llano. Las teorías pueden ser admirables (recordemos a Whitman)¹³⁷ pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo”. (*Conjura*. “Prólogo”. OP 05: 583).

Ahora bien, apoyados en lo antes expuesto en este apartado y reorientando el postulado de esta sentencia hacia lo que el poeta aparentemente busca ocultar; preferimos leer esta negativa, aplicándola a *Fervor de Buenos Aires*, como una soterrada *defensa* contra aquella estética que, señaladamente, la modernidad le ofrece e intenta imponer como propia del discurso artístico contemporáneo. Consecuentemente, permitiéndonos la licencia de parafrasear y ampliar esta negativa, resueltamente afirmamos que transportada a la dicción del espacio en *Fervor de Buenos Aires*, resulta más satisfactorio y elocuente leerla así: “no profeso (o no quiero profesar) ninguna estética *moderna*”.

¹³⁷ Quizá quiso decir E. A. Poe (*Filosofía de la composición*).

2.
SOBRE LA FUNDACIÓN DEL ESPACIO CIEGO DE LA POÉTICA BORGEANA
EN *FERVOR DE BUENOS AIRES*.

Y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos.

“Amanecer”. *Fervor*. OP 05: 41.

Si nos remitimos a nuestro *incipit* (“Hacia la penumbra borgeana”) podremos recordar la voluntad sombría en la configuración del espacio en los dos textos de Roberto Bolaño allí comentados. En el primero (“Borges y los cuervos”) el espacio es concretamente un cementerio y en el segundo (“Los personajes fatales”) las imágenes de Londres, captadas por Sergio Larraín, son orientadas por Bolaño hacia una alegoría infernal.¹³⁸

La representación del espacio en *Fervor de Buenos Aires* es, asimismo, dominio de la penumbra. Al ingresar al texto, nos hacemos parte de un escenario donde la luz del día casi no cobra presencia. La expectativa, para quien transita por los versos de *Fervor de Buenos Aires* está condicionada por esta extrañeza, por la peculiar oferta de un “espacio ciego”.

Borges da cuenta de esta sombría escenificación al aludir la *hora del poema* en el texto: “Penumbra de la paloma/ llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde/ cuando la sombra no entorpece los pasos/ y la venida de la noche se advierte/ como una música esperada y antigua/ como un grato declive”. (*Fervor*. “Calle desconocida” OP 05: 22).

El título del poema tiene una llamada donde el poeta despeja una inexactitud: “Es inexacta la noticia de los primeros versos. De Quincey (*Writings*, tercer volumen, pág. 293) anota que, según la nomenclatura judía, la penumbra del alba tiene el nombre de penumbra de la paloma; la del atardecer, del cuervo”. (*Fervor*. “Notas”. OP 05: 57). Aun cuando, referida a la imagen poética, esta aclaración resulta poco significativa; constituye una clara demarcación del espacio poético que bajo el ámbito de penumbra que cubre toda la escritura de *Fervor de Buenos Aires* se orientará, sucesivamente, a la poesía de madurez llegando a configurar el *laberinto ciego* de literatura borgeana general.

El ámbito entre *el ocaso* (“penumbra del cuervo”) y *el amanecer* (“penumbra de la paloma”) promedia ser “unánime” en *Fervor de Buenos Aires*. Este ámbito de penumbra del espacio de *Fervor de Buenos Aires* cobra presencia en la poesía borgeana madura, donde Borges se permite aludirlo con los mismos términos de la imagen fervoriana: “Nunca sabremos quién forjó la palabra/ para el intervalo de sombra que divide los dos crepúsculos”. (“Historia de la noche”. *Noche*. OP 05: 514). Asimismo, constituirá una

¹³⁸ No deja de ser significativo que el poema que abre el texto (en la edición definitiva A2/MC10) esté dedicado a un cementerio (“La Recoleta”. Op 05: 19).

marca estilística reconocible cuentos en los cuentos borgeanos más característicos; verbigracia: “Con una oscura pasionaria en la mano, viéndola como nadie la ha visto, aunque la mirara desde el crepúsculo del día hasta el de la noche”. (“Funes el memorioso”. *Artificios*. OC O5, I: 519).

Al interior de este ámbito de penumbra la luz del día constituirá una amenaza, un agente externo y adverso al mundo poético del texto. Borges dirá: “La luz del día de hoy/ exalta los cristales de la ventana/ desde la calle de clamor y de vértigo/ y arrincona y apaga la voz lacia/ de los antepasados”. (“Sala vacía”. *Fervor*. OP 05: 29). El poeta reforzará esta aversión al espacio diurno que, desde la penumbra, ve como una ofensa, en otros momentos del texto: “En la honda noche universal/ que apenas contradicen los faroles/ una racha perdida/ ha ofendido las calles taciturnas/ como presentimiento tembloroso/ del **amanecer horrible** que ronda/ los arrabales desmantelados del mundo”. (“Amanecer”. *Fervor*. OP 05: 40. Énfasis mío). La voz infamante del sujeto contra la claridad del amanecer no trepida, hacia el final del mismo poema, leemos: “La luz discurre inventando sucios colores” (*Ibíd.*: 41).¹³⁹

Desde la perspectiva de las imágenes que dan cuerpo a la representación del espacio en *Fervor de Buenos Aires* no podemos negar que Borges quiere cerrar los ojos, procurando cegarse ante la claridad del día y, de ese modo, negar el mundo concreto y real que esa claridad reifica. Acaso irónicamente podríamos agregar que Borges sería *el poeta ciego*; incluso; cuando, aún joven, podía ver.

Wols, el parisino autor del *Art Informel*, diría en su momento que *ver, es cerrar los ojos*. De manera semejante Borges sólo quiere ver en la penumbra. Para el fervoroso sujeto del texto el acto de ver no transita por el diálogo prosaico con el mundo real; sino más bien, constituye un acto, señaladamente, poético.

En el mismo poema antes comentado Borges dice: “Curioso de la sombra/ y acobardado por la amenaza del alba/ reviví la tremenda conjetura/ de Schopenhauer y de

¹³⁹ Nos hemos referido a la penumbra en el espacio de la ciudad, esta figura tiene su correlato en el espacio interior de la casa paterna, en los reflejos del espejo en la oscuridad, como asimismo, en la imagen (también especular) de la caoba. En la edición príncipe del texto, Borges, dice: “Las alcobas profundas/ donde arde en quieta llama la caoba/ y el espejo a pesar de resplandores, es una remansada serenidad en la sombra” (“Cercanías”. FERV 23). En otro poema remitirá el débil y cálido resplandor de la caoba a los colores del atardecer: “Con fino bruñimiento de caoba/ la tarde entera se había remansado en la plaza” (*Fervor*. “La plaza San Martín” (OP 05: 23). También podríamos recordar los versos finales de un poema ya citado: “Grato es vivir en la amistad oscura/ de un zaguán, de una parra y de un aljibe” (“Un patio”. *Fervor*. OP 05: 25).

Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente, un sueño de las almas,/ sin base ni propósito ni volumen”. (“Amanecer”. *Fervor*. OP 05: 40).

Evidentemente la verdadera Buenos Aires no es una ciudad que sólo puede cobrar presencia en la penumbra; consecuentemente, en todas las imágenes anteriores estamos ante una construcción literaria, un mundo poético que las palabras fundan.

En el “Epílogo” de la edición en un volumen de *Obras completas* Borges, refiriéndose a sí mismo en tercera persona, corroborará lo dicho anteriormente al pormenorizar la ciudad de *Evaristo Carriego*: “Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires, que jamás existió”. (“Epílogo”. OC 74: 1144).¹⁴⁰

Asimismo, en una de las conferencias del ciclo *Siete noches* refiriéndose, Borges, a la pérdida del Buenos Aires de la memoria comenta:

Si yo pienso en Buenos Aires, pienso en el Buenos Aires que conocí cuando chico: de casas bajas, de patios, de zaguanes, de aljibes con una tortuga, de ventanas de reja, y ese Buenos Aires antes era todo Buenos Aires. Ahora sólo se conserva en el barrio Sur; de modo que sentí que volvía al barrio de mis mayores. Cuando comprobé que ahí estaban los libros, que tenía que preguntar a mis amigos el nombre de ellos [impedido de leer por la ceguera] , recordé una frase de Rudolf Steiner [...]. Dijo que cuando algo concluye, debemos pensar que algo comienza. El consejo es saludable, pero es de difícil ejecución, ya que sabemos lo que perdemos, no lo que ganaremos. Tenemos una imagen muy precisa, una imagen a veces desgarrada de lo que hemos perdido, pero ignoramos qué lo puede reemplazar, o suceder.

Tomé una decisión. Me dije: ya que he perdido el querido mundo de las apariencias, debo crear otra cosa: debo crear el futuro, lo que sucede al mundo visible que, de hecho, he perdido. [Borges habla en un momento en que su ceguera es casi total]. (“La ceguera”. *Siete noches*. OC 05, III: 305).

Apoyándonos en la paridad metafórica entre muerte, sueño, noche y ceguera que *Fervor de Buenos Aires* posibilita establecer a partir de versos como los siguientes: “Y la honda plaza igualadora de almas/ se abre como la muerte, como el sueño” (“La Plaza San Martín”. *Fervor*. OP 05: 23) o “Nos duele sostener esa luz tirante y distinta,/ esa alucinación que impone al espacio/ el unánime miedo a la sombra/ y que cesa de golpe/ cuando notamos su falsía,/ como cesan los sueños/ cuando sabemos que soñamos” (“Afterglow”. *Fervor*. OP 05: 39); procuraremos orientar la fijación borgeana en la penumbra (que como recurso escénico domina todo el espacio de *Fervor de Buenos Aires*)

¹⁴⁰ Este “Epílogo” se ha reincorporado al texto en la última edición de *Obras completas* (OC 05, II: 553).

al imaginario poético de la madurez borgeana donde la noche, la sombra, la ceguera y la cercanía de la muerte constituirán el protocolo temático del texto.

Remitiéndonos al fragmento antes citado (“La ceguera”. *Siete noches*. OC 05, III: 305) y buscando responder a que “cuando algo concluye, debemos pensar que algo comienza” y, asimismo, aventurándonos a soñar sobre aquello que lo pudiera “reemplazar, o suceder” podríamos permitirnos conjeturar sobre una posible modulación de la jovial penumbra hacia la ceguera de la madurez (y viceversa) al momento que la ciudad real y concreta Buenos Aires “concluye”, esto es, desaparece bajo el ámbito de penumbra dominante en el espacio de *Fervor de Buenos Aires*.

Porque si atendemos nuevamente a nuestro autor cuando dice: “Góngora, en un soneto, expresa con exactitud la idea que los sueños y la pesadilla, desde luego, son ficciones, son creaciones literarias” (“La pesadilla”. *Siete noches*. OC 05: 248); quizá podríamos “soñar” o, lo que es lo mismo, levantar una conjetura, una construcción literaria que nos permitiera modular la peculiar penumbra del escenario de *Fervor de Buenos Aires* hacia *la ceguera* que la sucederá en los textos de la madurez.¹⁴¹

En esta operación de transferencia de un ámbito a otro, esta modulación de lo que muere (en nuestro caso la desreificación de la ciudad de Buenos Aires bajo la penumbra) a aquello “que lo puede reemplazar, o suceder”; nos hemos permitido postular *la ceguera*, en cuanto construcción literaria, como un destino posible.

Respecto de la ceguera, hemos comentado en un texto anterior¹⁴², que deberíamos leer con cautela a nuestro escritor ya que no resulta fácil tomar distancia respecto de la sagaz ironía borgeana y conformarnos con una lectura llana de afirmaciones como ésta: “Al recorrer las pruebas de este libro, advierto con algún desagrado que la ceguera ocupa un lugar plañidero que no ocupa en mi vida” (*Rosa*. “Prólogo”. OP 05: 386).

Ante lo cual, cuando menos, podríamos permitirnos sospechar que la ceguera, en la vida y el imaginario del poeta, pudiera ocupar un lugar así de ajeno al duelo y la queja si en otro momento, Borges, al referirse al origen de su ceguera, dice: “Debo buscar un

¹⁴¹ N. B. Respecto de las “construcciones literarias” Borges dirá: “Shakespeare ha escrito que son dulces los empleos de la adversidad,; sin la neurosis, el alcohol, la pobreza, la soledad irreparable no existiría la obra de Poe. Ést[e] creó un mundo imaginario para eludir el mundo real; el mundo que soñó perdurará, el otro es casi un sueño” (“Edgar Allan Poe”. Diario *La Nación*, Buenos Aires, 2/10/ 1949 y 22/08/1999. REC 31-55: 265).

¹⁴² Muñoz Pilichi, Germán. *Del rigor de la ciencia. Sobre la lírica de madurez en Obra poética de Jorge Luis Borges*. Tesis de Grado (Magíster). Profesor guía: Leonidas Morales T. Universidad de Chile, 2004. Ver bibliografía.

momento patético. Digamos, aquél en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor. Por qué no fijar una fecha, tan digna de recordación, de 1955”. (“La Ceguera”. *Siete Noches*. OC 05, III: 303).

Marginándonos de toda ambigüedad o contradicción; nos vemos obligados a aceptar que la ceguera configura la *temática mayor* de la poesía borgeana de madurez, que en nuestra investigación hemos reunido en el *corpus poéticus* posterior a *El Hacedor* (1960). Tres poemarios, allí, la nombran metafóricamente en sus títulos: *Elogio de la sombra* (1969), *Historia de la Noche* (1977) y *El Oro de los Tigres* (1972)¹⁴³

La ceguera llegaría a convertirse en un tópico en entrevistas y conferencias como en *This craft of verse. Poética* (1967-68), *Siete Noches* (1980) y, asimismo, en las frecuentes asociaciones metafóricas de la sombra y el sueño en las ficciones narrativas de sus cuentos y parábolas. No obstante; *la ceguera*, como temática de la madurez, goza de un espacio preferencial en la poesía de Borges. Es asimismo oportuno recordar que Borges contaría con la figura de John Milton y, antes, con la homérica como precedentes de un prestigioso linaje de poetas ciegos.¹⁴⁴

La sombra y la noche metaforizan la ceguera en los conocidos sonetos miltonianos “Una rosa y Milton” (*Otro*. OP 05: 200) y “On his Blindness” (*Oro*. OP 05: 347) así como en muchos otros poemas menos frecuentados en las antologías como “Junio,

¹⁴³ El oro, aludido en el título y el poema homónimo del libro, constituye una metáfora del amarillo de la ceguera (“un color que no me ha sido infiel”) así como del amarillo de la figura central del bestiario borgeano: el tigre, como lo explica aquí el propio autor: “...empezaré refiriéndome a mi modesta ceguera personal. Modesta en primer término, porque es ceguera total de un ojo, parcial del otro. Todavía puedo descifrar algunos colores. Todavía puedo descifrar el verde y el azul. Hay un color que no me ha sido infiel, el color amarillo. Recuerdo que de chico (si mi hermana está aquí lo recordará también) me demoraba ante unas jaulas del jardín zoológico de Palermo y eran precisamente la jaula del tigre y la del leopardo. Me demoraba ante el oro y el negro del tigre; aún ahora, el amarillo sigue acompañándome. He escrito un poema que se titula “El oro de los tigres” en que me refiero a esa amistad”. (“La Ceguera”. *Siete Noches*. OC 05, III: 302).

¹⁴⁴ Remítase el lector a las palabras del propio Borges en relación a la ceguera de Homero: “Las tradiciones son unánimes en mostrarnos un poeta ciego; sin embargo, la poesía de Homero es visual, muchas veces espléndidamente visual; como lo fue, en menor grado desde luego la poesía de Oscar Wilde. Wilde se dio cuenta de que su poesía era demasiado visual y quiso curarse de ese efecto: quiso hacer poesía que fuera también auditiva, musical, digamos como la poesía de Tennyson o de Verlaine, a quienes el quería y admiraba tanto. Wilde dijo: “Los griegos sostuvieron que Homero era ciego para significar que la poesía no debe ser visual, que su deber es ser auditiva”. De ahí el *de la musique avant toute chose* de Verlaine, de ahí el simbolismo contemporáneo de Wilde.” (“La ceguera”. *Siete noches*. (OC 05, III: 308).

También es frecuente la asociación de la ceguera con la memoria: “Si los antiguos lo consideraban ciego [a Homero], tal vez se debía a que pensaban, acaso no sin razón, que la memoria de un hombre era tanto más impresionante por cuanto carecía de vista”. (Vidal-Naquet, Pierre. *El mundo de Homero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Página 11).

1968” (*Sombra*. OP 05: 315). Empero, más que en otro alguno, en el poema que abre *El hacedor* en *Obra poética*; acaso el más íntimo, bello y perfecto compuesto por Borges: “Poema de los dones” (*Hacedor*. OP 05: 111) en el cual haciendo una heroica e irónica defensa de su propia ceguera la eleva desde la adversidad y la jerarquía de un don. En este poema Borges se encubre, desde el primer verso, con la máscara retórica clásica del *Victis honor*, evitando, como en el fragmento citado más arriba, todo gesto plañidero:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

Ironía Divina, y sin duda magnífica, que otorga al poeta el don de la literatura (los libros) junto al extraño “don” de la ceguera (la sombra) que fatalmente lo inhabilita como lector. Seguidamente, en el cuarto cuarteto, desde una imagen preciosamente “*plañidera*” del menesteroso que nos recuerda el mito de Tántalo, Borges dice: “De hambre y de sed (narra una historia griega)/ muere un rey entre fuentes y jardines” para luego establecer la comparación con el sujeto: “Yo fatigo sin rumbo los confines/ de esta alta y honda biblioteca ciega.” Resolviendo así, la metonimia (libros por biblioteca) y la metáfora (noche por ceguera) del inicio en una espléndida e irónica hipálage: *biblioteca ciega*¹⁴⁵ que queremos leer como una personificación, por antonomasia, del propio Borges.

Ahora bien, ante este juego retórico, ¿podría el interlocutor de estos versos (suponiéndolo cauto frente a la experiencia del dolor y no inadvertido de la sagacidad de nuestro escritor) no sospechar que podría hallarse ante la sombría ironía de un artista que desde su *biblioteca ciega* simula burlar la severidad del anatema mostrando la restricción y la clausura a la manera de un triunfo y una apertura?¹⁴⁶

La historia, narrada por Borges, es ésta:

¹⁴⁵ N. B. No es ciega la biblioteca, sino el poeta.

¹⁴⁶ N. B. En su penúltimo poemario Borges dice: “Y la ceguera, que es penumbra y cárcel,/ y la vejez, aurora de la muerte”. (“Aquél”. *Cifra*. OP 05: 531). Aquí, como es propio en la dicción borgeana tardía, que discutiremos al final de nuestra investigación, la ironía decae y se apoya en la biografía. Desde esta perspectiva, la ceguera, por cierto es penumbra y cárcel. No obstante, desde la corrosiva ironía de “Poema de los dones” bien podríamos aceptar la ceguera como un don; pero un don literario, claro está. Desde la perspectiva del poema podríamos interpretar la ceguera como un don artístico que le permite, poéticamente, ver más (más allá de las apariencias).

La ceguera me fue alcanzando gradualmente desde la infancia. Fue como un lento atardecer de verano; no tuvo nada de patético ni dramático. A partir de 1927 soporté ocho operaciones en los ojos, pero desde fines de la década del cincuenta, cuando escribí el “Poema de los dones” a efectos de la lectura y la escritura ya estaba ciego. La ceguera fue una característica de mi familia; una descripción de la operación de ojos que le hicieron a mi bisabuelo, Edward Young Haslam, apareció en las páginas del “Lancet”, la revista médica de Londres. La ceguera también parece ser una característica de los directores de la Biblioteca Nacional. Dos de mis ilustres predecesores, José Mármol y Paul Groussac, sufrieron el mismo destino. En el poema hablo de la magnífica ironía de Dios, que me dio al mismo tiempo ochocientos mil libros y la noche” (AUTO: 126-27).

Empero, si aceptamos sin más la ironía borgeana, ¿cómo podríamos interpretar la transfiguración de la ceguera en un don en el irónico panegírico borgeano?

Apoyándonos en esta sentencia de Borges: “La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra.” (Rosa. “Prólogo”. OP 05: 386) y buscando un precedente que nos pueda servir de modelo al interpretar la modulación de la ceguera a otro destino que la pudiera *reemplazar o suceder* nos remitimos a la lectura que, en este sentido, hiciera T. S. Eliot de la tardía ceguera miltoniana:

The most important fact about Milton, for my purpose, is his blindness. I do not mean that to go blind in middle life is itself enough to determine the whole nature of a man's poetry. Blindness must be considered in conjunction with Milton's personality and character, and the peculiar education which he received. It must also be considered in connexion with his devotion to, and expertness in the art of music. Had Milton been a man of very keen senses- I mean of *all* five senses- his blindness would not have mattered much. But for a man whose sensuousness, such as it was, had been withered early by book-learning, and whose gifts were naturally aural, it mattered a great deal. It would seem, indeed, to have helped him to concentrate on what he could do best.” (Eliot, 1957: 139).

Eliot señala que no existiendo en Milton un desarrollo parejo de la sensibilidad a través de los cinco sentidos, sino una devoción por lo musical y una maestría en el arte de la música (producto de los dones naturales y el aprendizaje), la ceguera podría haberlo ayudado a concentrarse en lo que podía hacer mejor. Así, la ceguera habría focalizado las potencialidades de la sensibilidad miltoniana en lo auditivo; es decir, habría motivado un traslado de las potencialidades *del ojo al oído*.

¿Podría ser éste el caso de Borges? Liminarmente, deberíamos preguntar: ¿Cuán músico era nuestro poeta? Pareciera ser que a la manera de Milton (tal como lo quiere ver Eliot) muy poco.¹⁴⁷ Borges no contaba, como Milton, con el talento natural y una oportuna educación en el arte de la música. No obstante, siempre entendería (en concordancia con los otros miembros de la tribu) que el arte de la palabra no tiene explicación sin la música; esto es; sin el ritmo, la melodía, el color sonoro de las palabras, la cadencia, la armonía. Borges, que fingió en múltiples ocasiones no entender por qué músicos como Schubert, Wolf o Mahler, componían música para un poema si, evidentemente, ellos sabían que el poema ya la contenía;¹⁴⁸ Tardíamente; en un poema colmado de anáforas juega con la misma idea: “Ha soñado el arte de la palabra, aún más inexplicable que el de la música, porque incluye la música” (“Alguien sueña”. *Conjura*. OP 05: 600).¹⁴⁹

Palpablemente queda claro que no podemos aplicar directamente al caso borgeano la lectura Milton-Eliot ya que Borges, a diferencia de Milton, no habría modulado *la ceguera* a otro de sus sentidos. En este sentido la interpretación sinéstsica que ofrece Eliot para la resolución de la ceguera en la poesía de Milton no parece oportuna al caso borgeano, elementalmente, porque su poesía de madurez no es más visual, auditiva, táctil ni olfativa que su poesía temprana.

¿Entonces qué?

Si partimos por recordar que aquello que “sucederá” al espacio en penumbra de *Fervor de Buenos Aires* (lo que seguidamente viene tras él) es la ceguera del autor y con

¹⁴⁷ A juzgar por las declaraciones de sus amigas y biógrafas, Alicia Jurado y María Ester Vásquez, que conocieron a Borges en la intimidad, nuestro escritor parece no haber contado con una formación musical como la de los escasamente videntes John Milton o James Joyce; ni tampoco como la de los prodigiosamente videntes Ezra Pound o Federico García Lorca.

Borges, no obstante homenajear “A Johannes Brahms” en un soneto (*Moneda*. OP 05: 451) y citarlo como paradigma de la severidad nórdica (junto a Schopenhauer y Shakespeare) en “Deutsches réquiem” (*El Aleph*. OC 05: 617), parece haber sido poco aficionado a las audiciones musicales y, a decir de Alicia Jurado, sólo en una ocasión aceptó acompañarla y, según ella cuenta, fue tal el tedio de su acompañante que debieron abandonar la sala antes de finalizar el concierto.

¹⁴⁸ Esta pregunta se apoya en un supuesto confuso; como, asimismo, es confuso quien pregunta por qué un *film* puede resultar excelente a partir de una novela mediocre. Evidentemente esto es así porque la enunciación es diversa en la novela y el *film* (y, por lo mismo, legítima), no obstante compartir un mismo enunciado.

¹⁴⁹ N. B. En este último poemario publicado por Borges, el poeta nombra, desde la tradición, a la literatura como “arte de la palabra”; lo cual nos permite inferir que al referirse a ella como una forma de la música no está excluyendo la prosa (lo cual, también, corresponde a un juicio tradicional).

ella las consecuentes representaciones de esa ceguera en su poética de madurez. Y si consideramos que, desde el ángulo opuesto, *la ceguera* para el *viejo poeta*, constituye “una llave” y “un álgebra”; bien podríamos, doblemente, preguntar: ¿qué mundo poético, esa llave, posibilita abrir? y ¿qué mundo poético, ese álgebra, posibilita cifrar?

Nos aventuramos a postular que entendemos que *la penumbra* dominante en el espacio de *Fervor de Buenos Aires* constituye una “anticipación poética” del mundo de *la sombra* en la poesía madura de Borges. Bajo este entendimiento la ceguera constituiría *la llave* con la cual el viejo poeta abre la dialéctica de su poética madura con la temprana. Asimismo -como un *álgebra*- la ceguera le proporcionaría a Borges una de las claves para “cifrar”, a partir de un patrón común, el imaginario de su novel poesía y confrontarlo dialécticamente con el mundo poético de la madurez.

Esta dialéctica, entendemos, es la que le permite a Borges legitimar *Fervor de Buenos Aires* como un texto que, anticipadamente, participa de un rasgo distintivo del imaginario maduro del autor: “el laberinto ciego”.¹⁵⁰

Entendemos que el fervoriano *ámbito de la penumbra* que para el novel poeta de *Fervor de Buenos Aires* se extiende desde el amanecer (“crepúsculo de la paloma”) hasta el ocaso (“crepúsculo del cuervo”) -en cuanto construcción literaria- constituye, para el maduro autor de *El hacedor*, un precedente distinguido de la *biblioteca ciega*. En este sentido no dudamos al postular que aquel fervoriano *ámbito de la penumbra*, como espacio del novel poeta, sería transportado (modulado) a *la biblioteca ciega*, como una representación mayor de *la sombra* en el espacio poético del autor maduro.

Quizá por la abierta posibilidad de constituir un escenario anticipador del imaginario de su poesía de madurez, Borges prefiere *Fervor de Buenos Aires* y lo distingue de los otros dos libros de la trilogía de Buenos Aires (*Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*). Esta valoración de la anticipación y apertura del texto fervoriano al mundo poético de su madurez por parte del autor explica el consecuente cuidado de Borges por legitimar su primer libro, gestión representada en las múltiples ediciones y variantes introducidas al texto con el persistente propósito de hacer más visible el vínculo dialéctico con los poemas

¹⁵⁰ La ceguera, en sus dos representaciones: la penumbra (como construcción literaria en *Fervor de Buenos Aires*) y la sombra (como el ineludible “anatema” de *El hacedor* y los textos sucesivos de la madurez).

de la madurez que oportunamente expusiéramos en los apartados correspondientes a “Las ediciones” y “Las variantes”.¹⁵¹

Esta peculiar apertura del texto a la poética de madurez, esta llave, que ofrece *Fervor de Buenos Aires*, entendemos, es la que le permitirá a Borges decir en el prólogo de la segunda edición del texto: “Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después” (*Fervor*. OP 05: 15) quizá queriendo significar que en el texto de su primer libro está contenida el álgebra de su poesía madura. Y es acaso ese mismo álgebra el que, más adelante, aprobarán los mentores del libro: “Por lo que dejaba entrever, por lo que prometía de algún modo, lo aprobaron generosamente Enrique Diez-Canedo y Alfonso Reyes” (*Ibíd.*).

Finalmente, ratificamos el postulado cardinal del apartado, esto es, nuestra defensa que, desde el ámbito de penumbra en el espacio de *Fervor de Buenos Aires*, Borges estaría “fundando” el *laberinto ciego* de su poesía y su literatura general.¹⁵² Construcción literaria del joven poeta que, postulamos, modulará y se instalará dialécticamente en la escritura del autor maduro como una marca mayor de su imaginario, una *détournement* poética que entendemos corroborada en el vatídico verso fervoriano de nuestro epígrafe: “Y la noche gastada [por la reiterada “Caminata” de *Fervor*]/ se ha quedado en los ojos de los ciegos [Borges *himself, indeed*]” (“Amanecer”. *Fervor*. OP 05: 41).

¹⁵¹ En el apartado anterior hemos discutido cómo Borges se aparta de las sublimaciones estéticas modernas y cómo esta distancia, mediando la dicción nominalista del texto, le allana el diálogo con su poética de madurez. En este apartado nos hemos avocado a discutir cómo Borges estaría fundando, desde la penumbra dominante en el espacio de *Fervor de Buenos Aires*, el *laberinto ciego* de su literatura. Gesto fundacional que, eventualmente, le permitiría incorporar este texto a su producción de madurez. En el apartado siguiente veremos cómo *Fervor de Buenos Aires* constituye la fuente de la anamnesis borgeana, el *laberinto vacío*. Un espacio poético que Borges no abandonará, regresando “fervorosamente” desde sus poemas de madurez a la imaginada ciudad de su primer libro. Apoyándonos en nuestra hipótesis de trabajo podríamos agregar que esta dialéctica entre el mundo moderno de los poemas borgeanos de juventud y su poesía de madurez estaría, asimismo, poniendo en juego los recíprocos lazos de la estética moderna y posmoderna en la poesía de Borges.

¹⁵² El gesto fundacional de *Fervor de Buenos Aires* es, en extremo, diverso de la versión *sólo para argentinos* contenida en “Fundación mítica de Buenos Aires” (*Cuaderno*. OP 05: 87). En *Fervor de Buenos Aires* se funda una figura temática clave del imaginario poético borgeano (el espacio ciego contenido entre las dos penumbras del texto que, postulamos, luego [modulará a la sombra que, por antonomasia, domina la biblioteca ciega de *El hacedor*) posibilitando, en sendas construcciones, configurar el *laberinto ciego* de la literatura borgeana; y no, como en aquel otro poema: un mito nacional. La fervorosa ciudad del texto no es semejante a aquella arenga nacionalista, el propio Borges acuñaría un nombre posible para la imaginada urbe del texto fervoriano en el poema “Benarés” (*Fervor*. OP 05: 42).

2.

FERVOR DE BUENOS AIRES:
EL LABERINTO VACÍO.

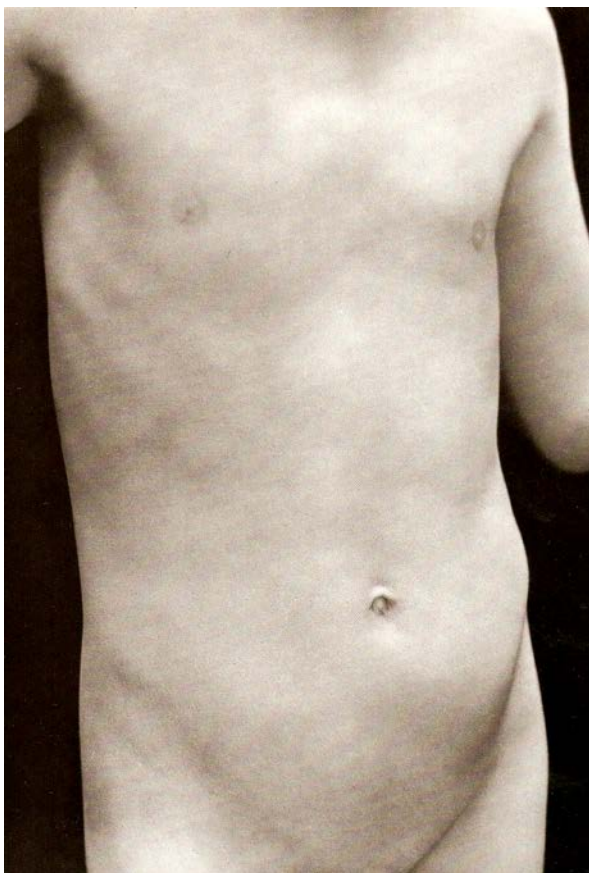
–Para la otra vez que lo mate– replicó Scharlach– le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y es invisible, incesante.

“La muerte y la brújula”.
“Artificios” (OC 05, I: 544).

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

“Los dos reyes y los dos laberintos”.
El Aleph (OC 05, I: 648).

PROLEGÓMENO:
SOBRE LA POSMODERNA RELACIÓN
ESPACIO – TIEMPO EN LA FOTOGRAFÍA *NEIL* (1925)
DE EDWARD WESTON.



Edward Weston, *Neil*. Silver Print Photograph, 1925.

La *industria cultural* norteamericana se complació en presentar, en su momento, al fallecido “Rey del Pop”, Michael Jackson, como una imagen antonomástica de la cultura posmoderna. Se decía que el espectador de sus *performances*, fácilmente, caía en la fascinación de no poder discernir si aquel ídolo popular correspondía racialmente a un hombre negro o blanco, si el sujeto tras la imagen era joven o viejo o si ese ambiguo personaje representaba un sujeto de género masculino o femenino.

La fotografía que Edward Weston tomara de su hijo Neil, de manera semejante, fascina. Sabemos que esta imagen fotográfica muestra un cuerpo desnudo; pero si nos detenemos a mirarla caemos en cuenta que la figura, antes que al cuerpo vivo, nos remite al bulto estatuario. El forzado encuadre fotográfico que corta el cuerpo a la manera de una escultura truncada, así como el “marmóreo” brillo difuso de la piel, ponen la imagen desnuda del efebo en irónica complicidad intertextual con la tradición clásica.

Bien podríamos agregar que la estetizada pose del sujeto, destacando las armoniosas proporciones del cuerpo, sin mayor esfuerzo orienta la imagen hacia el canon de lo bello. Cuerpo bello que, sin duda, permite la mirada sensual.

No obstante, no es nuestro propósito seguir esta vía de argumentación que nos conduciría a interpretar, en la imagen, el rol del padre como el fotógrafo del hijo desnudo desde una perspectiva homo-erótica. Lectura que quizá podría (o quizá ya ha podido) convertir a esta imagen en un ícono de la cultura *Queer*. Interpretación que, no obstante legítima, evitamos por fácil y reductora.

Preferimos en cambio, seguir otro camino, que no excluye las referencias homosexuales, pero se orienta más oportunamente a la materia en discusión en este apartado. Veamos.

En un momento de la traducción borgeana de *Leaves of grass* (1969), en “Hijos de Adán”, los versos whitmanianos dicen:

El amor del cuerpo de un hombre o del cuerpo de una mujer no
admite explicación,
El cuerpo del hombre es perfecto, y es perfecto el cuerpo de la
mujer.

La expresión de la cara no admite explicación,
Pero la expresión de un hombre cabal no sólo esta en la cara,
Está en los miembros y en las coyunturas también, está,

curiosamente, en las coyunturas de las caderas y de las muñecas,
 Está en su andar, en el porte de su cuello, en la flexión del talle y
 de las rodillas; la ropa no lo oculta;
 Su fuerte y dulce identidad se abre paso a través del algodón y
 la lustrina,
 Verlo pasar expresa tanto como el mejor poema, y acaso más,
 Os detenéis para mirar su espalda y su nuca y sus hombros.

(Borges, 1997: 183-185).

A qué dudar. De seguro recompensa seguir el fructífero detalle con que la escritura whitmaniana recorre el cuerpo, deteniéndose placenteramente en la enumeración de sus miembros y, asimismo, poder constatar como la traducción borgeana sigue el texto fidelidad y cuidado. Quizá bastaría recordar esta fidelidad al escudriñamiento erótico whitmaniano para sospechar de la asepsia (“el horror”) homosexual que Daniel Balderston quiere ver en las traducciones borgeanas del poeta norteamericano.¹⁵³

Para el ojo de Whitman; como, antes, para el de Giotto; el cuerpo habla bajo las telas (“La ropa no lo oculta”). Desde esta perspectiva deberíamos aceptar que si bien el vestido cubre el cuerpo; no obstante, no oculta sus formas ni tampoco obstruye la expresión de sus miembros a través de la tela (“Su fuerte y dulce identidad se abre paso a través del algodón y la lustrina”). Desde esta perspectiva podríamos concluir que la ropa también muestra el cuerpo. No obstante, al mostrarlo “a través de la tela” lo hace de otro modo que al ofrecerlo desnudo al ojo de quien lo mira. Ahora bien; haciéndonos parte de esta conclusión whitmaniana retomamos nuestro discurso procurando explicar las secuelas de este *otro modo*.

Remitiéndonos nuevamente a la imagen de Weston y recordando la estatuaria figura del modelo; nos inclinamos a pensar que si el artista norteamericano apoya con énfasis el clasicismo de la pose a través de los medios expresivos del lenguaje fotográfico (su manejo del encuadre, el enfoque y la iluminación son notables) respondería a que el autor quiere establecer una metáfora visual entre el cuerpo vivo del modelo y la figura clásica de una escultura.

¹⁵³ Más adelante, discutiremos el artículo aludido (D. Balderston, “La ‘dialéctica fecal’: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges”) al tratar el sujeto borgeano en el rol dramático (o bajo la máscara retórica) de “el enamorado”.

Apoyados en lo antes expuesto, postulamos que *la jugada* del autor en la imagen que discutimos está marcada por la voluntad de evitar cualquier referencia contextual que, eventualmente, pudiera permitir al receptor adjudicar un espacio y un tiempo a la imagen.

Porque si en esta fotografía tomada en 1925, respondiendo al gusto de la época, Weston hubiera optado por una pose “subjetiva” del modelo, al uso moderno de la época¹⁵⁴, habría negado la condición más peculiar de la imagen, ya que al entregar al receptor las marcas estilísticas y epocales de la pose, inevitablemente, estaría exponiendo su fotografía a la data histórica. Empero, no es este el caso. La puesta en imagen de esta fotografía constituye *una jugada maestra* del autor. Weston nos ofrece su desnudo fotográfico bajo una pose de estilo pretérito buscando instalar contextualmente su imagen en un período del arte en el cual la fotografía, evidentemente, no era un soporte posible.

Con este gesto irónico Weston estaría relativizando el contexto histórico de la imagen y relegando a mera conjetura toda posible referencia al espacio y al tiempo en la imagen. Porque si nos permitiéramos la licencia de conjeturar fantásticamente que artistas como Leonardo o Durero hubieran podido hacer fotografías –desde la imagen de Weston– mal podríamos argumentar contra una eventual atribución de esta imagen a la autoría de aquellos maestros del Renacimiento.

Por cierto, no sería éste el caso si la figura estuviera vestida. A diferencia de la desnudez; la ropa, en cuanto producto cultural representado cabalmente en *la moda*, por definición, fija al cuerpo las circunstancias del espacio y el tiempo, lo connota y data históricamente.

Ahora bien, si salimos de la figura y nos detenemos en el fondo, podremos advertir que la imagen no muestra detalle alguno. El contexto de la figura desnuda en esta fotografía es, también, un escenario vacío. Porque en esta notable imagen, bajo la tradición fotográfica inaugurada un siglo antes por Nadar, el escenario evita toda utilería, clausura todo decorado.

¹⁵⁴No podemos aceptar sino con gran reserva la legitimidad de esta pose, básicamente, porque apoyamos el supuesto estético posmoderno que defiende que toda pose es artificiosa. Consecuentemente, la pose “natural” o la “subjetiva” resultan ser sólo máscaras que el fotógrafo impone al modelo, pero que como tipologías o géneros de la pose no contarían con mayor legitimidad que aquellas otras (las poses posmodernas) en las que, visiblemente, el fotógrafo da cuenta de sus artificios (v. gr., los retratos y desnudos de Cindy Sherman, Lucas Samaras, Helmut Newton et al.).

Como antes indicáramos; el vestido, así como el decorado escénico, cargan connotativamente la imagen de temporalidad y determinan el espacio. Contrariamente, aquí esas figuras de anclaje histórico han desaparecido y, en consecuencia, el escenario de la imagen westoniana, así como el cuerpo de Neil, se ofrece desnudo a quien lo mira.

Asimismo, el espacio de *Fervor de Buenos Aires* está configurado textualmente como un espacio desnudo. La desolada vacuidad de “la imaginada urbe”, así como los solitarios espacios interiores de la casa, permanecerán a lo largo de la escritura, enigmáticamente, *deshabitados*. La versificación borgeana vaciará de acción el espacio de la Buenos Aires del texto al apartar a sus actores de su escenario. La voluntad borgeana de eliminar en la escritura de *Fervor de Buenos Aires* la presencia del personaje urbano o domestico, convertirá a la fervorosa ciudad en un vacuo escenario, un escenario desnudo.

Pero esta desnudez del espacio, paradójicamente, no constituye una clausura. Este teatralizado simulacro deshabitado; desde su silencioso decorado; quizá hable más que la populosa ciudad. El espacio vacío puede constituir un laberinto. La vacuidad, el silencio son también figuras posibles del enigma, del laberinto.¹⁵⁵

Porque así como el desnudo en la fotografía de Weston busca huir de la historia relativizando el decorado de época; el escenario de *Fervor de Buenos Aires*, al cerrarse a la historia contemporánea de la ciudad y al negar la posibilidad del actor vivo en el espacio; se está liberando del nexo histórico que lo amarra a una época precisa, convirtiendo este deshabitado escenario en un limbo donde el tiempo libremente de despliega entre el pasado,

¹⁵⁵ Buscando ilustrar esta perspectiva posmoderna, transcribo la lectura de J. Baudrillard de ciertas esculturas hiperrealistas contenida en su libro (borgeano desde el título) *El otro por sí mismo*; que, aun cuando, el autor no lo señala en el texto, inequívocamente son obra del norteamericano John de Andrea: “Recuerdo una escena de una exposición hiperrealista en Beauburg: varias esculturas, o más bien varios maniqués, completamente realistas, color carne, íntegramente desnudos en una posición, sin ningún equívoco, banal. Instantaneidad de un cuerpo que nada quiere decir y nada tiene que decir, que está simplemente allí y, con ello provoca una especie de estupefacción en los espectadores. La reacción de la gente era interesante: se inclinaban para ver algo, los poros de la piel, los pelos del pubis, todo. Sin embargo, no había nada que ver. Algunos querían incluso tocar, para experimentar la realidad de ese cuerpo, pero, naturalmente, eso no funcionaba, porque todo estaba ya allí. Ni siquiera engañaba al ojo. Cuando el ojo se engaña, el juicio se divierte en adivinar, e incluso cuando no se intenta engañar siempre hay una especie de adivinación en el placer estético y táctil que procura una forma. Aquí, nada, salvo la extraordinaria técnica mediante la cual el artista consigue apagar todas las señales de la adivinación. Ya no queda la sombra de una ilusión detrás de la veracidad de los pelos. Nada que ver: por ello la gente se agacha, se acerca y huele este hiperparecido alucinante, espectral en su simplicidad. Se agachaban para comprobar algo asombroso: una imagen en la cual no hay nada que ver”. (Baudrillard, 1987: 26-27).

el presente y el porvenir. Enigma que, en *Fervor de Buenos Aires*, inaugura las representaciones borgeanas de una de las dos caras del laberinto: el laberinto vacío.¹⁵⁶

Si anteriormente postuláramos que la figura del cuerpo de un hombre o una mujer de fines del *quattrocento*, gracias a su desnudez, eventualmente podría ser interpretada como una figura idéntica a la de un hombre o una mujer actuales (el cuerpo desnudo carece de historia). Ahora postulamos que gracias a la ausencia de actores en escena, que cierra la posibilidad de datar con precisión el desolado escenario de *Fervor de Buenos Aires*, Borges estaría configurando un escenario que le permitirá ser re-montado en diferentes momentos de poesía (un escenario, deshabitado, vacío de actores carece de historia).

Porque no obstante contar este *laberinto vacío* con un decorado con estilística propia de época y lugar; el escenario *efectivo* del texto –sólo– se actualizará en medida que el actor entre en escena. El escenario de *Salammbô* de Flaubert tiene un montaje arcaico pero, como Borges mismo recuerda, sus personajes son característicos del siglo diecinueve.¹⁵⁷ *Elektra* (1909) de Strauss es una opera moderna con personajes en roles psicológicamente contemporáneos, no obstante su escenario corresponde a la época clásica. El escenario de Tom Stoppard para *Rosencrantz & Gilderstern Are Dead* (1967), es el mismo Elsinor shakespeariano, pero el posmoderno cambio de perspectiva en los protagonistas actualiza la historia. Etcétera.

En *Fervor de Buenos Aires* el escenario como *cáscara escénica* flotante constituye uno de los enigmas del espacio. *Laberinto vacío*, lo hemos nombrado, al cual, gracias a su vacuidad y consecuente des-anclaje histórico, Borges volverá en los poemas tardíos. Enigma temporal en el espacio poético que, tácitamente, podrían resolver estos versos borgeanos: “Sólo perduran en el tiempo, las cosas/ que no fueron del tiempo” (“Eternidades”. “Quince monedas”. Rosa. OP 05: 401).

¹⁵⁶ El laberinto vacío, en la poética de Borges, es la otra cara de la forma clásica del laberinto lleno e inescrutable. Así como en su prosa narrativa (v. epígrafes), Borges nombra esta otra forma del laberinto en sus poemas como cuando dice en el poema dedicado al agua, aquí representada en la laberíntica figura del mar: “Fuiste, bajo ruinosos vientos, el laberinto/ sin muros ni ventana, cuyos caminos grises/ largamente desviaron al anhelado Ulises,/ de la Muerte segura y el Azar indistinto.” (“Poema del cuarto elemento”. *Otro*. OP 05: 177).

También podríamos encontrar representaciones de estas dos formas del laberinto en la construcción borgeana de personajes. Como, por ejemplo, en la atiborrada figura de Carlos Argentino Daneri (*El Aleph*) que quiere decirlo todo en su pretencioso poema y su opuesto absoluto, Pierre Menard (Ficciones) que no quiere agregar nada a lo ya escrito por Cervantes.

¹⁵⁷ V. *Luna de enfrente*. “Prólogo”. OP 05: 61.

ACERCA DE DOS POEMAS TARDÍOS
INCORPORADOS A *FERVOR DE BUENOS AIRES*
A PARTIR DE SU SEGUNDA EDICIÓN (FERV 69).

Soy el que no conoce otro consuelo
que recordar el tiempo de la dicha.
“The thing I am”. *Historia de la noche* (OP 05: 509).

Conocer es recordar.
Platón.
Menón, 81 c.

NOTICIA.

A partir de la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 69), los poemas que seleccionamos y reproducimos en la página siguiente, quedarán (como antes estableciéramos al discutir las ediciones y variantes) definitivamente incorporados al texto. Dedicaremos a estos dos poemas (“El sur”, el segundo poema del libro, y “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, el poema conclusivo) sendas discusiones orientadas, en el primer caso, a argumentar respecto de la configuración del espacio fervoriano como *la casa* del poeta. Figura patrimonial (urbana y doméstica) presente en su poesía temprana y de madurez que, asimismo, nos permitirá discutir el artificio que en “El sur” hace posible el juego posmoderno. Y, en el segundo caso, cómo esta “heredad” ya configurada como objeto preciso en el texto, constituirá la silepsis intertextual que facultará el ingreso del poeta al mismo escenario (“el laberinto vacío”) en apartados períodos de su *Obra poética*; posibilitando, así, el libre juego de la anamnesis borgeana y la co-presencia del modo moderno y posmoderno en la enunciación del texto.

LOS POEMAS: “EL SUR” Y “LÍNEAS QUE PUDE HABER ESCRITO
Y PERDIDO HACIA 1922”.

1.

Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,
desde el banco de sombra haber mirado
esas luces dispersas,
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar (5)
ni ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua
en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madreSelva,
el silencio del pájaro dormido, (10)
el arco del zaguán, la humedad
- esas cosas, acaso, son el poema.

(“El Sur”. *Fervor*. OP 05: 21).

2.

Silenciosas batallas del ocaso
en arrabales últimos,
siempre antiguas derrotas de una guerra en el cielo,
albas ruinosas que nos llegan
desde el fondo desierto del espacio (5)
como desde el fondo del tiempo,
negros jardines de la lluvia, una esfinge en un libro
que yo tenía miedo de abrir
y cuya imagen vuelve en los sueños,
la corrupción y el eco que seremos, (10)
la luna sobre el mármol
árboles que se elevan y perduran
como divinidades tranquilas,
la mutua noche y la esperada tarde,
Walt Whitman, cuyo nombre es el universo, (15)
la espada de un rey
en el silencioso lecho de un río,
Los sajones, los árabes y los godos
que sin saberlo me engendraron,
¿soy yo esas cosas y las otras (20)
o son llaves secretas y arduas álgebras
de lo que no sabremos nunca?

(“Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”.
Fervor. OP 05: 56).

I.
“EL SUR”.
NOTA SOBRE EL ARTIFICIO POSMODERNO.

Hemos elegido este poema de la segunda edición (FERV 69) antes que algún otro de la primera (FERV 23) desatendiendo, aparentemente, a que ésta constituye la primera enunciación del espacio en *Fervor de Buenos Aires*. ¿Por qué?

Como indicáramos en la “Noticia”, nos orientamos hacia una imagen sumaria del *laberinto vacío*. En este sentido, aun cuando “El sur” no representa la primera enunciación del espacio, lo preferimos considerando que esta segunda voz del texto (la del poeta maduro), desde una mayor perspectiva temporal, corrobora y actualiza la primera.

En otro apartado hemos discutido los rasgos de la escritura de este poema. El escenario, por cierto, sigue siendo nocturno (verso 2: “haber mirado las antiguas estrellas”). Los heptasílabos (versos 2, 4 y 8) y endecasílabos (v. 3 y 10) característicos de la poética borgeana se hallan presentes en el poema así como las metáforas tradicionales (v. 2: “luces” por estrellas¹⁵⁸) junto a innovadoras hipálages (v. 2: “las antiguas estrellas” y v. 8: “el secreto aljibe”).

Asimismo hemos señalado la voluntad sinestésica de la dicción que busca aproximar la experiencia de los órganos de los sentidos (nariz, orejas, ojos y manos) en los versos 9, 10 y 11: “el olor del jazmín y la madre selva [olfato],/ el silencio del pájaro dormido [oído],/ el arco del zaguán [vista], la humedad [tacto]”. El único sentido excluido en este fragmento del poema es, el gusto.¹⁵⁹

También hemos destacado el nominalismo en la dicción singularizada de las cosas y la distancia del poeta respecto de las sublimaciones estéticas modernas. En este sentido, anteponiendo una raya al verso, Borges concluirá el poema nominalista y metapoéticamente: “–esas cosas, acaso, son el poema”.

¹⁵⁸ La reserva es muy característica del autor maduro. Frugalidad que no constituye, en este caso, una “economía de medios” a la manera moderna, sino más bien, es consecuente con la sospecha borgeana sobre la legitimidad y efectividad poética de las novedades artísticas (recordemos su repudio del ultraísmo: “la secta de la equivocación”). En este sentido, tardíamente, dirá: “Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas” (“La fama”. *Cifra* (OP 05: 561).

¹⁵⁹ La poesía de Borges, como hemos discutido en otros apartados, aun cuando pueda parecer una observación contradictoria con la ceguera, es *fuertemente visual*. Asimismo, peculiarmente olfativa y táctil (v. gr. “La rosa,/ la inmarcesible rosa que no canto,/ la que es peso[al tacto de quien la sostiene en la mano] y fragancia [olfato]” (“La rosa”. *Fervor*. OP 05: 27). El sentido que menos presencia tiene en la literatura borgeana es el gusto. Un despliegue brutal y triunfante de este sentido, como en *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile* (1949) de Pablo de Rokha suma ser, en todo sentido, anti-borgeano. No obstante Borges no olvidará el sentido del gusto en su poesía, verbigracia: “Un solo hombre ha sentido en el paladar la frescura del agua, el sabor de las frutas y de la carne” (“Tú”. *Oro*. OP 05: 358) o también: “Del cacao, dulzura mexicana” (“Aquél”. *Cifra*. OP 05: 531).

Queremos ahora destacar la forma no personal (el infinitivo compuesto) del verbo en la dicción borgeana de este poema. El poeta dice: “haber mirado” y más adelante “haber sentido”. Vemos, aquí, una clave tácita para entender que quien se despersonaliza así en el verso no corresponde a la primera voz del autor, la del joven fervoroso; sino a la del otro, el viejo poeta frente a su “otro” jovial. Una presencia más soterrada de la figura de *el otro*, *el mismo* (en nuestro caso las dos voces del poema: la del autor moderno y posmoderno) que, como juego doble, en “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, Borges, hará patente a partir del título mismo del poema.

No obstante resulta paradójico en “El sur” que el autor maduro prefiera, antes que la irónica dicción posmoderna, la manera llana y *confesional*¹⁶⁰ que, más bien, podríamos esperar en la dicción del joven y moderno poeta de la edición príncipe. Es notable en este poema, uno de los más bellos escritos por Borges, cómo la escritura se ve colmada de intimidad y cercanía (nos parece oír el poema muy de cerca y musitadamente). Esta meliflua dicción, entendemos, responde a la voluntad borgeana de reconstruir, desde la memoria, un mundo precioso (el *paraíso* del joven poeta); pero, no obstante, la voz estilísticamente impersonal y distanciada del viejo autor (cuando dice: “haber mirado...”, “haber sentido...”) nos conduce a sospechar que quien rememora ese paraíso perdido, asimismo, entiende –distanciadamente y al margen de toda inocencia– que ese *desiderátum* sólo es posible en la medida en que aceptemos que: “No hay otros paraísos que los paraísos perdidos” (“Posesión del ayer”. *Conjura*. OP 05: 611).

Siendo así, ¿cómo se resuelve en el poema la paradoja entre lo íntimo y lo impersonal?

Postulamos que esta aparentemente contradicción encuentra su lógica y se resuelve en los medios de la poética posmoderna al interior del poema. Si recordamos la sentencia lyotardiana que defiende que: “Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable *en la presentación misma*” (Lyotard, 1987: 25, énfasis mío); entenderemos que, en nuestro caso, esto significa: en los medios de la poética, *en la escritura misma*.

Aplicando esta perspectiva posmoderna a la dicción borgeana en el poema, tendríamos que aquello que se alega como impresentable en el poema es el espacio

¹⁶⁰ N. B. Licenciosamente, estamos tomando el adjetivo “confesional” de la historia literaria norteamericana (décadas de 1950 y 1960) como un término representativo del moderno tono íntimo y confidencial de los poemas de Sylvia Plath, Robert Lowell, Anne Sexton y, en no pocos momentos, los de Allen Ginsberg.

sublimado de casa de la infancia en la memoria del poeta. La imagen se presenta a la manera de una epifanía y el tono íntimo corrobora esta imagen. *And last but not least*, Borges, siguiendo el modelo del monólogo dramático, no trepidará en recurrir a la prosopopeya al personalizar la casa en la figura de un interlocutor ficticio del diálogo que como segunda persona, por cierto, oye; pero no responde: “Desde uno de tus patios haber/mirado las antiguas estrellas...” (v. 1-2).

Ahora bien, si el poema se limitara a este figurado juego de sublimaciones estéticas nos hallaríamos, propiamente, instalados en el *fair play* de la estética moderna y, de seguro, muy cerca de las ideas sobre la imaginación literaria respecto de *la casa* recogidas en *La poética del espacio* (1957) de Gastón Bachelard. El filósofo francés en su ensayo se aplica en la configuración de *la casa* como el primer mundo del poeta, defendiendo su postura en sentencias como éstas:

La casa es una gran cuna (Bachelard, 2005: 37). [...] En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso (38) [...] Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad externa del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material (*Ibid.*). [...] De hecho estamos aquí [en la casa onírica] en la unidad de la imagen y del recuerdo, en el mixto funcional de la imaginación y la memoria (46).

El poema borgeano que discutimos, indudablemente, participa de las conceptualizaciones antes citadas. Desde el lugar del *ensueño* (entre la vigilia y el sueño) Borges levanta aquel “mixto funcional de la imaginación y la memoria” que constituye su epifanía. Todo gesto poético en la escritura de Borges parece, aquí, avenirse con el discurso bachelardiano.

No obstante, si Borges hubiera llegado sólo hasta aquí, pronto advertiríamos que un enunciado como ése está articulado desde una retórica que la modernidad literaria ha convertido en un *tópico*. Porque, fatalmente, la reiteración lo ha banalizado; produciendo, consecuentemente, la pérdida de su capacidad original de emocionarnos; esto es; de producir en el receptor, como Borges señalara, lo esencial: el “thrill” poético.¹⁶¹

Ante esta expectativa Borges, oportunamente, recurrirá a una licencia que, hoy, entendemos propia de la poesía y el arte posmodernos.

¹⁶¹ Borges dirá en *Obra poética*: “Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que produce cada lectura” (“Prólogo”. OP 05: 11).

Partiremos planteando una antinomia, esto es, contradiciendo el hecho que el poema por repetición de enunciados muy tradicionales se banalice. Nos apoyamos en el entendimiento que para el *poeta legítimo*¹⁶² los motivos a representar en el poema no se desgastan por el uso ya que, contrariamente, la temática básica de los motivos del poema prueba ser históricamente la misma.¹⁶³ Esta circunstancia nos impide concluir que existan motivos *clausurados* para la imaginación del poeta ya que, no obstante la reiteración del enunciado, la enunciación particular de un motivo –*en la presentación misma*–, esto es, gracias a los medios de la poética, debería ser capaz de legitimarlo como *otro y el mismo*.

La poesía lírica (como es el caso de “El sur”¹⁶⁴) quizá sea, hoy, el género poético más difícil; ya que los códigos de este género, de algún modo, obligan al poeta contemporáneo a transitar por temáticas y retóricas, en exceso, probadas. Pero esta peculiaridad histórica de la poesía lírica, como antes indicáramos, no tendría por qué, –para el *poeta legítimo*– constituir una clausura ya que la justificación artística del poema no depende del enunciado, sino de la enunciación. En este sentido, y desde la perspectiva de la comunicación, damos por entendido, que las *funciones del lenguaje* (R. Jakobson) dominantes en el poema no se reducen a la *función poética*; sino, asimismo, domina en el poema la *función fática*; posibilitando, consecuentemente, poner en entredicho *el mensaje*. Esta circunstancia permite explicar porqué podemos disfrutar de un poema sin entenderlo del todo o defender, con los mismos argumentos, la sentencia de T. S. Eliot que dice: “Genuine poetry can communicate before it is understood”.¹⁶⁵ ¿Entonces qué?

¹⁶² Estamos entendiendo la legitimidad del poeta en el sentido borgeano, esto es, como condición propia de aquél que es fiel a los dictados de su imaginación. Borges, en *Arte poética*, declara: “Me considero un escritor. ¿Qué significa para mí ser escritor? Significa simplemente ser fiel a mi imaginación.” (POE: 136).

¹⁶³ Nombramos parte de este, no mucho más extenso, repertorio temático: el momento presente o pasado, el amor o el odio, la cercana amistad o la soledad angustiosa, el honor o la infamia, la dicha de vivir o el temor de la muerte, etc.).

¹⁶⁴ N. B. No obstante el distanciamiento de la segunda voz del sujeto, el comportamiento general del poema responde, claramente, a una: “forma poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, rememorativo, evocativo o fantástico con que se determina la experiencia del yo” (Marchese, 1989: 244).

¹⁶⁵ Sin duda esto, también, esta relacionado con la música de las palabras. Borges argumentará que lo que salva la poesía de Darío, y la pone en un primerísimo lugar, es la entonación, la música: “Garcilaso nos trajo la entonación de Italia; Quevedo, la de Roma; Darío la de Hugo, la del Parnaso y la del simbolismo. [...] Auditivamente, no ha sido superado ni siquiera igualado. Recordemos, casi al azar: “Padre y maestro mágico, liróforo celeste [...]. Las imágenes evocadas por el poeta son ahora triviales o deleznable; la música no ha perdido su magia” (“Darío”. REC 56-86: 131-132). Asimismo, al comentar el verso “Dióle el mejor lugar

El propio Borges, al señalar en el prólogo de la primera edición de *Obra poética* (MC 64)¹⁶⁶ que: “La literatura impone su magia por artificios; el lector acaba por reconocerlos y desdeñarlos; de ahí la necesidad de mínimas o máximas variaciones, que pueden recuperar un pasado o prefigurar un porvenir” (“Prólogo”. OP 05: 11), tempranamente, estaría develando uno de los medios cardinales de la poética posmoderna.

Ahora bien, ¿cómo, Borges, produce este “artificio” y, consecuentemente, “impone su magia” en el poema?

Inequívocamente, la enunciación de “El sur” es íntima y sentimental. La perspectiva lírica del poema nos parece irrefutable. Borges, sin duda, quiere plasmar su subjetividad en el poema al momento de rememorar, desde todos los sentidos, la casa de la infancia. Esta desinteresada voluntad inventiva del escritor, producto de la emoción estética, constituye un dictado de la imaginación que la escritura poética debería recoger *fielmente*. Si Borges traicionara esta vocación lírica del poema, estaría deslegitimando, bajo sus propios términos, su condición de escritor; no obstante lo elocuentes que pudieran ser los argumentos que pudieran conducirlo a ir contra la naturaleza íntima del poema.

Pero, asimismo, Borges entiende (como se desprende del fragmento del prólogo de *Obra poética* antes citado) que su motivo responde a una vieja tradición literaria que la poesía moderna al uso a convertido en un tópico *reconocible* y *desdeñable*. Entonces, ¿qué hacer?

Desde la perspectiva ortodoxa de la estética moderna la única alternativa posible para el autor constituiría el rechazo esa voluntad poética tradicionalista, aun cuando pudiera responder a un dictado legítimo de la imaginación del poeta, ya que no constituiría *novedad* y, consecuentemente, no garantizaría el progreso de los medios de la poesía y, por

Marte en su cielo” del soneto quevediano al duque de Osuna, Borges dirá: “Tampoco lógicamente, podemos justificarlo, no tiene sentido alguno pensar que Marte alojó al duque de Osuna junto a César. La frase existe por virtud del hipérbaton. Es la piedra de toque de la poesía: el verso existe más allá del sentido” (“La poesía”. “Siete noches”. OC 05: 284-285). En otro texto, comentando el mismo poema, Borges dirá: “En general, sospecho que la posible justificación lógica de esos versos (y de todos los versos) no es otra cosa que un soborno a la inteligencia” (“La génesis de ‘El cuervo’ de Poe”. REC 31-55: 123). Sentencia que corrobora la siguiente distinción borgeana entre “escribir” y “comprender”: “Cuando escribo algo, procuro no comprenderlo. No creo que la inteligencia tenga demasiada relación con el trabajo del escritor” (“Credo de poeta”. POE: 141). Para una ampliación de la relación entre música y sentido véase la discusión borgeana de una estrofa de Jaimes Freire en el prólogo de su penúltimo poemario donde Borges concluye: “No quiere decir nada [el poema] y a la manera de la música dice todo” (“Prologo”. *Cifra*. OP 05: 523-524).

¹⁶⁶ Publicado en 1964 y mantenido hasta la edición definitiva (A2/MC10).

lo mismo, no podría legitimarse en los grandes enunciados del discurso moderno (el progreso y la emancipación). No obstante no podemos inadvertir que, desde la perspectiva del arte, esta renuncia constituye una clara traición a la voluntad del autor.

Hoy, pero no así en plena alta modernidad estética, resultaría inoportuno y fastidioso exigir a Borges una actitud reservada ante una eventual respuesta *lírica y llana* a su emoción estética. Pero asimismo deberíamos entender que Borges, instalado históricamente en el umbral modernidad-posmodernidad, difícilmente podría no haber esperado una mezquina y desmejorada recepción del poema al presentarlo bajo la manera de un *tópico literario*. Circunstancia que, entendemos, lo habría obligado a recurrir a algún artificio que le permitiera recuperar y levantar la naturaleza lírica del poema y así poder legitimar su poema como un producto fiel a la imaginación de su autor.

Porque, sin duda, lo esperable en la voz del sujeto lírico hubiera sido la enunciación subjetiva: (yo) veo y siento o (yo) vi y sentí. No obstante, Borges, contraviniendo esta manera propia de la dicción lírica, se distancia e *impersonalmente* dice: “haber visto” y “haber sentido”.

Este aumento de perspectiva, al momento que la segunda voz del poema (la del autor maduro) no dice *digo* sino *digo que dije* le permitirá a Borges, desde la escritura misma, presentar la primera voz del poema (la del joven fervoroso) a la manera de una *teatralidad* representada desde la segunda voz del texto, estableciendo así un acuerdo tácito con el lector que, gracias a este artificio patentizado en la escritura, le permitirá al poeta recuperar la posibilidad de la enunciación lírica y al lector el goce de la ella (ahora presentada *no sólo* desde la primera voz del poema).

Gracias a este artificio preformativo podemos, en complicidad con el autor, ingresar al texto sin temer al *déjà vu*. La impersonalización se convierte así en la licencia posmoderna que permite a Borges superar lo tópico en la enunciación lírica. Artificio que como código interno del texto pone en evidencia la teatralidad simuladora de la segunda voz desde los medios de la poética, esto es, en *la presentación misma* del poema: en la escritura. El distanciamiento de perspectiva le permitirá a Borges patentizar el artificio que constituye la máscara preformativa de la segunda voz y desde allí, advertidamente, su proyección a los poemas de la primera voz que, gracias a este artificio, se tensan y actualizan.

No significa esto que Borges niegue en el poema la enunciación sublimada propia de la intimidad lírica. Contrariamente, a fuer de hacerla nuevamente efectiva, recurrirá a una licencia posmoderna que le permita, desde la enunciación misma, desenmascarar el artificio y así, fuera de toda inocencia (como un simulacro que, tácitamente, aceptamos) recuperar *teatralmente* el goce que la experiencia estética original representada en la vocación lírica del poema.¹⁶⁷

En este sentido, oportunamente, destacamos que la segunda voz del texto no sólo está ratificando los enunciados líricos de la primera; sino, al proyectarse sobre ellos (explicitando el artificio), los está tensionando posmodernamente y, consecuentemente, propiciando una actualización de su recepción.

Podríamos ilustrar este proceso, fuera de la literatura, comentando la imagen reproducida al final de este apartado que muestra un momento de la *performance* de Jean Fabre, *The power of Thatrical Madness* (1986). La secuencia preformativa consiste en una danza melodramática contra la proyección de imágenes tomadas de la pintura manierista. Los dos preformistas imitan *teatralmente* los gestos del cuadro en la imagen proyectada al fondo de la escena. El intertexto no es hipotético sino explícito y, a la manera posmoderna, está en la presentación misma. Correspondiendo aquí a un cuadro de la pintura clásica francesa, *La volta* de J. H. Fragonard¹⁶⁸, que ilustra un momento de esta danza, célebre por su coreografía sensual.

Si hacemos la comparación del artificio posmoderno de la *performance* con el del poema de Borges tendríamos que el momento en que la pareja preformista imita los gestos y movimientos del cuadro de Fragonard está en correspondencia con el momento en que la segunda voz del texto (la del autor maduro) adopta la dicción lírica *a la manera* de la primera voz del texto (la del joven autor). Asimismo la proyección del cuadro en el fondo de la escena dando cuenta del referente intertextual y haciendo patente el artificio en la *performance* está en correspondencia con el momento en que Borges, por

¹⁶⁷ Se podría objetar que este artificio es anterior a la posmodernidad. Pensemos en la ópera. De no existir este irónico acuerdo tácito con el espectador ¿cómo podríamos aceptar que la enferma heroína de Verdi cante de manera tal que causaría la envidia de cualquier mujer sana? No obstante, no es el caso; ya que este código en el teatro es externo al texto, es un *código cultural* sin el cual mal podríamos emocionarnos con el canto de Violeta. En nuestro caso Borges nos advierte, en la escritura misma, del artificio simulador como un código interno del texto.

¹⁶⁸ Jean Honoré Fragonard (Grasse, 1732 – París, 1806). *La volta*, circa 1778. Óleo sobre tela 73 x 93. París. Museo del Louvre.

impersonalización, distancia su perspectiva evidenciando que hay dos voces en el texto, donde la segunda correspondería a una simulación, concientemente advertida de su artificio, de la primera voz del texto.

Por cierto este artificio tensa y actualiza la imagen del cuadro, no volvemos a ella de manera inocente; ahora nos dice más, o de diverso modo, que en su versión original. De manera similar las imágenes de la primera voz del texto no dicen lo mismo luego de la intervención del autor maduro. La carga de ironía posmoderna que, desde la segunda voz, declara su *epigonismo* en el texto, hace parecer superflua toda exigencia moderna de novedad y, asimismo, invade las imágenes de la primera voz obligándonos a leerlas desde esta nueva perspectiva que las presentará ya no igualmente llanas e inocentes que en su origen. Pero, a la vez, este artificio nos ofrece la licencia de volver *teatralizadamente*, ya fuera de toda exigencia moderna de novedad, a la lectura gozosa, pero no inocente, del poema lírico; recuperando así, desde la ironía,¹⁶⁹ la vocación más íntima del poema.

De este modo si volvemos a la lectura de los versos de un poema proveniente de la primera edición como este:

Nos echamos a caminar por las calles
 como por una recuperada heredad,
 y en los cristales hubo generosidades de sol
 y en las hojas lucientes
 dijo su trémula inmortalidad el estío.
 (“Barrio recuperado”. *Fervor*. OP 05: 28).

Entenderemos que el espacio de la ciudad en *Fervor de Buenos Aires*, esta “recuperada heredad” (patrimonio que no se limita al primer libro del poeta, sino constituye una configuración del espacio que seguirá advirtiéndose en los libros sucesivos)¹⁷⁰ no sólo constituye la figura primera del *Laberinto vacío* que (como señaláramos en el apartado anterior) gracias a su vacuidad podría pertenecer a cualquier momento de la poesía de nuestro autor. Sino, ahora, con el *adendum* posmoderno a la configuración definitiva del objeto, Borges, no sólo podrá trasladar este escenario a los diversos momentos de su poesía de madurez; sino, asimismo, lo deja abierto al diálogo actualizado con un eventual interlocutor posmoderno.

¹⁶⁹ El sujeto “es” quien canta líricamente, pero asimismo nos recuerda en el texto que no es, exactamente, así. Es otro el que esta representando ese rol en el texto.

¹⁷⁰ Ver nuestras argumentaciones en el apartado siguiente.



Pablo Picasso, *Le piano (Velázquez)*. Óleo sobre tela (130 x 97 cms.), 1957.



Jan Fabre, *The Power of Theatrical Madness*. Performance. 1986.

2.
“LÍNEAS QUE PUDE HABER ESCRITO Y PERDIDO HACIA 1922”.
NOTA SOBRE LA SILEPSIS INTERTEXTUAL.

Después de leer una muestra representativa de la poesía contemporánea, digamos, el poema “Wakefulness” de John Ashbery¹⁷¹, pronto y raudamente el lector advertirá, junto a la presencia de artificios posmodernos similares a los discutidos en el apartado anterior¹⁷², que el modo general de la enunciación en el poema se circunscribe a lo que, generalmente, se entiende por *lírca cerrada*.

No obstante, bien podríamos sopesar la legitimidad de un juicio estético como éste. Eugenio Montale, cuya poesía no pocas veces ha sido reducida por la crítica a la condición *hermética*, nos advierte:

Formas cerradas o abiertas. Es un problema de escaso interés. Todas las buenas líricas son abiertas y cerradas al mismo tiempo: obedecen a una ley, aún invisible. Leopardi es evidentemente más “cerrado” que Carducci. Con todo la arquitectura preestablecida, la rima, etc., aparte del uso que de ella han hecho los grandes poetas, ha tenido un significado más profundo que lo que creen los poetas del verso libre. Ellas son substancialmente obstáculos y artificios. Pero no se da poesía sin artificio. El poeta no sólo debe manifestar el propio sentimiento, sino que tiene asimismo que trabajar una materia suya, verbal, hasta cierta señal, hasta dar de la propia intuición lo que Eliot llama un “correlato objetivo”¹⁷³ (Montale, 1995: 93).

Un juicio que podríamos someter a prueba, incluso en aquellos poemas que han pasado de los libros a la oralidad popular, como es el caso de muchas composiciones de la *juvenilia* nerudiana; permitiéndonos probar –incluso allí– la legitimidad de este *dictum* montaleano.

Porque, ¿podríamos dudar al tomar este poema nerudiano de amor como un

¹⁷¹ “Wakefulness”. *Wakefulness*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

¹⁷² La manera de evadir cualquier exigencia confesional o de aparentar no entender del todo lo ocurrido es un gesto característico en la poética ashberiana (y, antes que en esta, en la borgeana) que le otorga al poeta y, asimismo, a nosotros sus lectores; tomar distancia respecto del poema, remitiendo, posmodernamente, el texto a su condición de *escritura* y al autor a una degradada condición de “autor de papel” (Barthes). Rescatando así, desde una perspectiva *repcionista*, a un lector no contaminado por la subjetividad del autor que se hace partícipe de la configuración final del texto. La crítica a destacado este gesto no pocas veces, como aquí: “The other major factor of Ashbery's aesthetic is the radical impersonality of his work. He has claimed that he tries to make his poems universally impersonal, comparing them to one-size-fits-all socks”. “Difficult Music”. “Wakefulness reviewed by Daniel Rothschild”. *The Yate Review of Books*. Vol. I. Winter, 1998, pág. 1. A lo cual, más adelante, se agrega: “His abstract goal in imitating music, conjoined with his strangely emotionless and colloquial verse, make his poetry particularly disheartening to those who want to understand his work” (*Ibidem*, pág. 3).

¹⁷³ En el momento mejor recordado de su ensayo sobre *Hamlet* (1919), T. S. Eliot dirá: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an *objective correlative*”. Parafraseando a Eliot, podríamos decir que la sola emoción lírica, sin el cuidado y los artificios del intelecto, como podría ser el caso del *correlato objetivo*, es incapaz de expresarse como arte.

ejemplo elocuente del género la lírico? ¿Acaso, sin dificultad, no aceptaríamos que ese poema representa una poesía donde la *inmediatez* de la voz del sujeto lírico parece inequívocamente, y sin mediaciones, dirigirse a la sensibilidad de su interlocutor?

No obstante, quizá no sea así. Porque si oímos con atención o leemos muy de cerca el vigésimo poema del popularísimo *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, nos podríamos sorprender al comprobar que el texto nos ha hecho cómplices y obligado a participar de un juego conceptual escasamente *inocente*. Porque lo que el joven Neruda pareciera estar evitando en los primeros versos de ese poema es, precisamente, la aludida percepción inmediata del poema. El joven poeta procura evitar la escritura de tal género de versos (quizá para evadir el tópico) y nos ofrece a cambio *sólo* una posibilidad de los mismos. Ya que cuando dice: “puedo escribir” en lo lugar de “escribo” o, más adelante, “escribir por ejemplo”; lo que realmente está ofreciendo al receptor es un equivalente de lo que debería estar escrito allí y no está.

De este modo el poema concreto pareciera hacerse invisible, ya que sólo podemos acceder a un hipotético proceso de escritura patentizado en el texto a la manera de un eventual ejemplo. Consecuentemente, casi sin advertirlo, ingresamos al afortunado poema nerudiano como lectores cómplices de los artificios literarios del autor.

Intertextualmente hemos recordado que: “no se da poesía sin artificio”. Y si este artificio lo podemos hallar, incluso, en un poema que debe su fama a la *inmediatez*; quizá podríamos concluir, parafraseando con libertad a Eugenio Montale, que no hay poesía de la transparencia o la opacidad total; sino un variado comercio entre la pulsión lírica y el rigor intelectual bajo leyes no del todo visibles.

Borges no fue ajeno a esta discusión sobre la poesía lírica e intelectual. Desde su madurez poética confesará: “Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos.” (“Prologo”. *Cifra* . OP 05: 523).

En “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, como antes indicáramos, el poeta, desde el título nos advierte de la co-presencia de la modalidad lírica y el artificio intelectual en el poema. Si bien las “líneas” (como versos, *lines*, en inglés) apuntan a la poesía lírica, el simulacro que sigue es claramente un juego intelectual que

recuerda, y explícitamente nombra, el juego posmoderno antes discutido en “El sur”. Así como en el poema nerudiano antes aludido, aquí Borges nos ofrece ya no un equivalente (“escribir por ejemplo...”) sino decididamente una mera conjetura ya que el poeta dice “pude haber escrito y perdido”. Ahora bien, tanto en Neruda como en Borges, el artificio responde a configurar una licencia que permita al poeta recuperar la dicción lírica. Con este poema, Borges, cierra la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 69) y es el único de los tres poemas agregados al texto a partir de esta edición¹⁷⁴ en que Borges alude directamente al artificio posmoderno en el título del poema otorgando al lector una clave que lo advierte sobre la intervención del autor maduro en el novel texto del joven autor.

En esta nota queremos, brevemente, discutir de qué modo se posibilita este artificio, esto es, por medio de qué recurso retórico podríamos explicar la intervención de la voz del autor maduro en los poemas del joven escritor, y viceversa, a partir de nuestra perspectiva en esta primera parte de nuestra investigación: la configuración del espacio en *Fervor de Buenos Aires*.

A la manera de una hipótesis de trabajo postulamos la silepsis intertextual como la figura que podría dar cuenta de esta intervención y su significancia en el poema.

Partamos indicando, de manera general, que se entiende por silepsis y como se podría actualizar este concepto focalizándolo en el proceso intertextual.

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov no hacen distinción en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*¹⁷⁵ entre ‘silepsis’ y ‘dilogía’, limitándose a indicar que esta figura se produce cuando: “una misma palabra que tiene más de un sentido participa de más de un construcción sintáctica”. Fernando Lázaro Carreter en su *Diccionario de términos filológicos*¹⁷⁶ indica que, en retórica, esta figura corresponde a la ‘dilogía’, esto es, al “uso de una misma palabra en dos sentidos diversos, dentro de un mismo enunciado”.

El ejemplo, clásico, escogido en ambos textos es el último terceto de un soneto

¹⁷⁴ “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” apareció en *La Nación* (14 ago. 1966) y en *El otro, el mismo* (1969). Ver más atrás los apartados “Las ediciones” y “Las variantes”, especialmente, “Las variantes”, I: “Variantes de contenido”.

¹⁷⁵ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972). México: Siglo XXI editores, 1996.

¹⁷⁶ Fernando Lázaro Carreter. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos. S. A., 1990.

quevediano¹⁷⁷:

Llegue rogada [la muerte], pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir *ordene* [énfasis mío].

Ambas fuentes indican, como resulta indiscutible, que la silepsis se produce en la palabra *ordene* que significa, a la vez, ‘mande’ y ‘ponga orden’.

Por su parte Michael Riffaterre particularizará la silepsis en una de las formas de intertextualidad, modificando oportunamente el concepto desde esta perspectiva:

De las diversas formas de intertextualidad, sólo consideraré aquí la que obliga al lector a **interpretar el texto en función de un itertexto incompatible con éste**. La palabra que presupone a ese itertexto incompatible constituye, me parece, **un caso particular de silepsis**.

La silepsis, como es sabido, consiste en tomar una misma palabra en dos sentidos a la vez, siendo en general el primero su sentido literal, y el segundo, su empleo figurado. Para rendir cuenta del caso particular del que aquí se trata [la silepsis intertextual], esta definición requiere la siguiente modificación: la silepsis consiste **en tomar una misma palabra en dos sentidos diferentes a la vez: su significación contextual y su significación intertextual**. La significación contextual es el sentido que la función de la palabra en la frase exige. **La significación intertextual es otro sentido posible [...] que el contexto elimina, o negativiza**, porque ese sentido es gramatical y semánticamente incompatible con él. Ahora bien, esta eliminación, como lo haría una censura [...], ocasiona una compensación: engendra un texto. (Riffaterre, “La silepsis intertextual”. *Intertextualité*, 1996: 163-164. Énfasis mío).

¹⁷⁷ “Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento” (Quevedo):

Ya formidable y espantoso suena,
dentro del corazón, el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena
la muerte, en traje de dolor envía,
señas da su desdén de cortesía:
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

Inicialmente analizaremos un caso de silepsis intertextual en el cuadro *Le piano* (1957) de Picasso que reproducimos al final del apartado anterior; para luego pasar a discutir cómo (de manera semejante) el espacio de *Fervor de Buenos Aires* por silepsis intertextual, se desprende, proyecta e instala (“injerta”) en los poemas de la madurez o viceversa.¹⁷⁸

Previamente podríamos preguntar: ¿Qué entendemos por intertexto?

Procurando mantener la concordancia con el manejo que aquí hacemos de la silepsis intertextual recogemos la definición dada por M. Riffaterre:

El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante nuestros ojos, **el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria** al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: **es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos a leerlo**. En cambio, es evidente que no le vemos el fin. Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector. Se prolongan y se desarrollan según el progreso de esa cultura, o incluso según el número de veces que leemos un texto. (Riffaterre, “El intertexto desconocido”. *Intertextualité*, 1996: 170. Énfasis mío).

Para Riffaterre, a diferencia de otros autores, la intertextualidad no se reduce a “una toma de conciencia del intertexto” ya que en tal caso la intertextualidad operaría sólo en función de la competencia o cultura del lector la cual “a lo sumo la hace funcionar de una manera diferente”, porque:

El accidente histórico que es la pérdida del intertexto no podría provocar la detención del mecanismo intertextual, por la simple razón de que lo que desencadena ese mecanismo es **la percepción, en el texto, de la huella del intertexto. Ahora bien, esa huella consiste en anomalías intratextuales**: una obscuridad, por ejemplo, un giro de frase inexplicable con la sola ayuda del contexto, una falta con respecto a la norma que el idiolecto del texto constituye. **A esas anomalías las llamaré agramaticalidades**.¹⁷⁹ [...] Esas agramaticalidades indican la presencia latente, implícita, de un cuerpo extraño, que es el intertexto. Bastan para provocar en el lector reacciones que la identificación del intertexto continuará y prolongará, pero que, por lo menos, se bastan a sí mismas. (Riffaterre. “El intertexto desconocido”. *Intertextualité*: 171. Énfasis mío).

¹⁷⁸ N. B. Éste último, es el caso de “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”.

¹⁷⁹ N. B. “No se debe entender el término en el sentido estrecho de falta gramatical: él cubre también toda alteración de cualquiera de los sistemas del lenguaje –morfológico, sintáctico, semántico, semiótico”. (Aclaración del autor originalmente incorporada al texto del fragmento citado).

El cuadro picassiano *Le piano* (1957) que discutimos es “un nuevo texto” producto de la silepsis intertextual a partir de otro cuadro, *Las meninas* (1656) de Velázquez.¹⁸⁰ Un detalle del cuadro de Velázquez (el *hipotexto*) se ha desprendido de él y se ha ‘injertado’ en el cuadro de Picasso (el *hipertexto*) generando un nuevo texto.¹⁸¹

Tal como señalan los fragmentos antes citados, el mecanismo (o el dispositivo) intertextual se activa en respuesta a quien percibe. Tendríamos que señalar que el propio Picasso (o el representante artístico del pintor) nos ayuda en la tarea al señalar el nombre de Velázquez en el título de la pintura.¹⁸²

Partamos de la siguiente conjetura: Picasso ante *Las meninas* de Velázquez en el Museo del Prado o ante una reproducción del cuadro o recordándolo *by heart* (de memoria); *percibe*, en el extremo derecho de la parte baja del cuadro, ciertas anomalías que estimulan su imaginación y su memoria. Estas huellas están representadas, en este detalle del cuadro, en la figura del bufón al momento que estira las manos y posa un pié sobre el lomo del perro en reposo.

De seguro, para quien busca dar significado a lo que observa; esto es, para quien percibe el cuadro; el *gesto* de este personaje le parecerá curioso, excesivo o sobreteatralizado. Esta ‘anomalía’ del gesto, a nuestro entender, constituye la *agramaticalidad* que “el contexto elimina, o negativiza” ya que el gesto parecer exceder a las posibilidades de una explicación contextual a partir de la escena representada en el cuadro, esto es, resulta incompatible con ella.

Asimismo entendemos que la ‘dilogía’ de la silepsis queda representada, en un primer sentido, en *el gesto* del bufón que juega con el animal (en concordancia con el contexto). Pero, asimismo, para quien percibe el cuadro, el gesto permite una interpretación en otro sentido, ya que metafóricamente la pose *recuerda* a quien pudiera estar tocando el piano con las manos extendidas sobre el teclado y un pie posado en los pedales. En este último caso el gesto está en conflicto con el contexto (no sólo por la naturaleza subordinadamente cortesana de la escena representada, sino porque –sobra decirlo, el *pianoforte*, a la fecha del cuadro, es un instrumento musical *en vías de ser inventado*–). Circunstancia que constituye una ‘agramaticalidad’ cuyas huellas, visibles en la imagen,

¹⁸⁰ Velázquez, *Las meninas*, 1656. Madrid Museo del Prado.

¹⁸¹ Ver el fragmento de G. Genette citado más adelante.

¹⁸² En algunos catálogos de la obra picassiana se registra este cuadro así: *Le piano*, d’après Velázquez, 1957.

permitirán a quien percibe el cuadro activar el ‘mecanismo’ (el dispositivo) de la silepsis intertextual y, consecuentemente (en nuestro caso), producir un nuevo texto: *Le piano* (1957) de Pablo Picasso.

Ahora bien, desde la perspectiva del receptor, para quien haya visto, en cualquier circunstancia, *Las meninas* de Velazquez y haya percibido la extrañeza del gesto en el bufón podrá “tomar conciencia del intertexto”. En caso contrario no significa que el dispositivo de la silepsis intertextual no esté en el texto, sino que el receptor resulta no del todo competente al momento de activarlo.

Podríamos agregar que no resulta raro que la silepsis intertextual se produzca en un cuadro, como *Las meninas*, dada su decidida vocación por la dilogía. Porque si atendemos, como señalara Michel Foucault en un conocido ensayo¹⁸³, que estamos ante una pintura en que: “Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen. **Pero no sin un sutil sistema de equívocos**” (Foucault, 1985: 13. Énfasis mío); no debería extrañarnos que, al enfrentar el cuadro, estemos sumándonos a aquellos que posan para el cuadro y se reflejan en el espejo del fondo de la escena; los reyes de España, Felipe IV y su esposa Mariana. Porque quien mira este cuadro de Velázquez se convierte en un personaje *agregado* a la escena a representar y, consecuentemente, en una anomalía respecto del contexto; representando, insospechadamente, una *agramaticalidad* al interior de la imagen.

En el caso de Borges, el intertexto del poema “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1022”, si bien, luego de lo expuesto aquí y en los apartados anteriores, casi sobra señalarlo; es el espacio de *Fervor de Buenos Aires*. Como hemos insistido anteriormente, este *desolado y sombrío* escenario es el mismo escenario que se desprende desde allí y se injerta en los poemas de la madurez o, como en el caso de este poema, desde allí regresa al texto de origen.

En este sentido este poema explícita, a partir del título, el mecanismo de la silepsis intertextual ya que el peculiar espacio de *Fervor de Buenos Aires* no sólo se halla presente en este poema tardío incorporado al texto; sino ‘agramaticalmente’ en toda la borgeana *Obra poética*. Hemos afirmado repetidas veces, que Borges no abandonará el espacio de la ciudad de *Fervor de Buenos Aires* en su poesía de madurez. Éste es *el lugar del deseo* al

¹⁸³ Michel Foucault. “Las meninas”. *Las palabras y las cosas* (1966).

que el poeta siempre vuelve o sueña regresar.¹⁸⁴ *Desideratum* que recogen los versos de este poema proveniente de la edición príncipe:

Y sentí *Buenos Aires*.
 Esta ciudad que yo creí mi pasado
 Es mi porvenir, mi presente;
 Los años que he vivido en Europa son ilusorios,
Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.
 (“Arrabal”. *Fervor*. OP 05: 34. Énfasis mío).¹⁸⁵

Ahora bien, ¿cómo está configurada la dilogía en el poema?

La silepsis intertextual (retóricamente la ‘dilogía’), en “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” esta representada en el momento de la escritura del poema que, desde la perspectiva del tiempo, permite ser entendido –a la vez– en dos sentidos distintos. En un primer sentido corresponde al momento propio de la madurez del poeta, la década de mil novecientos sesenta, porque es desde allí desde donde Borges enuncia el poema, manejando imágenes que, inequívocamente corresponden a la madurez del poeta (v. gr., “La espada valerosa de un rey/ en el silencioso lecho de un río,/ los sajones, los árabes y los godos/ que, sin saberlo me engendraron”, versos 16-22) que, sin duda, dan cuenta de la tardía germanística del poeta y el *orientalismo* borgeano de la madurez. Pero, asimismo, la escritura corresponde al momento de “Hacia 1922”, propio de los poemas de *Fervor de Buenos Aires* en su edición original, cuyas huellas son asimismo legibles en el texto (v. gr., “Silenciosas batallas del ocaso/ en arrabales últimos”, versos 1-2; “Negros jardines de la lluvia”, verso 7; “La mutua noche y la esperada tarde”, verso 14).

¹⁸⁴ De los copiosos versos que ilustran la presencia del espacio fervoriano en la poesía borgeana de madurez, señalamos el siguiente: “La lluvia es una cosa/ que sin duda sucede en el pasado”. Magnífica imagen de la lluvia, que es la misma que permanece en la memoria (“sucede en el pasado”), y se actualiza en la vivencia del poeta. El soneto, del cual provienen estos versos, concluye así: “Esta lluvia que ciega los cristales/ alegrará en perdidos arrabales/ las negras uvas de una parra en cierto/[nótese el uso *fuerte* del encabalgamiento, muy característico en Borges] patio que ya no existe. La mojada/ tarde me trae la voz, la voz deseada,/ de mi padre que vuelve y que no ha muerto” (“La lluvia. *Hacedor*. OP 05: 125). Asimismo, nótese junto a la hipálage (“la mojada tarde”) que el efecto de réplica del pasado en el presente, no sólo esta presente en el enunciado, sino asimismo, retóricamente, en la epanadiplosis que se produce en: “me trae la voz, la voz deseada”. Otros ejemplos se pueden leer en “Buenos Aires”, I, II (*Otro*. OP 05: 260, 261); “Buenos Aires” (*Sombra*. OP 05: 327); “Elogio de la sombra” (*Sombra*. OP 05: 333), entre muchos otros.

¹⁸⁵ Como la fuente señala, citamos estos versos desde nuestra edición de trabajo (OP 05). En el caso de este fragmento, idéntica a la segunda edición (FERV 69). El texto de la edición príncipe se limita a decir: “Y sentí **Buenos Aires**/ y literaturicé en la hondura del alma/ la vía crucis inmóvil/ de la calle sufrida/ y el caserío sosegado” (FERV 23. S. n. de página. Énfasis original de Borges). Esta circunstancia es explicable ya que la intervención posmoderna del texto, y consecuentemente la silépsis intertextual, parten con la segunda edición del texto (FERV 69). Desde allí Borges instalará el escenario de *Fervor de Buenos Aires* como el espacio de la ciudad de Buenos Aires en todos los poemas de *Obra poética*.

En cuanto a las agramaticalidades del texto, anomalías que constituyen la extrañeza del espacio de *Fervor de Buenos Aires* y posibilitan activar el mecanismo de la silepsis intertextual, entendemos, sin duda, son los dos mundos que Borges funda en el texto y que hemos discutido anteriormente en los apartados dedicados a la configuración del espacio de *Fervor de Buenos Aires*: ‘la penumbra’ y ‘la desolación’. Doble dominante en el espacio que en nuestra investigación hemos llamado *el laberinto ciego* y *el laberinto vacío*.

Las huellas de la primera ‘agramaticalidad’ del texto serían legibles en la penumbra que domina todo el espacio fervoriano, *el laberinto ciego*; legible, aquí, en versos como los siguientes que aluden al atardecer: “Silenciosas batallas del ocaso...(verso 1); la noche: “Negros jardines de la lluvia” (verso 7) o la presencia de ambas: “La mutua noche y la esperada tarde” (verso 14) o la repudiada luz del día: “Albas ruinosas...(verso 4).

Las huellas de la segunda ‘agramaticalidad’ del texto presente en la desolación del espacio de *Fervor de Buenos Aires*: *el laberinto vacío*; serían legibles en el escenario vacío de toda humanidad viviente en el texto, aquí, reemplazada por personajes literarios: “Walt Whitman, cuyo nombre es el universo” (verso 15) o figuras meramente conjeturales: “Los sajones, los árabes y los godos/ que, sin saberlo, me engendraron” (versos 17-18).

La extrañeza de estas ‘agramaticalidades’ parece *golpear sobre el texto*. ¿Por qué la ciudad y los espacios íntimos, siempre, subsumidos en la penumbra o a punto de desaparecer? ¿Por que el espacio urbano (las calles, las plazas) y los espacios de la casa están siempre representados como una arquitectura vacía que recuerda el desolado escenario de la *Pittura Metafisica* de Giorgio de Chirico?

Estas agramaticalidades, de seguro, resultan incompatibles con el contexto: la moderna y concreta ciudad de Buenos Aires, negada en el texto de *Fervor de Buenos Aires* y, asimismo, en los libros sucesivos.

Queremos enfatizar lo cardinal de nuestro argumento. El *laberinto ciego* y el *laberinto vacío* son los dos mundos (las dos configuraciones del espacio) que el texto de *Fervor de Buenos Aires* funda y proyecta a la madurez. Estos dos mundos constituyen las dos anomalías o agramaticalidades del espacio fervoriano que posibilitan articular la silepsis intertextual a lo largo de *Obra poética*. Asimismo queremos destacar que estas

‘agramaticalidades’ generan ‘nuevos textos’. Como discutiéramos en apartados anteriores, la ceguera escénica del joven poeta “genera” la ceguera literal y literaturizada del poeta maduro. Como asimismo el desolado escenario fervoriano “genera” el espacio sin marcas de época que podría pertenecer a cualquier tiempo y lugar, configurándose así en el escenario *ucrónico* que oportunamente acogen los diversos momentos de la poesía del autor.¹⁸⁶ Finalmente, el libre juego de la silepsis intertextual en el texto de *Obra poética* propicia la doble presencia de lo moderno y lo posmoderno en la poesía de Borges, corroborando así el postulado de nuestra hipótesis de trabajo.

En cuanto a la dilogía temporal Gerard Genette ha señalado el momento anterior y posterior de la intertextualidad¹⁸⁷ presente en “toda relación que una un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, *hipotexto*) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario (Genette. “La literatura a la segunda potencia”. *Intertextualité*: 57).

Éste sería el caso de las alusiones al espacio de *Fervor de Buenos Aires* en los poemas borgeanos de la madurez. El caso de “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922” constituye el flujo intertextual en sentido contrario; esto es, bajo el léxico genettiano; del hipertexto al hipotexto.

El propio Genette cita a Riffaterre en este sentido destacando la movilidad temporal del intertexto:

Este estado implícito (y a veces totalmente hipotético) del intertexto es, desde hace algunos años, el campo de estudio privilegiado de Michael Riffaterre, quien define, en principio, la intertextualidad de una manera mucho más amplia de la que yo lo hago aquí, y extensiva aparentemente a todo lo que yo denomino transtextualidad: “El intertexto –escribe él, por ejemplo– es la percepción, por el lector, de **relaciones entre una obra y otras obras que la han precedido o seguido**”, llegando a identificar en su empeño la intertextualidad (como hago yo con la transtextualidad) con la literariedad misma: “La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. Sólo ella, en efecto, produce la significancia, mientras que la lectura línea, común a los textos literario y no literario, sólo produce el sentido. (Genette. “La literatura a la segunda potencia”. *Intertextualité*: 54. Énfasis mío).

¹⁸⁶ Cf. con el final del “Prólogo” de *Obra poética*, citado anteriormente en cuanto a: “recuperar un pasado o prefigurar un porvenir” (OP 05: 11)

¹⁸⁷ El término acuñado por Genette es *hipertextualidad*. Aquí mantenemos el léxico de M. Riffaterre a fuer de favorecer la concordancia en nuestra argumentación.

Finalmente, podríamos agregar algo más respecto de la movilidad del intertexto hacia textos que lo han precedido o seguido y su eventual identificación con la literariedad y la significancia del texto.

La modernidad estética, representada en su práctica más ortodoxa, se empeñaría siempre en *negar la memoria*, evitando volver la mirada al pasado y orientando, más bien, su mirada exclusivamente hacia el porvenir. Este postulado, base del culto moderno por el *novum*, ocuparía siempre un lugar de privilegio en los diversos programas de la *avant garde*.

En este sentido la licencia posmoderna que constituye la recuperación borgeana de la experiencia original del espacio, representada en el ucrónico escenario de *Fervor de Buenos Aires*, introduce el concepto de *anamnesis* que por cierto, constituye, una condición *sine qua non* para el libre juego de la silepsis intertextual. En este sentido podríamos entender el regreso de Borges al espacio de origen de su poesía como una posmoderna *translaboración* que busca recuperar aquella “heredad” aludida al final del poema “Barrio recuperado” (OP 05: 28), antes citado, y que Borges ratificará, al final de otro poema asimismo citado, diciendo: Esta ciudad que yo creí mi pasado/ es mi porvenir, mi presente;/ [...] Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (“Arrabal”. *Fervor*. OP 05: 34).

En cuanto a la significancia antes aludida, esta “recuperada heredad” no constituirá para Borges un escenario propicio a la melancolía como sí lo es en la experiencia aurática. Porque cuando Walter Benjamin pregunta:

What is Aura? The experience of aura rests on the transposition of a form of reaction normal in human society to the relationship of nature to people. The one who is seen or believes himself to be seen [glances up] answers with a glance. To experience the aura of an appearance or a being means becoming aware of its ability [to pitch] to respond to a glance. This ability is full of poetry. When a person, an animal, or something inanimate returns our glance with its own, we are drawn initially into the distance; its glance is dreaming, draws us after its dream. **Aura is the appearance of a distance however close it might be.** Words themselves have an aura; Kraus described this in particularly exact terms: "The closer one looks at a word, the greater the distance from which it returns the gaze." (Benjamin, *Walter Benjamin's Archive*: 45. Énfasis mío).

Tendemos a concluir que el aura constituirá la presencia de una *distancia*, no obstante cuan cerca del objeto pudiéramos estar. Que no es otra cosa que el ámbito de la melancolía.

Contrariamente entendemos que, en Borges, no hay melancolía del pasado, ya que su poesía no pretende configurar la presencia de la aludida *distancia* benjaminiana respecto de aquellos ‘paraísos perdidos’. En Borges la experiencia pasada (atesorada en la memoria del poeta) constituirá la promesa de una “recuperada heredad” cuya *cercanía* le permitirá al poeta instalarla como el escenario de su poesía de madurez, recuperando el pasado –por anamnesis– y configurándola, por translaboración, en el sentido profundo que explica y legitima la experiencia actual.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Para Borges, como, en general, para el legítimo *artista moderno* la translaboración del pasado a través de la anamnesis no constituirá una experiencia anatematizadora como podría llegar a serlo para el poeta moderno *al uso*.

J. F. Lyotard ha compendiado este comportamiento al interior de la modernidad desde una perspectiva psicoanalítica: “Como a muchos, a mí tampoco me gusta el término “vanguardia”, con su connotación militar. Observo, sin embargo, que el verdadero proceso del vanguardismo ha sido en realidad una especie de trabajo, largo, obstinado, altamente responsable, dedicado a investigar los supuestos implicados en la modernidad. Quiero decir que, para comprender bien la obra de los pintores modernos, de Manet a Duchamp o Barnett Newman, habrá que comparar su trabajo con una *anamnesis* en el sentido de la terapéutica psicoanalítica. Así como el paciente trata de elaborar su problema presente asociando libremente elementos aparentemente inconsistentes con situaciones pasadas, lo cual le permite descubrir sentidos ocultos de su vida, de su conducta, así también se puede considerar el trabajo de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch y, finalmente, Duchamp, como una “translaboración” (*durcharbeiten*) efectuada por la modernidad sobre su propio sentido” (Lyotard, 1987: 93).

SEGUNDA PARTE

POESÍA DE MADUREZ
(MODELO TEXTUAL: *EL HACEDOR*)

UN SOLDADO DE URBINA

SOSPECHÁNDOSE indigno de otra hazaña
Como aquella en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado,
Erraba oscuro por su dura España.

Para borrar o mitigar la hazaña
De lo real, buscaba lo soñado
Y le dieron un mágico pasado
Los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho
Campo en que dura un resplandor de cobre;
Se creía acabado, solo y pobre,

Sin saber de qué música era dueño;
Atravesando el fondo de algún sueño,
Por él ya andaban Don Quijote y Sancho.

JORGE LUIS BORGES

“Un soldado de Urbina”.
Sur 251 (1958): 3.
Colección G. M. P.

Intermezzo

1.

SOBRE LA DIALÉCTICA MODERNIDAD – POSMODERNIDAD.

Si bien no pocas configuraciones textuales de Borges permiten una lectura desde la teoría estética posmoderna en su lineamiento más frecuentado; no obstante en sus publicaciones poéticas de madurez, Borges defiende *la ética del arista* con la cual el *viejo poeta* completaría su repertorio temático. Borges dice: “A los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética” (“Prólogo”. *Sombra*. OP 05: 293). Una ética que, en sus argumentos centrales, se desaviene con el horror a los juicios de valor en la moral del artista posmoderno; para quien las propuestas artísticas no parecen buscar legitimidad ética, sino sólo estética.

Consecuentemente, no creemos oportuno leer la poesía borgeana a la manera de un posmodernismo *avant la lettre*; ni tampoco, de un modo fantástico, a la posmodernidad misma como la condición de las artes *d’après Monsieur Borges*. Preferimos, cautelosamente, evitar tales énfasis excesivos orientándonos a discutir una selección de controvertidas perspectivas que la posmodernidad hoy ofrece al momento de discutir un autor como Borges; sin ocultar, por cierto, nuestras preferencias o mayor cercanía a alguna de ellas.

2.

Aún prevalecen en la cultura contemporánea dos lecturas mayores, divergentes y antagónicas entre sí de la crisis del proyecto moderno.

Si bien, el diagnóstico de la situación crítica en que se encuentra el proyecto ha sido compartido por ambas lecturas, en un caso considerando que esta crisis es irrecuperable e irreversible y que, consecuentemente, conduciría a la sociedad y la cultura contemporáneas al abandono del proyecto moderno y la aceptación de una *nueva condición*; en el otro caso, no obstante compartir en líneas generales el diagnóstico de crisis, se considera urgente mantener nuestra fe en la oferta del discurso moderno a fuer de superar la actual situación crítica del proyecto y salvarlo de la posición irresponsable de aquellos “terroristas intelectuales” que promoverían el abandono del proyecto moderno sin posibilitar su ulterior conclusión.

3.

La primera de estas lecturas, como ya habrá advertido el lector, es la defendida por Jean-Francois Lyotard y está contenida en su ensayo *La condition postmoderne* de 1979. En este “Informe sobre el saber” Lyotard maneja la siguiente hipótesis: “Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna” (Lyotard, 1987: 13).

El eje por el cual transita la discusión lyotardiana acerca de este cambio de estatuto, como sabemos, es la discusión sobre la legitimidad de la ciencia (los saberes) en la sociedad y la cultura contemporáneas:

En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero, en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas de juego. Es entonces cuando mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, y se llama filosofía. Cuando ese metadiscurso recurre explícitamente a tal o tal otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar “moderna” a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse. Así por ejemplo, la regla del consenso entre el destinador y el destinatario de un enunciado con valor de verdad será considerada aceptable si se inscribe en la perspectiva de una unanimidad posible de los espíritus razonantes: ese era el relato de las Luces, donde el héroe del saber trabaja para un buen fin épico-político, la paz universal. (Lyotard, 1987: 9).

Entre estos relatos, el dispositivo central para la legitimación de los saberes dentro del discurso de la modernidad lo constituirían dos grandes ‘metarrelatos’: el de la emancipación del sujeto (tanto trabajador como razonante) y el de la especulación, esto es, la *Aufklärung*, la Ilustración, entendida como el empeño en extender la crítica de la razón a todos los campos de la experiencia humana.

A estos metarelatos, siguiendo a Lyotard, se sometería todo proyecto moderno en el campo de la filosofía, la política, las ciencias exactas, las ciencias sociales, el arte y la literatura.¹

¹ Entre la copiosas paráfrasis actuales del discurso lyotardiano, remito al lector a una de las más recientes, que cito en extenso:

Empero, la lectura lyotardiana distingue, críticamente, la legitimidad de los saberes postmodernos:

Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de la legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. (Lyotard, 1987: 10).

Ahora bien, no podríamos olvidar que estos grandes metarrelatos legitimantes son la garantía del lazo social en todo proyecto moderno, ya que posibilitarían la universalidad ofrecida por el proyecto al permitir la inclusión de la tercera persona (el otro) bajo la figura de una interlocución socializada que se orienta hacia el bien común.

De este modo, el metarelato legitimante –el *grand récit*– exigirá a la ciencia moderna que sus enunciados no sólo sean verdaderos sino, también, socialmente justos; garantizando así su ética y su *telos*, esto es, el entendimiento moderno de que se trabaja para el bien común y para un buen fin: la kantiana ‘paz universal’.

Ahora bien, cuando estos metarrelatos pierden legitimidad -porque ya no operan como dispositivos de garantía social sobre los saberes específicos (como sería el caso de la ciencia y la cultura en la actual condición postmoderna) se produciría la diseminación

“Para Lyotard, la llegada de la postmodernidad estaba vinculada al surgimiento de una sociedad postindustrial, teorizada por Daniel Bell y Alain Touraine, en la que el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasa a los Estados nacionales, pero que al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales. Pues si la sociedad no había de concebirse ni como un todo orgánico ni como un campo dualista de conflicto (Parsons o Marx), sino como una red de comunicaciones lingüísticas, entonces el lenguaje mismo -“el vínculo social entero”- se componía de una multiplicidad de juegos diferentes cuyas reglas eran inconmensurables y cuyas relaciones recíprocas eran agonales. En esas condiciones, la ciencia se convertía en un juego de lenguajes entre otros: no podía ya reivindicar el privilegio imperial por encima de las otras formas de conocimiento al que había aspirado en tiempos modernos. De hecho, su título de superioridad como verdad denotativa respecto a los estilos narrativos del conocimiento consuetudinario ocultaba la base de su propia legitimación, que en su expresión clásica descansaba ella misma sobre dos formas de gran narrativa. La primera derivada de la revolución francesa, contaba el cuento de la humanidad como agente heroico de su propia liberación mediante el avance del conocimiento; la segunda, que descendía del idealismo alemán, un cuento del espíritu como despliegue progresivo de la verdad. Esos eran los grandes mitos justificadores de la modernidad. El rasgo definitorio de la condición posmoderna, es, por contraste, la pérdida de credibilidad de esas metanarrativas. Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo inmanente de las propias ciencias: por un lado, por una pluralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y del paralogismo, anticipada en la filosofía por Nietzsche, Wittgenstein y Levinas; por otro, por la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el capital o el estado reducían la “verdad” a “performatividad” (Anderson, 2000: 38-39).

aludida por Lyotard y, con ella, el fin del proyecto moderno a consecuencia de la fragmentación de los grandes metarelatos en una multiplicidad de pequeñas narrativas sin garantía de universalidad, ni lazo social alguno:

Esta “deslegitimación”, si se la persigue aunque sólo sea a un poco, si se amplía su alcance, lo que hace Wittgenstein a su manera, y lo que hacen a la suya pensadores como Martin Buber y Emmanuel Levinas, abre, el camino a una importante corriente de la posmodernidad: la ciencia juega su propio juego, no puede legitimar a los demás juegos de lenguaje. Por ejemplo, el de la prescripción se le escapa. Pero ante todo no puede legitimarse en sí misma como suponía la especulación.

En esta diseminación de los juegos de lenguaje, el que parece disolverse es el propio lazo social. (Lyotard, 1987: 76-77).

4.

La otra lectura paradigmática de la actual condición crítica del proyecto moderno y sus alternativas de solución es la defendida por Jürgen Habermas.

Si bien esta lectura no difiere significativamente de la anterior en cuanto al diagnóstico crítico; es antitética respecto de la lyotardiana en el tratamiento de las alternativas manejables para salvar el *impasse* del proyecto moderno.

Las conceptualizaciones de Habermas sobre la modernidad estética contenidas en su discurso en defensa del proyecto moderno resultan hoy ampliamente consensuales.

Así, cuando en “La modernidad, un proyecto incompleto” se refiere a la lógica de las vanguardias, declara:

La modernidad se revela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de revelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de la moralidad y la utilidad. La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y, no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación. (Habermas, 1988: 22).

O en relación a la tantas veces recordada autonomía del arte moderno, observa: “Simplificando mucho, diría que la historia del arte moderno es posible detectar una tendencia hacia una autonomía cada vez mayor de la definición y la práctica del arte” (*Ibidem*: 29).

Tampoco olvida recordarnos la relación agonística del arte “con el conjunto” de la vida:

Las Cartas sobre la educación estética del hombre de Schiller nos hablan de una utopía que va más allá del mismo arte. Pero en la época de Baudelaire, quien repitió esta *promesse de bonheur* a través del arte, la utopía de reconciliación se ha agriado. Ha tomado forma una relación de contrarios. El arte se ha convertido en un espejo crítico que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales. (*Ibíd.*,: 29-30).

Empero, en cuanto a la situación crítica del proyecto moderno que, como viéramos, para Lyotard se origina en la actual incredulidad respecto de sus grandes metarrelatos y su consecuente deslegitimación; Habermas mantiene una postura antagónica a Lyotard que, en suma, postula que el proyecto de la modernidad aún no ha concluido y que constituiría una irresponsabilidad histórica abandonarlo inconcluso; criticando a los “viejos conservadores”, quienes recomiendan una retirada a un a posición anterior a la modernidad y también a los “jóvenes conservadores”, que propician una subjetividad descentralizada, emancipada del trabajo y la utilidad y con esta experiencia salen al mundo moderno: “Creo que en vez de abandonar la modernidad y su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de esos programas extravagantes que han tratado de negar la modernidad.” (*Ibíd.*,: 32).

Habermas, al inicio de su tratado *El discurso filosófico de la modernidad*² recurre a Hegel al combatir este anarquismo “irrebasable por el pensamiento”, en cuyo signo, entiende, se pone en marcha la postmodernidad a la manera de una enmascarada contra-ilustración:

Pues bien, fue Hegel el primer filósofo que desarrolló un concepto claro de modernidad; a Hegel será necesario recurrir, por tanto, si queremos entender qué significó la interna relación entre modernidad y racionalidad, que hasta Max Weber se supuso evidente de suyo y que hoy parece puesta en cuestión. Tendremos que cerciorarnos del concepto hegeliano de modernidad para valorar si la pretensión de aquellos que ponen su análisis bajo premisas distintas es o no es de recibo; pues a priori no puede rechazarse la sospecha de que el pensamiento postmoderno se limite

² Jürgen Habermas. *El discurso filosófico de la modernidad (Der Philosophische Diskurs der Moderne*, 1985). Nuestra edición de trabajo (versión en español de M. Jiménez R.) es del año 1989 (reimpresión, 1990). Ver Bibliografía.

a auto-atribuirse una posición trascendente cuando en realidad permanece prisionero de las premisas de la autocomprensión moderna hechas valer por Hegel. No podemos excluir de antemano que el neoconservadurismo, o el anarquismo de inspiración estética, en nombre de una despedida de la modernidad no estén probando sino una nueva rebelión contra ella. Pudiera ser que bajo ese manto de postilustración no se ocultara sino la complicidad con una ya venerable tradición de contrailustración. (Habermas, 1989: 15).

5.

Aun cuando, tradicionalmente se ha interpretado el discurso de Habermas, particularmente el contenido en “La modernidad, un proyecto incompleto”; como una réplica contra-discursiva a la postura lyotardiana, esta interlocución no parece ser sino un malentendido³.

No obstante, mal podríamos obviar la productiva agonística ulterior, así como la copiosa producción de textos que la tensión entre ambos discursos (y sus epígonos) ha suscitado; porque estos discursos paradigmáticos respecto de la discusión del problema postmoderno han resultado ser, aparentemente, inevitablemente antagónicos e irreconciliables.⁴

³ “*La condición postmoderna* se publicó en otoño de 1979. Exactamente un año después, Jürgen Habermas pronunció en Frankfurt su discurso titulado “La modernidad, un proyecto inacabado”, con ocasión de la entrega del Premio Adorno por las autoridades de esa ciudad. Esa conferencia ocupa un lugar peculiar dentro del discurso de la posmodernidad. En cuanto a su contenido, sólo en un grado limitado se refería a lo posmoderno; pero el efecto fue que alcanzó fama a partir de entonces como referencia obligada. Ese resultado paradójico se debió en gran parte, por supuesto, al hecho de que Habermas era reputado en el mundo anglosajón como el primer filósofo europeo de su tiempo; pero también obedeció a la postura crítica que adoptó en su intervención. Desde el despegue de la idea de posmodernidad a finales de los setenta fue la primera vez que recibió un tratamiento abrasivo. Si la formación de un terreno intelectual requiere de manera típica un polo negativo para que produzca una tensión productiva, fue Habermas quien lo suministró. Su texto suele sufrir, sin embargo, un malentendido; pues aunque haya sido leído a menudo, dada la proximidad de fechas, como una respuesta a la obra de Lyotard, Habermas lo escribió sin saber nada de *La condición postmoderna*. Más bien estaba reaccionando ante la Bienal de Venecia de 1980, la muestra más espectacular de la versión de la posmodernidad que defendía Jencks, justamente la que Lyotard a su vez desconocía cuando produjo la suya. Hubo, pues, en el origen de esos intercambios un irónico *chasse-croisé* de ideas.” (Anderson, 1998 : 53-54).

⁴Este antagonismo constituye hoy un objeto controversial. Slavov Žižek llega a: “proponer que Habermas es en sí mismo un posmoderno, aunque un posmoderno peculiar, que no sabe que lo es. Para sostener esta tesis cuestionaremos la oposición que traza Habermas entre el modernismo (definido por su afirmación del carácter universal de la razón, su rechazo a la autoridad de la tradición, su aceptación de la argumentación racional como la única manera de defender las convicciones, su ideal de una vida comunal guiada por la comprensión, el reconocimiento mutuo y la ausencia de coacciones) y el posmodernismo (definido como la deconstrucción de esa pretensión de universalidad, desde Nietzsche hasta el posestructuralismo; el esfuerzo tendiente a demostrar que esa pretensión de universalidad es

Para Lyotard, como ya hemos indicado, el proyecto moderno hoy no parece ser legítimo ni sustentable a consecuencia de la crisis de sus metarrelatos los cuales, como antes señaláramos, “medidos por sus propios criterios [...], se revelan fábulas”.

No obstante, ¿podríamos aceptar –siguiendo a Habermas– como una irresponsabilidad histórica el eventual abandono del proyecto si para quienes desde la opuesta, e igualmente sustentable, perspectiva (Lyotard) este proyecto y su discurso se promedian ilegítimos?

Acaso tampoco se podría aceptar, más allá de la burla, el epíteto de anarquista que Habermas propina al discurso lyotardiano en cuanto a no intervenir *desde fuera* (intentando ordenar el caos); ya que si, a modo de comentario, nos dirigimos a ciertos postulados de la física y la química contemporáneas deberíamos aceptar que todo caos no conduce, necesariamente, a otro caos; sino por el contrario, como se nos advierte, podría instalarnos en un nuevo orden (que en nuestro caso, podríamos postular, es el orden

necesaria y constructivamente falsa, que enmascara una red particular de relaciones de poder, que la razón universal como tal es represiva y totalitaria en su misma forma; que su pretensión de verdad no es más que un efecto de una serie de figuras retóricas). Esta oposición es sencillamente falsa, porque lo que Habermas describe como posmodernismo es el reverso inmanente del proyecto modernista; lo que él describe como la tensión entre el modernismo y el posmodernismo es la tensión inmanente que ha definido al modernismo desde sus orígenes. La ética esteticista, antiuniversalista, de la elaboración de la propia vida individual como una obra de arte, ¿no ha formado siempre parte del proyecto modernista? El desenmascaramiento genealógico de las categorías y valores universales, el cuestionamiento de la universalidad de la razón, ¿no son procedimientos modernistas por excelencia? La esencia misma del modernismo teórico, la revelación de los contenidos efectivos que están detrás de la falsa conciencia (de la ideología, de la moral, del yo), ¿no se ejemplifican con la gran tríada de Marx-Nietzsche-Freud? El gesto paradójico, autodestructivo, por medio del cual la razón reconoce en sí misma la fuerza de la represión y la dominación contra la cual lucha; el gesto impulsor desde Nietzsche hasta *La dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, ¿no es el acto supremo del modernismo? En cuanto aparecen fisuras en la autoridad incuestionable de la tradición, la tensión entre la razón universal y los contenidos particulares que se sustraen a su aprehensión se vuelve inevitable y reductible” (Zizek, 2000: 235-236). Más adelante afirmará: “Habermas es posmoderno precisamente porque reconoce una condición positiva de libertad y emancipación en lo que los modernistas consideran la forma misma de la alienación: la autonomía de la esfera estética, la división funcional de los diferentes dominios sociales, etcétera. Esa renuncia a la utopía modernista, esta aceptación del hecho de que la libertad sólo es posible sobre la base de una alienación fundamental, atestiguan que nos encontramos en un universo posmoderno” (Zizek, *Ibidem*: 237). Por nuestra parte podríamos agregar que la aludida y necesaria alienación en el autor no dista mucho del: “*maladjustment* que es propio de todas las naturalezas poéticas” (Montale, 1995: 35) que anteriormente mencionáramos en otro apartado. Así mismo si recordamos a Octavio Paz en cuanto a que el posmodernismo podría entenderse en armonía (no en contradicción) con *la tradición de la ruptura* ya que representaría, bajo plena lógica interna, ‘una ruptura de *la tradición de la ruptura*’. En la propuesta de Zizek estaríamos ante un autor (Habermas) que articula “una ruptura de la ‘ruptura de la tradición de la ruptura’” bajo similar concepto de libertad y postulando la misma ilegitimidad en el posmodernismo que los posmodernistas ven el discurso moderno.

postmoderno). Asimismo, deberíamos aceptar, al interior de esta misma argumentación, que todo nuevo orden lleva consigo los códigos caóticos de su propia desintegración y así *ad infinitum*.

Empero, desde la perspectiva del análisis habermasiano, el proyecto moderno no parece estar concluido y, ante la alternativa de abandonarlo inconcluso, Habermas nos convoca a buscar los medios para salvar la crisis contemporánea y posibilitar así su consecución; advirtiéndonos evitar los postulados irresponsables y la oferta de anarquía que, para este autor hegeliano, ofrece como alternativa el filósofo francés.

Ahora bien, ante la pregunta acerca de cómo salvar el *impasse*, la respuesta del autor de *Teoría de la acción comunicativa*, nos ofrece la alternativa de restauración del proyecto moderno y la restitución de su función conductora de la sociedad y la cultura en occidente.

Porque, recordemos, la postura de Habermas no acepta un reordenamiento (de la sociedad y la cultura) bajo nuevos paradigmas, sino que busca revertir la crisis propiciando una gestión restauradora y restitutoria que procura imponer las condiciones anteriores a la crisis, negándose a leer y aceptar los eventuales signos de un nuevo orden en el sistema.

Ahora bien, la forma como Habermas ha visto posible esta conjetura, es a partir de la discusión de las pequeñas narrativas en las cuales se ha parcelado el discurso moderno a fin de poner a sus interlocutores –nuevamente- de acuerdo bajo un proyecto común.

Un acuerdo que, este distinguido filósofo, imagina alcanzable por la discusión orientada a conseguir el consenso en los lineamientos centrales del discurso; entendiendo que este acuerdo consensual, superando su diseminación, permitiría restaurar y salvar el proyecto moderno.

Ante lo cual, no tardaría en llegar la esperable réplica lyotardana:

La condición posmoderna es, sin embargo, tan extraña al desencanto, como la positividad ciega de la deslegitimación. ¿Dónde puede residir la legitimación después de los metarrelatos? El criterio de operatividad es tecnológico, no es pertinente para juzgar lo verdadero y lo justo. ¿El consenso obtenido por discusión, como piensa Habermas? Violenta la heterogeneidad de los juegos de lenguaje. Y la invención siempre se hace en el disentimiento. El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No se encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores. (Lyotard, *La condición...*, 1987: 11).

Porque, para Lyotard, la solución dada por Habermas en cuanto a la elaboración del problema de la legitimación procurando un consenso universal por medio de lo que él llama el '*Diskurs*', es decir, el diálogo de argumentaciones, supondría la represión o anulación del discurso contrario, ya que:

No se tienen en cuenta a los investigadores cuyas "jugadas" han sido menospreciadas o reprimidas, a veces durante decenios, porque desestabilizan demasiado violentamente las posiciones adquiridas [...] Cuanto más fuerte es una "jugada", más cómodo resulta negarle el consenso mínimo justamente porque cambia las reglas del juego sobre las que existía consenso. [...] Este comportamiento es terrorista [...] Se entiende por terror la eficiencia obtenida por la eliminación o la amenaza de eliminación de un "compañero" del juego de lenguaje [...] Este "compañero" callará o dará su asentimiento, no por que sea rechazado, sino porque se le amenaza con ser privado de jugar (hay muchos tipos de privación). El orgullo de los "decidores", del cual en principio no existe equivalente en las ciencias, vuelve a ejercer este terror. Dice: adapte sus aspiraciones a nuestros fines, si no... (Lyotard, *ibíd.*, 1987: 114).

Visto desde la perspectiva lyotardiana, el consenso a través del *Diskurs* postulado por Habermas, concluiría, inevitablemente, en la represión o la anulación de las "jugadas" contrarias a los fines centrales del discurso dominante.

A entender de Lyotard, ésta alternativa de discusión orientada al consenso, como propone Habermas, sería la propia de la homología de los expertos; una 'modalidad' del saber que (nos recuerda) está en oposición a la tradición del pensamiento científico y ante la cual el autor francés propondría la otra alternativa posible en la discusión: el disenso. Salvando así, la paralogía de los inventores y también, podríamos agregar, la libre inventiva de los artistas.

2.
SOBRE LA SUPERACIÓN DE LA ESTÉTICA VANGUARDISTA.

Nadie abriere o cerrare alguna puerta
sin honrar la memoria del Bifronte
que las preside. Abarco el horizonte
de inciertos mares y de tierra cierta.
Mis dos caras divisan el pasado
y el porvenir. Los veo y son iguales
los hierros, las discordancias y los males
que Alguien pudo borrar y no ha borrado
ni borrará. Me faltan las dos manos
y soy de piedra inmóvil. No podría
precisar si contemplo una porfía
futura o la de ayer hoy lejanos.
Veo mi ruina: la columna trunca
y las caras, que no se verán nunca.

“Habla un busto de Jano”.
La Rosa Profunda (OP 05: 409).

Si consideramos que, mediando el siglo XX, el discurso moderno de la literatura y las artes está representado en un modernismo ya instalado en las instituciones del saber que, desde allí, ejerce su influencia a todos los ámbitos de la cultura; quizá podríamos, explicar la *détournement* estética de Borges que le permitiría pasar de una modernista *juvenilia* poética al escepticismo irónico de su poética tardía como una estrategia posmoderna del autor maduro que le permitiría el *disenso*, pero asimismo el diálogo *paralógico* con la institución y la cultura modernistas.

Este paso le propinaría a Borges (como discutiéramos al iniciar la investigación) una *temporada* de silencio que se prolongaría por tres décadas.⁵

No obstante, deberíamos asimismo considerar que estas *temporadas* no son propiamente *infernales* para el poeta sino momentos muy fértiles para la inventiva y la reflexión del poeta. Desde esta perspectiva hemos discutido la improductividad de este “hiato lírico”⁶ o, como hemos sostenido en apartados anteriores, su intensa productividad crítica que lo orientaría a la configuración definitiva de la poesía borgeana.

⁵Ver más atrás “Las ediciones” y “Las variantes”.

⁶ Zunilda Gertel ha calificado a este período de silencio en la poesía borgeana como: “*hiato lírico*”, una denominación que consideramos poco acertada en tanto que este período de silencio, sostiene Gertel,

A la manera de una ilustración académica (y marginándonos, momentáneamente, de nuestra hipótesis de trabajo) nos permitimos, a continuación, manejar una lectura del desarrollo de la poética borgeana (desde la juvenil modernidad a la escéptica madurez borgeana) a partir de la teoría psicoanalítica de Harold Bloom⁷ sobre la formación del *strong poet* expuesta en “Poetic Origins and Final Phases”. A *Map of Misreading* (1975). Este modelo parece estar, tácitamente, aludido en la generalidad de las interpretaciones críticas hasta promediar el siglo.

Siguiendo el modelo ofrecido en este texto, en nuestro caso, tendríamos:

efectivamente “separa” dos poéticas muy diversas, dice Gertel: “Con la publicación de Cuaderno San Martín, último libro en el cual persisten elementos ultraístas, se inicia la etapa de detención de la poesía borgiana. Durante un lapso de trece años el hiato lírico es absolutamente notorio, ya que el autor no vuelve a publicar poesías reunidas en libros.” (Gertel, 1967: 122). N.B. Los trece años de silencio (y no treinta) aludidos por Gertel, seguramente, consideran las dos *plaquettes* que Borges hiciera editar durante este período.

En los primeros apartados de nuestra investigación hemos discutido e intentado refutar esta afirmación gerteliana, que como entenderá el lector, está en franca oposición a nuestra hipótesis de trabajo (el autor de *Fervor*, entendemos, es ‘esencialmente’ el mismo autor de *Hacedor* y los poemarios tardíos). Siguiendo el discurso de Gertel, podríamos decir que durante este período, Borges, configuraría no un hiato, sino una *sinalefa* que le permitiría fusionar la primera modernidad de su poesía con el posmodernismo sucesivo de sus poemas de madurez.

⁷ Incluimos este ‘ejercicio de estilo’ como prueba a contrario. Nuestras diferencias respecto de los escritos de Bloom no son menores. No obstante la afortunada recepción local de sus libros como *El canon occidental* y, asimismo, *Cómo leer y por qué* que es el motivo de burla de Eagleton en esta nota; no podemos sino concluir que Bloom representa una figura del erudito de la poesía romántica en lengua inglesa; pero coincidiendo con Eagleton, entendemos que su discurso se limita a lo ya sabido y aceptado. Enunciado, claro está, enfáticamente. Quizá, como Borges dijera de un poeta menor de la antología poética argentina: lo salva el entusiasmo. He aquí, dos fragmentos de la amenísima reseña contra *Cómo leer y por qué* del ensayista inglés: “Bloom spoke up for universal humanity in a New York Accent. Poetry had become a kind of Wall Street of the soul, full of pushy young brokers intent to on sweeping the old guard into gutter. His rage against material limit, his pioneering belief in the indomitable will, was American as cherry pie. It was just that he mistook this for some universal truth” (Eagleton, “Harold Bloom”. *Figures of dissent*, 2005: 169). Más adelante agrega: “Why does Bloom need to augment the self? ‘We read’, he suggests, ‘not only because we cannot know enough people, but because friendship is so vulnerable, so likely to diminish or disappear, overcome by space, time, imperfect sympathies and all the sorrows of familial and passionnal life.’ It sounds as though Harold is a bit short of mates and reads to make up for it. Perhaps he alienates them by his repeated chanting of excessively long poems. But there are other reasons for reading besides ‘alleviating loneliness’. If there is Bloom the self-therapist, there is also Bloom the American TV evangelist, full of windy moralistic rhetoric about how to ‘apprehend and recognise the possibility of the good, help it to endure, give it space in your life’. Bloom may idolise Shakespeare with all the sticky sentiment of a teenage groupie, but his own language can be as cheap and thread bare as Jimmy Swaggart’s. This book [*How to read and why*] provides us with a number of reasons to read great literature, but none at all to read Harold Bloom” (Eagleton. *Ibid.*: 170).

Un primer momento, donde el poeta efebo se hallaría –indiferenciado– en el mar de la poesía (el mar “madre”). A este momento corresponderían los primeros ejercicios poéticos borgeanos, agrupados póstumamente en *Textos recobrados 1919–1929*.

Un segundo momento, donde Borges identificaría la figura del padre poético en Walt Whitman (y, por extensión, en la modernidad y el programa de las vanguardias). A este momento corresponderían las publicaciones tempranas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).

Un tercer momento, donde nuestro poeta lucharía con su precursor por lograr la independencia poética. A este momento correspondería el ‘hiato lírico’. Extenso período (1929-1960) durante el cual las publicaciones poéticas borgeanas escasean y no hay publicación alguna de poemas nuevos reunidos en libros, con la sola excepción de reediciones de sus poemarios de la década de 1920 bajo el título de *Poemas* a las que agregaría contadísimas “nuevas composiciones”.⁸ Este sería, bajo nuestro esquema, el momento de la agnóstica borgeana con la poesía moderna, durante el cual nuestro autor habría reformulado su estética y reprogramado el proyecto poético de su *juvenilia*.

Y un último momento, donde nuestro poeta habría renunciado a la lucha por la originalidad, ya que por una lectura equívoca (*misreading*) de su precursor (Whitman) habría alcanzado la voz propia que le permitiría dialogar, ahora, con los poetas muertos en el museo imaginario de la tradición. Podríamos hacer corresponder este momento con la publicación de *El hacedor* (1960), y las sucesivas publicaciones que complementan este *lustrum mirabilis* de su poesía borgeana.

Empero, no obstante la lógica interna del esquema, la aplicación del modelo blumiano a Borges no parece justa ni elocuente; ya que, cuando menos, no podríamos olvidar que nuestro ‘efebo’ no es un primerizo; sino una afamada figura literaria que al momento de concluir la aludida *misreading* de la poesía whitmaniana supera los sesenta años. Y, asimismo, porque la figura de Whitman no será objeto de una agonística en la poesía de Borges, sino antes bien, permanecerá a lo largo de *Obra poética* como una referencia tutelar indiscutida.

Consecuentemente, antes que interpretar este período de silencio a la manera de una agonística “formativa” con la figura del precursor; preferimos leer este período de

⁸ Ver “Las ediciones” correspondientes a *Fervor* y *Hacedor*.

silencio en la poesía borgeana como un momento de vigilia durante el cual Borges, habría revisado y evaluado el proyecto moderno de su poesía de juventud reformulando su estética y reprogramando su poética a través de una detallada deconstrucción del programa de las vanguardias representado en la composición de poemas casi inéditos durante este período y el notable *rescate* de aquellos poemas juveniles que Borges afirma, y nosotros ratificamos, fundan el legítimo mundo poético del autor y configuran *esencialmente* la figura de un mismo espacio y un mismo sujeto en el texto.

Este período de vigilia reflexiva, consecuentemente, facultaría a Borges (ahora alienado de la defensa subordinada de los postulados modernistas del programa vanguardista) la oportuna adopción de formas estróficas clásicas en reemplazo de las formas libres, la práctica del verso métrico regular y la reposición de la rima luego de su condición anatémica al interior de la vanguardia así como, junto a esta reinstalación de la retórica tradicional, el cultivo tardío del versolibrismo modernista de un claro linaje whitmaniano.⁹

Quizá hoy podríamos, interpretar la superación borgeana de la estética vanguardista como consecuencia de ciertas “licencias” postmodernas.¹⁰

Empero, es necesario un oportuno discernimiento. En Borges la licencia posmoderna jamás supone permisividad. Las licencias posmodernas manejadas por Borges (o inventadas por él) no buscan ‘romper’ con la poética modernista, sino favorecer el diálogo irónico con ella. Contrariamente, el eclecticismo representado en la figura del artista postmoderno como un *bricoleur* manipulador del *pastiche*, de seguro, supone permisividad. Éstas últimas poéticas licenciosamente responden a una estética del abandono, que la postmodernidad permite respecto del discurso moderno desde una postura claramente transvanguardista la cual (apoyándose en la deslegitimación del discurso moderno y en el consecuente descrédito de sus vanguardias) favorece respuesta la negativa al exclusivo culto vanguardista al *tiempo novísimo* como agente del progreso en el arte;

⁹ Podríamos leer este tardío whitmanismo borgeano, en un sentido subjetivo, esto es, en la representación del poeta como aquel sujeto que presenta a todos los hombres. En cuanto a la poética es asimismo legible la presencia whitmaniana en el insistente uso, en los poemas tardíos (contenidos en *Cifra* y *Conjura*), de la *enumeración caótica* característica del poeta norteamericano.

¹⁰ El manejo de las aludidas licencias posmodernas, dentro y fuera de la poesía borgeana, puede leerse en el análisis de poemas e imágenes contenidos en el texto de la investigación.

autorizándole contra-discursiva y “licenciosamente” al artista postmoderno la permisiva adopción de poéticas regresivas y eclécticas.¹¹

En Borges no hay ruptura (licenciosa o no) con el pasado ni tampoco subordinación al presente, a lo novedoso. Consecuentemente, deberíamos promediar que si la poesía borgeana progresa, lo hace *circularmente*, esto es, mirando (como el busto de Jano) con un rostro orientado al pasado y otro al porvenir. Consecuentemente, la confianza ciega en el porvenir así como el saqueo del pasado tradicional constituirán dos opciones señaladamente opuestas a la estética y poética borgeanas.

Pero, ¿progresa el arte?, y si progresa, ¿hacia donde se dirige este progreso?

Para la *avant-garde*, el arte progresa porque su condición está en la renovación continua de un tiempo novísimo el cual se considera siempre abierto al futuro en el cual se instalaría la utopía moderna tal como hegelianamente queda expuesto por Jürgen Habermas:

Como el mundo nuevo, el mundo moderno, se distingue del antiguo por estar abierto al futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce lo nuevo. A la conciencia histórica de la modernidad pertenece, por tanto, el deslinde entre “lo novísimo” y lo moderno: la actualidad como historia del presente dentro del horizonte de la edad moderna, pasa a ocupar un lugar prominente. También Hegel entiende “nuestro tiempo” como “tiempo novísimo”. Pone el comienzo de la actualidad en la cesura que la Ilustración y la Revolución francesa representaron para sus contemporáneos más reflexivos de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Con este “glorioso amanecer” hemos aquí, piensa todavía el anciano Hegel, “en el último estadio de la historia, en nuestro mundo, en nuestros días...” Una actualidad que desde el horizonte de la edad moderna se entiende así misma como la actualidad del tiempo novísimo [y] no tiene más remedio que vivir y reproducir como renovación continua la ruptura que la edad moderna significó con el pasado (Habermas, *El discurso...*, 1989: 17).

Ahora bien, tomando “ligeramente” esta perspectiva historicista de superación, hoy podríamos aceptar que el progreso lineal hacia el futuro, a través de la superación

¹¹ Respecto de la superación de la modernidad (las vanguardias artísticas) G. Vattimo observa: “Si la modernidad se define como la época de la superación, de la novedad que envejece y es sustituida por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como única forma de vida...si ello es así, entonces no se podrá salir de la modernidad pensando superarla.” (Vattimo, 1986: 146). Ante lo cual podríamos contra-argumentar que tanto el clasicismo como el neoexpresionismo postmoderno salen de esta lógica de la vanguardia optando por estéticas regresivas que claramente contradicen y deslegitiman el proyecto moderno sin recurrir a su lógica de *superación*. En el caso de el eclecticismo postmoderno, esta lógica de la superación queda bloqueada por la mezcla (indiscriminada) de vanguardias y referencias históricas.

permanente, es garantía efectiva de progreso y puede dar prueba de ello en ciertos campos concretos como por ejemplo: la tecnociencia; ya que, digamos, el ordenador con el cual escribo el texto que el lector sigue; sin duda “ha progresado”, se ha modernizado como dispositivo facilitador del trabajo manual o maquinal de escritura. Una evidencia de la superación y el progreso modernos que, sin duda, mal podríamos refutar.

Pero, desde la perspectiva del arte: ¿en qué sentido progresa *Canto general* respecto de la *Comedia* dantesca?, ¿en qué sentido un soneto de Keats “ha mejorado artísticamente” respecto de uno de Shakespeare?, ¿en qué sentido una instalación de Beuys ‘supera’ a una escultura de Brancusi?

Por cierto, no resulta cómodo a partir del arte; en nuestro caso, la poesía; buscar una respuesta legítima a estas preguntas orientadas por el horizonte de superación modernista. Porque desde esta perspectiva, la historia progresa linealmente superando sus propios medios, buscando el bien común (éste es su buen fin) meta en que, para quienes participan de esta utopía, se superarían los problemas que aquejan al hombre en virtud de la capacidad crítica de la razón del sujeto moderno que le permitiría el triunfo sobre la naturaleza bajo un paradigma humanista (ésta es la oferta de la *Aufklärung*). Pero, asimismo, este progreso lineal no permitirá interrupciones, ya que toda detención en su transcurso, así como todo desvío de su propósito central y, aún más, toda *opción regresiva* significará postergar la conclusión del proyecto y la utopía iluminista.

En este sentido, las licencias que la postmodernidad se permite al orientarse al pasado constituirán, desde la perspectiva modernista, cortapisas atentatorias contra el progreso del proyecto y su eventual conclusión, es decir, como obstáculos dilatadores de la conclusión del *proyecto de las luces*.

Esta misma lógica es la que legitima el culto irrestricto a *lo nuevo* en las vanguardias y explica su vocación de superación permanente, ya que este *novum*, constituirá la única garantía de progreso en el arte.

Consecuentemente, la *avant-garde* negará toda posibilidad de diálogo con el pasado porque, así como también, toda oferta de eclecticismo ya que, desde la perspectiva modernista, la mezcla perturbadoramente indiscriminada de fragmentos de discurso obstaculizaría el propósito central e históricamente único del proyecto, esto es, el progreso hacia su fin feliz: la paz universal (Kant).

Empero; la posmodernidad no comparte este concepto moderno de historia, ya que descrea del desarrollo lineal de la historia universal y del arte como un progresivo avance hacia un fin utópico; sino, más bien, lo entiende como una *rizomática* (Deleuze/Guattari) sucesión de discontinuidades sin un horizonte discernible, tal como, aquí, lo reseña críticamente T. Eagleton:

Una rama del posmodernismo ve la historia como un asunto en constante mutación, exuberantemente múltiple y de final abierto, una serie de coyunturas o discontinuidades que sólo una violencia teórica puede juntar en la unidad de una narración única.[...] El impulso a historizar se transforma en su opuesto: presionado hasta el punto en que las continuidades simplemente la disuelven, la historia se vuelve una galaxia de coyunturas aisladas, un racimo de eternos presentes, lo que es decir apenas una historia. Debemos entender a Cromwell en su contexto histórico, ¿pero qué es lo que cuenta en este contexto? El posmodernismo, después de todo, insiste en que todos los contextos son borrosos y porosos. (Eagleton, 1998: 78 – 79).

Idea postmoderna (no *linealmente* progresiva) de la historia que Borges tempranamente manejará en su poesía y quedará representada en la conocida idea borgeana de un tiempo circular presente en los ensayos escritos durante el ‘hiato lírico’ 1929 – 1960¹² y que mal podría haber deparado extrañeza a nuestro poeta (si tales supuestos hubiesen sido formulados y estado en circulación durante ese período) porque para *el hacedor*, el poeta legítimo, la poesía (bajo la figura de la diosa blanca del poeta) no avanza progresiva ni linealmente hacia un futuro utópico, ya que la idea de tiempo en el acto poético está, desde su origen, desavenida con la oposición entre el pasado y el porvenir; tal como lo ilustra este pasaje de Robert Graves:

In the poetic act, time is suspended and details of the future experience often become incorporated in the poem, as they do in dreams. This explains why the first Muse of the Greek triad was named Mnemosine, “Memory”: one who can have memory of the future as well of the past. Memory of the future is usually called instinct in animals, intuition in human beings (Graves, 1966: 343).

A la manera de una *différance*, el aludido período de silencio poético le habría propinado a Borges, luego de de un proceso deconstructivo del programa poético

¹² Véanse las discusiones de esta idea heracliteana que se extiende de Platón a Nietzsche y está recogida en los ensayos: “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” y “Avatares de la tortuga” contenidos en *Discusión* (1932), así como “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular” contenidos en *Historia de la eternidad* (1936) y muy señaladamente, en “Nueva refutación del tiempo”, 1946 (*Otras inquisiciones*, 1952. OC 05, II: 143), el ensayo donde quedan mejor expuesta la conjetura borgeana. Respecto de cuanta teatralidad hay en la apropiación borgeana de este mito, véase nuestra discusión de los roles dramáticos en la configuración del sujeto borgeano. (Segunda parte. “El texto: el sujeto).

moderno, la oportunidad de abandonar el imperativo del *novum* vanguardista y, anticipadamente, participar de la discontinua y no progresiva perspectiva postmoderna de la historia.¹³

Negando así el imperativo dominante de la cultura modernista; ya que si a la altura de *El hacedor* (1960); esto es, en plena tardo-modernidad; la institución moderna impone sus protocolos estéticos exigiendo al artista el imperativo de ‘ser moderno’, lo hará, por cierto, sin interrogarse acerca de la legitimidad y vigencia de sus propios postulados.

En este sentido, podríamos entender la abjuración borgeana del imperativo vanguardista de la institución cultural moderna como una respuesta negativa a la oferta *performativa* de su discurso. Porque si entendemos que las operaciones performativas: “Obedecen a un principio, el de la optimización de actuaciones: aumento del output (informaciones o modificaciones obtenidas), disminución del input (energía gastada) para obtenerlos. Son, pues, juegos en los que la pertinencia no es ni la verdadera ni la justa, ni la bella, etc., sino la eficiente.” (Lyotard, *La condición...*, 1987: 83). La negativa borgeana a la oferta de performatividad tardo-modernista, esto es, su negativa a operar con mero criterio de eficiencia dentro del marco literario moderno sin preguntarse por el sentido, sino tan sólo actuando bajo el imperativo de la mejor performance, nos lleva a discernir (también con Lyotard) sobre “la diferencia entre dos tipos de “progreso” en el saber: uno correspondiente a una nueva jugada (nueva argumentación) en el marco de las reglas establecidas, otro a la investigación de nuevas reglas y, por tanto, a un cambio de juego.” (Lyotard, *Ibíd.*, 1987: 82).

Siguiendo esta argumentación, la postmodernidad borgeana ya no estaría entregando al juego moderno de las artes una eventual jugada más dentro de los dictámenes del sistema; sino, ahora, formulando una jugada “otra” que ya no es posible leer ni aceptar

¹³ Podrá preguntarse el lector por qué tanto pudor al llamar posmoderno a Borges. Mi pudor al hacer una lectura del abandono borgeano del proyecto modernista desde la perspectiva estética postmoderna, obedece, como hemos insistido, a la presencia en plena madurez de las marcas modernistas de su poesía temprana y, de seguro, a las desavenencias borgeanas con la ética del “*ahora todo es posible*” y la moral permisiva del posmodernista al uso. Sin duda, Borges participa de un “*umbral de época*” (como lo entiende Robert Jaus) común con esta figura del artista posmoderno, pero las distancias son también, como advertirá el atento lector, no pocas. Por otro lado, resulta muy fantasioso, para quien escribe este ensayo, postular que Borges pudiera haber optado (sin advertir que tomaba una opción) por la estética postmoderna en un momento en que la propia estética tampoco estaba advertida de su condición postmoderna. ¿Un precursor?, ¿una *esthétique postmoderne avant la lettre*?, si así lo prefiere el lector...

dentro del sistema porque que escapa a la lógica del juego establecido, alienándolo, consecuentemente, del juego vanguardista.

3.

APOSTILLA A LA DISTINCIÓN LYOTARDIANA
SOBRE LA ESTÉTICA MODERNA Y POSMODERNA.

En cuanto al deslinde entre el arte moderno y posmoderno, el discurso estético de J. F. Lyotard ofrece argumentos básicos, ya anticipados y manejados en la exégesis, que nos disponemos, ahora, a suplementar abreviadamente.

Como se recordará, el autor francés parte por reafirmar el sentimiento de *lo sublime* expuesto por Kant en la “Analítica de lo sublime” de su “Crítica del juicio estético”¹⁴:

El sentimiento sublime, que es también el sentimiento de lo sublime es, según Kant, una afección fuerte y equívoca: conlleva placer y pena. Mejor el placer procede de la pena. En la tradición de la filosofía del sujeto que se remonta a Agustín y Descartes y que Kant no cuestiona radicalmente, esta contradicción, que otros llamarían neurosis o masoquismo, se desarrolla como un conflicto entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de presentar una cosa (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños*, 1987: 20).

El placer y la pena en tal ‘afección fuerte y equívoca’, para Kant, se produciría como consecuencia de la inadecuación entre nuestras facultades de ‘concebir’ y ‘presentar’ ya que ante la experiencia de lo sublime: “Podemos concebir lo absolutamente grande, lo absolutamente poderoso, pero cualquier presentación de un objeto destinado a “hacer ver” esta magnitud¹⁵ o esta potencia¹⁶ absolutas se nos aparece como dolorosamente insuficiente” (Lyotard, *ibid.*: 21).

Esta inadecuación, de la estética sublime, entre lo concebible y lo presentable supera los alcances de la experiencia estética de lo bello, ya que, desde esta última, aquello que nuestra razón concibe podría llegar a ser presentado bajo alguna forma sensible.

Lyotard ve en la aludida inadecuación entre lo concebible y lo presentable el origen del arte moderno y partir de estas conceptualizaciones kantianas formula su idea de modernidad en el arte, tomando como modelo a la pintura:

¹⁴ Kant. *Crítica del juicio*. Ver Bibliografía.

¹⁵ En Kant, ‘lo sublime matemático’.

¹⁶ *Ibidem*, “lo sublime dinámico de la naturaleza”.

Llamaré moderno al arte que consagra su “pequeña técnica”, como decía Diderot, a preguntar qué hay de impresentable. Hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: este es el ámbito de la pintura moderna. [...] No hay mucho que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura de la pintura sublime: como pintura, esta estética “presentará” sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será “blanca” como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. (Lyotard, *Ibíd.*: 20).

Asimismo, Lyotard señala la diferencia de lo sublime modernista respecto del concepto kantiano:

He aquí, pues, el diferendo: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación de placer y pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto (Lyotard, *Ibíd.*: 25).

Más allá de la aparente contradicción al oponer la nostalgia (que no es otra cosa que una suma de placer y de pena) a la suma de placer y pena en el auténtico sentimiento sublime; destacamos aquello que en esta sentencia lyotardiana constituye el diferendo: la nostalgia en la estética moderna ofrecerá al receptor del objeto artístico un reemplazo metafórico, esto es, un equivalente de aquello que el artista no puede presentar. Oponiéndose de este modo a la voluntad de la estética posmoderna que negará al receptor las bellas formas del reemplazo metafórico como consuelo y equivalente de aquello que su objeto (su producto artístico) no alcanza a presentar.

La definición lyotardiana de lo postmoderno (antes aludida y manejada en nuestro texto) es la siguiente:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable; un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. (Lyotard, *Ibíd.*: 25).

Como bien puede verse, las sentencias de Lyotard en su conceptualización de lo moderno y lo posmoderno en el arte privilegiarán la perspectiva del autor (*el hacedor*), de quien produce (“presenta”) el objeto artístico.

Pero, ¿qué sucede con el receptor? La reclusión del receptor al rol de contemplador ‘pasivo’ (alienado de las leyes internas de juego del objeto artístico) y, consecuentemente, privado de *interactuar* de manera cómplice con del autor a la manera posmoderna, tiene origen en la idea kantiana de “genio”:

En Kant el concepto de genio había poseído una función trascendental con la que se fundamentaba el concepto del arte. [...] Este concepto del genio se amplía en sus sucesores hasta convertirse en la base universal de la estética. ¿Pero es realmente adecuado el concepto del genio para esta función? Ya la conciencia del artista actual parece contradecir esto. En los últimos tiempos se ha producido una especie de ocaso del genio. La imagen de la inconsciencia sonambulesca con la que crea el genio nos parece hoy día de un romanticismo falso. Un poeta como Paul Valéry le ha opuesto el patrón de un artista e ingeniero como Leonardo da Vinci, en cuyo ingenio total no se podían distinguir aún la artesanía, la invención mecánica y la genialidad artística. En cambio, la conciencia más general sigue estando determinada por los efectos del culto al genio en el siglo XVIII y de la sacralización de lo artístico que, según hemos visto, caracterizaba a la sociedad burguesa del s. XIX. Se confirma aquí que **el concepto de genio está concebido en el fondo desde el punto de vista del observador**. Este viejo concepto parece convincente no al espíritu creador, sino al espíritu que juzga. Lo que se le presenta al observador como un milagro del que es imposible comprender que alguien haya podido hacerlo, se proyecta en el carácter milagroso de una creación por inspiración genial (Gadamer, 2005. *Verdad y método*, I: 134. Énfasis mío).

Ahora bien, si la doctrina kantiana del genio, como señala Miguel Cereceda lleva a Gadamer a aducir que: “este concepto del genio no estaba pensado tanto [...] desde la experiencia del que produce la obra, esto es, desde el punto de vista del artista, como desde la experiencia del que contempla (Cereceda, 2006: 272).¹⁷ Desde la perspectiva de una sociedad burguesa que prefería pensar en una aparición maravillosa de la obra, Cereceda argumenta:

¿Qué queda entonces de la concepción romántica del artista como genio?

¹⁷ N. B. La crítica a esta resistencia (romántica y prerromántica) a considerar la obra de arte como producto del trabajo constituye la tesis de en la *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci* (1957) de Paul Valéry donde el autor defiende la prodigiosa inventiva leonardesca como producto del trabajo y el estudio antes que de la azarosa inspiración genial.

Ha desaparecido desde luego el carácter estrafalario, selvático y nocturno del artista, su carácter de poseso y la idea de la creación como producto de la inspiración. Pero permanece sin embargo la menos tópicamente romántica de las características de la creación artística, desde el punto de vista de la creación (aun cuando fuese esencial en la caracterización del romanticismo para autores como Jean Paul o Hegel): la ironía y el humorismo (Cereceda, *ibídem.*: 272).

Por nuestra parte podríamos agregar que la permanencia de estos dos últimos rasgos del programa estético del romanticismo, luego de la muerte de la concepción romántica del artista como genio, nos otorga la posibilidad de reinstalarlos (o conjeturarlos reinstalados) en el arte posmoderno ya que serán, precisamente, la ironía y el humor (representado en la parodia y el simulacro) los dos medios *dilectos* y recurrentes de la poética posmodernista.

Porque si hemos dicho que el poeta posmoderno ya no puede *cantar* directamente sus motivos en el poema (porque la cultura posmoderna los ha banalizado convirtiéndolos en lugares comunes); podrá, no obstante, recurrir al artificio posmoderno y orientar la composición del poema hacia juegos de lenguaje que, evitando la sublimación modernista, interactivamente introducen al receptor en la complicidad de los juegos de lenguaje del objeto artístico desde una modalidad marcada por el doble juego de la ironía y la parodia que, como máscara teatral, le permitirán al autor recuperar, aunque sólo fuera en parte, el enunciado y la voluntad original del poema.

Esta complicidad irónica con el receptor, característica del arte posmoderno, obliga al interlocutor (ahora no pasivo) del poema a participar del *trabajo* del autor en la configuración del objeto artístico y le ofrece al poeta la posibilidad de recuperar, bajo la complicidad de un pacto tácito con el lector, aquellos motivos que, en condición de tópicos, mal podría enunciar directamente.

Asimismo, la ironía y la parodia posmodernas permitirán juegos de lenguaje que, sin esta teatralidad del autor posmoderno, parecerían absurdos. Roland Barthes, en concordancia con este *spirit de finesse* de la escritura posmoderna dice: “Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Luego, escribo que escribo: es el segundo grado. (Ya Pascal: “Pensamiento que se me escapa, yo lo quería escribir; escribo en cambio, que se me escapó”)” (Barthes, 1978: 73). Aforismos que bien concuerdan con la ironía y la teatralidad paródica de Borges al momento de titular “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia

1922” su último poema de *Fervor de Buenos Aires* o, también, al final de “Borges y yo” (*El hacedor*) al concluir: “No sé cual de los dos escribe esta página”.

Georgetown University,
Washington DC, primavera de 2008.¹⁸

¹⁸ Los tres apartados de este *Intermezzo* fueron escritos (y posteriormente revisados al momento de incorporarlos al texto de nuestra investigación) durante mi pasantía en Georgetown University (Department of Spanish and Portuguese). Primer Semestre de 2008. En ellos reelaboramos el material investigado hasta la fecha y actualizamos la bibliografía acerca de la dialéctica modernidad-posmodernidad desde nuestra actual hipótesis de trabajo. Nuestros escritos anteriores a esta tesis están en contradicción con nuestros postulados actuales. No obstante hemos recuperado y reorientado ese material en los casos que hemos juzgado oportunos.

Incipit

SOBRE LAS EDICIONES Y LAS VARIANTES
DE *EL HACEDOR*

Del mismo modo que, al iniciar la primera parte de nuestra investigación, juzgamos necesario dar cuenta del objeto de estudio (el texto de *Fervor de Buenos Aires*) en sus diversas ediciones y variantes, defendiendo oportunamente que nuestra perspectiva no buscaba fijar el texto, sino manejar su proteico historial. Ahora, en esta segunda parte, asimismo, nos vemos ante la necesidad de configurar una historiografía de las ediciones y variantes principales de *El hacedor* que nos permita hacer referencia al texto con propiedad.

¿De qué otro modo podríamos discutir el supuesto que defiende la inactividad poética de Borges posterior a la publicación de *Cuaderno San Martín* y anterior a la de *El hacedor* (1929-1960) si no apoyamos nuestros juicios con un listado de las anticipaciones del texto de *El hacedor* aparecidas en diarios y revistas entre 1934 y 1960?

¿Cómo podríamos referirnos al contenido del texto desconociendo las variantes en las ediciones de *El hacedor* en *Obras completas*, que incluye las parábolas en prosa que *Obra poética* excluye?

Más aún, ¿cómo dejar de señalar la edición príncipe de *El otro, el mismo*, 1969, donde el cuerpo de poemas en verso de *El hacedor*, incorporado al texto, no lleva titulación ni está editado en apartado?

La parábola “Del rigor de la ciencia” de la sección “Museo” del texto, que ilustra uno de los postulados de J. F. Lyotard en *La condición posmoderna*, en algunas ediciones desaparece junto a “In memoriam J. F. K.”. El primero de estos poemas aparece en *Historia universal de la infamia* (2ª ed., 1954) y está recogido en *El hacedor. Obras completas* (OC 05, II: 241), pero no en *Obra poética* (OP 05). ¿Pertenece este texto originalmente a esta sección? Mal podríamos responder si desconocemos la trayectoria de “Museo” desde la “Edición príncipe” a la “Edición definitiva”.

Asimismo al considerar nuestras ediciones de trabajo, que por cierto no son excluyentes de las otras ediciones mencionadas sino el texto básico de referencia, ¿cómo determinar a qué edición en vida del autor corresponden las versiones de *El hacedor* recogidas en OC 05 y OP 05?

Respecto de nuestras fuentes, como ya indicáramos en la primera parte, para la elaboración de las tablas correspondientes a las variantes de contenido nos hemos remitido primeramente a las fuentes directas. Se han revisado y confrontado las variantes de contenido del texto en las tres ediciones principales de *El hacedor*, esto es: la “Edición Príncipe” (HAC 60), la edición incorporada a *El otro, el mismo* (OTRO 69), la edición incorporada a *Obra poética 1923-1964* (MC4) y finalmente, la edición definitiva de *El hacedor* contenida en *Obra poética 1923-1976* (A2/MC10).

En cuanto a las fuentes indirectas, una vez más, hemos recurrido a las dos sumas bibliográficas borgeanas mayores:

1. *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923 – 1973* de Jorge Horacio Becco. Buenos Aires: Casa Pardo S.A. 1973.

2. *Jorge Luis Borges: bibliografía completa* de Nicolás Helft y Alan Pauls. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Estas dos sumas bibliográficas nos han guiado en la travesía editorial del texto y sus variantes, información que hemos confrontado directamente con las ediciones originales.

Agregamos finalmente, que a diferencia de la primera parte de la investigación (“Poesía temprana. Modelo textual: *Fervor de Buenos Aires*), donde la prodigalidad de fuentes y la copiosidad de variantes dificultan el manejo del texto en su totalidad, en esta segunda parte (“Poesía de madurez. Modelo textual: *El hacedor*”) la diversidad textual promedia ser menor. Circunstancia debida a que, ahora, la labor madura de Borges no está focalizada en la selección y legitimación del texto temprano como en las reediciones de *Fervor de Buenos Aires*, ya que en las ediciones y variantes de *El hacedor*, sobra recordarlo, es el autor maduro, *el viejo poeta*, quien reedita y corrige al autor maduro.

Las ediciones

LAS EDICIONES PRINCIPALES
DE *EL HACEDOR*.

EDICIONES INDIVIDUALES

EDICIONES EN VIDA DEL AUTOR:

**EDICIÓN PRÍNCIPE
DE *EL HACEDOR*
(HAC 60)**

EL HACEDOR.

Buenos Aires: Emecé Editores, 1960. “Edición príncipe”.

Inscripción al final del texto: “La edición de este noveno volumen de las *Obras Completas de Jorge Luis Borges* ha estado al cuidado de José Edmundo Clemente”.

Colofón: “Este libro/ se acabó de imprimir/ en Buenos Aires/ el 26 de diciembre de 1960/ en los talleres de la/ compañía impresora/ Argentina S. A./ Alsina 2049”.

Comentario:

Como hemos indicado anteriormente (“Abreviaturas”, OC 53-70) esta colección no constituye, propiamente, una edición de *Obras completas* sino una tirada sucesiva de obras reeditadas con la excepción de *El hacedor* (1960) y *El informe de Brodie* (1970) que aparecen en primera edición.

El hacedor corresponde al noveno volumen de la colección. No existe rigor cronológico en la secuencia de libros editados respecto de su primera edición. El criterio del editor (J. E. Clemente) pareciera propiciar la reedición de las obras borgeanas editadas a la fecha y la inclusión de nuevas ediciones producidas durante el dilatado período que cubre su publicación (1953-1970). Si al manejar el concepto de obras completas de un autor lo hacemos bajo el entendimiento que allí quedan recogidas, y ordenadas, las obras ya editadas por el autor; en el caso de *Obras completas de Jorge Luis Borges*, contrariamente, deberíamos entender que su contenido lo constituyen obras reeditadas y primeras ediciones.

Procurando evitar la ambigüedad denominativa entre *Obras completas* y lo que, propiamente, es la edición de una biblioteca borgeana; al interior de nuestra investigación consideraremos HAC 60 como la “Edición príncipe” de *El hacedor*, no obstante su espuria

aparición al interior de la poco ordenada edición de *Obras completas de Jorge Luis Borges* (OC 53-70).

REEDICIONES
DE LA EDICIÓN PRÍNCIPE

El hacedor. Segunda edición. Buenos Aires: Emecé Editores, 1961.

El hacedor. Tercera edición. Buenos Aires: Emecé Editores, 1965.

El hacedor. Cuarta edición. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967.

El hacedor. Quinta edición. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967.

El hacedor. Sexta edición. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.

El hacedor. Séptima edición: Buenos Aires: Emecé Editores, 1971.

El hacedor. Octava edición: Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.¹⁹

¹⁹ Fuente: Becco, 1973: 53. No tenemos noticia de reediciones individuales de *El hacedor* posteriores a la última (1972) indicada por Becco.

EDICIONES DE *EL HACEDOR*
 INCORPORADAS A
EL OTRO, EL MISMO

I.

El hacedor en la sección “El otro, el mismo” de *OBRA POÉTICA 1923-1964*.

Buenos Aires: Emecé Editores. 1964, Edición ilustrada (MC4).

II.

El hacedor en *EL OTRO, EL MISMO*.

Buenos Aires: Emecé Editores. 1969. Edición ilustrada (OTRO 69).

III.

El hacedor en la sección “El otro, el mismo” de de *OBRA POÉTICA*

Madrid: Alianza Editorial y Emecé Editores S. A.

“El libro de bolsillo”. 1972 (A1/MC9).

Comentario:

El material de MC4, OTRO 69 y A1/MC9 configura un *corpus* textual común a las tres ediciones. Consecuentemente podríamos considerar que la edición de *El otro, el mismo* (1969) constituye una puesta al día de *Obra poética 1923-1964*. La sección “El otro, el mismo” contenida en A1/MC9 resulta ser textualmente idéntica a OTRO 69, luego de apartar las secciones “Para las seis cuerdas” y “Museo”.

La suma textual de *El hacedor* y *El otro, el mismo* en estas ediciones no incluye las parábolas de HAC 60 recogidas, junto a las partes en verso, en las ediciones sucesivas de *Obras completas*.

Horacio Jorge Becco al comentar *El hacedor*, 1960 (HAC 60) agrega la siguiente nota final: “La parte poética de *El hacedor* se incluye luego en su *Obra poética 1923-1964*; y formará el material de su libro *El otro, el mismo*” (Becco 1973: 36). Es oportuno agregar que en las tres ediciones mencionadas más arriba (MC4, OTRO 69 y A1/MC9) el texto

original de *El hacedor* (HAC 60) se inserta en la sección “El otro el mismo” sin advertencia alguna perdiendo, asimismo, el título (v. “Variantes de contenido”).

Esta fusión de un texto en otro (*El hacedor* en *El otro, el mismo*) propicia la confusión del investigador inadvertido. *El hacedor*, en forma de libro, aparece en HAC 60 y desaparece como tal (perdiendo el título y fusionándose con *El otro, el mismo*) en MC4, OTRO 69 y A1/MC9; volviendo a parecer, en apartado, en *Obras completas 1923-1972* (OC 74) y luego, como sección independiente, en la edición definitiva de *Obra poética* (A2/MC10) y, asimismo, en las ediciones póstumas de *Obra poética*.²⁰

El género *obra poética* es el paradigma de estas antologías. Las secciones contenidas en MC4 y OTRO 69, con mayor inclusión de poemas en OTRO 69 son las siguientes: *El hacedor*, *El otro el mismo* y, parcialmente, las milongas de *Para las seis cuerdas* y la sección “Museo”.

Ya en el epílogo de la edición príncipe, Borges, nos recuerda la cualidad miscelánea de esta edición:

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. (*El hacedor*. OP 05: 160).

El texto contenido en la sección “El otro, el mismo” de *Obra poética*, 1972 (A1/MC9) está constituido por la suma del texto proveniente de *El hacedor*, 1960 (excluyendo las iniciales parábolas en prosa y la sección “Museo”) y el texto de *El otro, el mismo*, 1969 (excluyendo las secciones “Para las seis cuerdas” y “Museo”). Promediando, el texto de la sección “El otro, el mismo” en la edición de 1972 (A1/MC9), *mutatis mutandi*, está constituido por la suma de *El hacedor* y *El otro, el mismo* tal como, apartadamente, aparecerán en la edición definitiva de *Obra poética* (A2/MC10).

²⁰ N. B. “El hacedor” no aparece como sección independiente en las ediciones de *Obra poética* en vida del autor sino hasta la edición definitiva del texto (A2/MC10).

**EDICIÓN DEFINITIVA
DE EL HACEDOR
EN OBRA POÉTICA Y OBRAS COMPLETAS.**

EDICIÓN EN VIDA DEL AUTOR:

OBRA POÉTICA 1923 – 1976.

Madrid: Alianza Tres y Emecé Editores. 1979. “Edición definitiva”. Última revisión con variantes del autor (A2/MC10).

Comentario:

Edición idéntica a *Obra poética 1923 – 1976*. 10ª edición. “Edición definitiva”. Buenos Aires: Emecé. 1978. Nuestra edición de trabajo (OP 05) está en correspondencia textual exacta con ambas ediciones (Alianza y Emecé).

EDICIONES PÓSTUMAS DE LA EDICIÓN DEFINITIVA:

OBRA POÉTICA 1923 – 1985.

Buenos Aires: Emecé Editores, 1989 (OP 89).

OBRAS COMPLETAS. TOMO II (1952 – 1972).

Barcelona: María Kodama y Emecé Editores, 1989 (OC 89).

OBRAS COMPLETAS. TOMO II (1952 – 1972).

Nueva edición revisada y corregida al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 2005 (OC 05).

Comentario:

Segundo volumen de la *Obras completas*, 2005 (OC 05). Edición de trabajo en nuestra investigación. Constituye una edición de señalada importancia para la discusión de *El hacedor* por contener las parábolas (prosas breves) excluidas de *Obra poética* (OP 05) y

dos de los poemas de la sección “Museo” (“Del rigor de la ciencia” e “In memoriam J. F. K.”) asimismo excluidos en esa edición.²¹

OBRA POÉTICA.

Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 2005 (OP 05). Nueva edición revisada y corregida al cuidado de Sara Luisa del Carril. Edición de trabajo en nuestra investigación.²²

²¹ Remítase el lector al apartado “Las ediciones”. Primera parte (“Poesía temprana”). Allí se hace un comentario general de esta edición.

²² Remítase el lector al apartado “Las ediciones”. Primera parte (“Poesía temprana”). Allí se hace un comentario general de esta edición.

Abstract:

**LAS EDICIONES PRINCIPALES DE
*EL HACEDOR:***

HAC 60

El hacedor. “Edición príncipe”. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.²³

OTRO 69

El hacedor en El otro, el mismo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.²⁴

A2/MC10

El hacedor. “Edición definitiva” en *Obra poética 1923 – 1976*. Madrid: Alianza Tres y Emecé Editores. 1979.

NUESTRAS EDICIONES DE TRABAJO:

OP 05

El hacedor en Obra poética. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A., 2005. Edición textualmente idéntica a la “Edición definitiva” (A2/MC10). Como se ha indicado antes, esta edición no incluye las parábolas (prosas breves) del inicio del texto en la edición príncipe.

OC 05

²³ Es el mismo texto de OC 74, pero con la omisión de “In memoriam J. F. K.” (Museo). Ver más adelante: “Nota sobre las variantes de contenido en “Museo” de *El hacedor*”.

²⁴ Preferimos indicar esta edición (OTRO 69), por su mayor accesibilidad, aun cuando es posterior a MC4. Asimismo teniendo en consideración que, como antología personal del autor, es más amplia que MC4. No obstante, destacamos la bien cuidada presentación de *Obra poética 1923-1964* (MC4), la primera edición de la obra poética borgeana bajo ese título. Respecto de *Obra poética*, 1972 (A1/MC9), como antes señaláramos, resulta ser la suma, *mutatis mutandi*, de los poemas en verso de HAC 60 y los poemas de OTRO 69, con la exclusión de los contenidos en las secciones “Para las seis cuerdas” y Museo”. Quizá esta sintética edición sea la que mejor recoge la suma de *El hacedor* y *El otro, el mismo*. No obstante, hemos preferido OTRO 69 por la misma razón de accesibilidad antes indicada.

El hacedor en *Obras completas 1952-1972* (OC 05. Tomo 2). Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A., 2005. Edición textualmente idéntica a la edición príncipe (HAC 60). Incluye las parábolas (prosas breves) de la edición original. Asimismo incluye los poemas “Del rigor de la ciencia” e “In memoriam J. F. K.” agregados a la sección “Museo” en ediciones posteriores.

Las variantes

1.
VARIANTES DE CONTENIDO

TABLAS DE CONTENIDO EN LAS PRINCIPALES EDICIONES DE
EL HACEDOR

EL HACEDOR.

Edición príncipe, 1960.
(HAC 60)

ÍNDICE DE CONTENIDO:

A Leopoldo Lugones
 El hacedor
Dreamtigers
 Diálogo sobre un diálogo
 Las uñas
 Los espejos velados
Argumentum Ornithologicum
 El cautivo
 El simulacro
 Delia Elena San Marco
 Diálogo de muertos
 La trama [sin anticipación]
 Un problema
 Una rosa amarilla
 El testigo
 Martín Fierro
 Mutaciones
 Parábola de Cervantes y de Quijote
Paradiso, XXXI, 108
 Parábola del palacio
Everything and nothing
Ragnarök
Inferno, I, 32
 Borges y yo
 Poema de los dones
 El reloj de arena
 Ajedrez
 Los espejos
 Elvira de Alvear
 Susana Soca
 La luna
 La lluvia
 A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell
 A un viejo poeta
 El otro tigre
Blind Pew
 Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos
 Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)
 In memoriam A. R.
 Los Borges
 A Luis Camoens

Mil novecientos veintitantos
Oda compuesta en 1960
Ariosto y los árabes
Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona
Lucas, XXIII
Adrogué
Arte poética

Museo
 Del rigor de la ciencia²⁵
 Cuarteta
 Límites
 El poeta declara su nombradía
 El enemigo generoso
 Le regret d'Héraclite
Epílogo

²⁵ Ver más adelante: “Nota sobre las variantes de contenido en la sección ‘Museo’ de *El hacedor*”.

NOTA SOBRE LA ARQUITECTURA DEL TEXTO
EN (HAC 60)

Al discutir las ediciones y variantes de *Fervor de Buenos Aires*, en la primera parte de nuestra investigación, no mencionamos las formas del poema al interior de la arquitectura general del texto. Esto por considerar que, no obstante la diversidad de géneros (amoroso, elegíaco, confesional), los poemas de *Fervor de Buenos Aires* no responden a patrones formales tradicionales. La forma y la versificación de estos poemas son los propios del poema moderno y la arquitectura del texto está articulada por la unidad espacial y la concordancia en la dicción poética: el fervor por una imaginada Buenos Aires.

Diversamente, las formas poéticas al interior del texto de *El hacedor* son fácilmente discernibles y permiten ser diferenciadas. Como se muestra en el listado que sigue, el texto se abre con una dedicatoria y se cierra con un epílogo. La primera parte del texto la constituyen un cuerpo de parábolas en prosa. La segunda es un cuerpo de poemas en verso de cierta extensión junto a los sonetos con los cuales Borges inaugura su labor como sonetista. Finalmente, el ciclo de poemas breves de la sección “Museo” corona el texto. Ofrecemos a continuación un breve comentario de esta arquitectura.

- DEDICATORIA:
“A Leopoldo Lugones”

Comentario:

Como prólogo resulta, en todo sentido, excesivo (supera con creces su condición de para-texto), pero es un “exceso” con la más admirable connotación de la palabra.

La contaminación de los géneros en la escritura de este prólogo constituye el protocolo del texto. Primeramente es el prólogo de la edición, pero también es una fábula y, asimismo, un poema en prosa. Esta sobre-jerarquización del prólogo no pasará inadvertida en la literatura hispanoamericana. Recordemos, por ejemplo, el fascinante prólogo escrito por Guillermo Cabrera Infante para su novela *Tres tristes tigres* (1967).

- LAS PARÁBOLAS (Prosa breve):
[1] El hacedor
[2] *Dreamtigers*
[3] Diálogo sobre un diálogo
[4] Las uñas
[5] Los espejos velados

- [6] *Argumentum Ornithologicum*
- [7] El cautivo
- [8] El simulacro
- [9] Delia Elena San Marco
- [10] Diálogo de muertos
- [11] La trama
- [12] Un problema
- [13] Una rosa amarilla
- [14] El testigo
- [15] Martín Fierro
- [16] Mutaciones
- [17] Parábola de Cervantes y de Quijote²⁶
- [18] *Paradiso, XXXI, 108*
- [19] Parábola del palacio
- [20] *Everything and nothing*
- [21] *Ragnarök*
- [22] *Inferno, I, 32*
- [23] Borges y yo

Comentario:

Son veintitrés parábolas agrupadas al inicio del texto (OC 05, II: 169-197).²⁷

Antes que poemas en prosa o notas a la manera del ensayo hemos preferido nombrar parábolas a estas prosas breves²⁸.

Parecen serlo, pero no son cuentos. El discurso narrativo aparece sólo fugazmente (v. gr., “El cautivo”). Dos de ellos tienen el título “parábola”. La figura dominante es el sujeto, el poeta, el *hacedor*; palabra del léxico borgeano que nombra el libro.

¿Por qué parábolas? Porque todas apuntan a una enseñanza secular: la enmascarada identidad del sujeto. La idea de *subjetividad* diversificada en pluralidad de *personae* a consecuencia de una interpretación meramente preformativa del yo.

- LOS POEMAS.

- [1] Poema de los dones
- [2] El reloj de arena
- [3] Los espejos
- [4] Elvira de Alvear
- [5] La luna
- [6] El otro tigre
- [7] In memoriam A. R.

²⁶ En *Sur* aparece como “Parábola de Cervantes y del Quijote” (Heft, 1997: 212).

²⁷ Parábolas en prosa no incluidas en las ediciones de *Obra poética*.

²⁸ Ver más adelante (“El texto”) la discusión sobre los géneros (verso-prosa) en la poética de *El hacedor*.

- [8] Mil novecientos veintitantos
- [9] Oda compuesta en 1960²⁹
- [10] Ariosto y los árabes
- [11] Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona
- [12] Lucas, XXIII
- [13] Adrogué
- [14] Arte poética

Comentario:

Son catorce poemas. Hemos adoptado esta denominación para aquellos poemas que no están bajo la forma del soneto. Seguimos así la clasificación *poemas y sonetos*, como es costumbre en las ediciones de la poesía de Shakespeare y otros poetas clásicos.

- LOS SONETOS.

- [1, 2] Ajedrez
- [3] Susana Soca
- [4] La lluvia
- [5] A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell
- [6] A un viejo poeta
- [7] Bind Pew
- [8] Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos
- [9] Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833 – 1874)³⁰
- [10] Los Borges
- [11] A Luis Camoens

Comentario:

Suman once sonetos. Suma en la que Borges se apropia de la forma y sienta las bases para una práctica que se continuará en el sonetismo de su poesía madura.³¹

- MUSEO³²:

- [1] Del rigor de la ciencia
- [2] Cuarteta
- [3] Límites
- [4] El poeta declara su nombradía
- [5] El enemigo generoso
- [6] *Le regret d'Héraclite*

²⁹ Anteriormente: “A la patria en 1960” (Helft, 1997: 210).

³⁰ En OTRO las fechas que aparecen el título son “1833-74”.

³¹ Ver “Los sonetos de *El hacedor*” en el apartado final.

³² Ver más adelante: “Nota sobre las variantes de contenido de la sección ‘Museo’ de *El hacedor*” y “Nota sobre las variantes textuales de ‘Le regret d’Héraclite’”. (“Museo”. *el hacedor*).

Comentario:

Ciclo de poemas “apócrifos”. “Del rigor de la ciencia” y “*Le regret d’Heraclite*”, acaso, los más borgeanos poemas del ciclo. El último poema esta incluido en la discusión del sujeto bajo la figura de “el enamorado” (V. más adelante).

- EPÍLOGO (“Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea...”).

Comentario:

A modo de destacar la “intimidad” de este libro en la obra borgeana citamos (ya lo hemos hecho antes) el párrafo final del prólogo:

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 instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

ANTICIPACIONES³³

• DEDICATORIA:

A Leopoldo Lugones [*Seis composiciones* 1960. Becco, III: 74 (“Ediciones privadas”)]

• LAS PARÁBOLAS (Prosa breve):

El hacedor [*La biblioteca* 1958]

Dreamtigers [*Crítica* 15 sep.1934]

Diálogo sobre un diálogo [*Destiempo* oct. 1936]

Las uñas [*Crítica*. 15 sep. 1934]

Los espejos velados [*Crítica* 15 sep. 1934]

Argumentum Ornithologicum [*Otras inquisiciones* 1952]

El cautivo [*La biblioteca* primer semestre 1957]

El simulacro [*La biblioteca* primer semestre 1957]

Delia Elena San Marco [*La biblioteca* primer semestre 1957]

Diálogo de muertos [*La biblioteca* primer semestre 1957]

La trama [sin anticipación]

Un problema [*La biblioteca* primer semestre 1957]

Una rosa amarilla [*El hogar* 20 ene. 1956]

El testigo [*Sur* jul-ago. 1957]

Martín Fierro [*Sur* jul-ago. 1957]

Mutaciones [*Sur* mayo-jun.-ago. 1954]

Parábola de Cervantes y de Quijote [*Sur* mar-abr. 1955 (“Parábola de Cervantes y del Quijote”)]

Paradiso, XXXI, 108 [*Sur* nov.-dic. 1954]

Parábola del palacio [*Sur* nov.-dic. 1956]

Everything and nothing [*Versión* otoño 1958]

Ragnarök [*Sur* mar-abr. 1959]

Inferno, I, 32 [*Ciclón* mayo 1955. *Nueve poemas* 1955. Becco, III: 73 (“Ediciones privadas”)]

Borges y yo [*La biblioteca* primer semestre 1957]

• LOS POEMAS.

Poema de los dones [*Poemas* 1959. v. Becco, III: 74 (“Ediciones privadas”)]

El reloj de arena [*La Nación* 15 mar. 1959]

Los espejos [*La Nación* 30 ago. 1959, *Poemas* 1959. v. Becco, III: 74 (“Ediciones privadas”)]

Elvira de Alvear [*Atlántida* mayo 1960]

La luna [*Sur* sep.-oct. 1959]

El otro tigre [*Poemas* 1959. v. Becco, III: 74 (“Ediciones privadas”)]

In memoriam A. R. [*La Nación* 21 feb.1960]

Mil novecientos veintitantos [sin anticipación]

Oda compuesta en 1960³⁴ [sin anticipación]

³³ La fuente para la elaboración de este listado es: Helft, 1997; complementariada, puntualmente, por Becco 1973.

Ariosto y los árabes [*Sur* jul.-ago. 1960]
 Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona [Sin anticipación]
 Lucas, XXIII [Sin anticipación]
 Adrogué [Sin anticipación]
 Arte poética [*Límites* 1958]

- LOS SONETOS.

Ajedrez [I, II. Sin anticipación]
 Susana Soca [sin anticipación]
 La lluvia [*Boletín de la Academia argentina de Letras* oct.-dic. 1958]
 A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell [*La Nación* 12 jun. 1960]
 A un viejo poeta [sin anticipación]
 Bind Pew [sin anticipación]
 Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos [sin anticipación]
 Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833 – 1874) [sin anticipación]
 Los Borges [sin anticipación]
 A Luis Camoens [*La Nación* 4 dic. 1960]

- MUSEO³⁵:

Del rigor e la ciencia [*Los anales de Buenos Aires* marzo 1946. *Historia universal de la infamia*. Segunda edición, 1954³⁶]
 Cuarteta [*Los anales de Buenos Aires* mayo 1946]
 Límites [*Los anales de Buenos Aires* mayo 1946]
 El poeta declara su nombradía [*Los anales de Buenos Aires* mayo 1946]
 El enemigo generoso [*Los anales de Buenos Aires* mayo 1946]
Le regret d'Heraclite [*Los anales de Buenos Aires* mayo 1946]

³⁴ Anteriormente: “A la patria en 1960” (Helft 1997: 210).

³⁵ Ver también *Museo. Textos inéditos*. Jorge Luis Borges. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. 2002. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi.

³⁶ Fuente: Helft 1997: 263.

SOBRE LAS ANTICIPACIONES DE *EL HACEDOR*

El listado anterior abre la posibilidad de discutir dos asuntos de nuestro interés a partir de las anticipaciones de *El hacedor*. El primero, respecto del soporte editorial de estas anticipaciones. El segundo, respecto de la ausencia de poemarios borgeanos durante el período comprendido entre la publicación de *Cuaderno San Martín* (1929) y la publicación de *El hacedor* (1960).

En cuanto al primer asunto, como puede verse en el listado, las anticipaciones están recogidas en publicaciones periódicas o en ediciones privadas - no en libros - como es el caso de los poemas contenidos en los apartados “Otros poemas” y “Otras composiciones” en *Poemas 1922-1943* (1943)³⁷, *Poemas 1923-1953* (1954)³⁸ y *Poemas 1923-1958* (1958)³⁹. Las anticipaciones contenidas en estas ediciones conformarán luego el material básico de *El otro, el mismo* editado por vez primera en 1964 al interior de *Obra poética 1923-1964* y, como libro independiente, en 1969 en *El otro, el mismo*.

No deja de ser curioso que Borges excluya las anticipaciones de los poemas de *El hacedor* en las primeras ediciones de su poesía reunida. ¿Pudo tener, Borges, en mente una configuración temprana del texto de *El hacedor* que lo llevara a separarlo de la miscelánea recogida en la edición de *El otro, el mismo*? Tal vez, pero este postulado es meramente conjetural. No obstante, lo ofrecemos a modo de comentario a la exclusión de las anticipaciones de *El hacedor* en las tres ediciones de *Poemas* como puede confirmarse en nuestras notas a pié de página.

El segundo asunto es peculiarmente interesante desde la perspectiva de la continuidad moderna-posmoderna de *Fervor de Buenos Aires* en *El hacedor*.

³⁷ *Poemas (1922-1943)*. A continuación de FERVOR, LUNA y CUADERNO, en la sección “Otros poemas” se anticipan los siguientes poemas: Prose poems for I. J. [dos poemas, 1934. Two English Poems, a partir de MC1]; Insomnio [1936]; La noche cíclica [1940]; Del infierno y del cielo [1942]; Poema conjetural [1943] Total: seis poemas. (Fuente: primera edición (L) y Becco 73: 34).

³⁸ *Poemas (1923-1953)*. A continuación de FERVOR, LUNA y CUADERNO, en la sección “Otras composiciones” a los poemas anticipados en *Poemas 1922-1943* se agregan los siguientes: Poema del cuarto elemento; A un poeta menor de la Antología; Página para recordar al coronel Suarez, vencedor en Junín; Mateo XXV, 30. Total: cuatro poemas. (Fuente: primera edición (MC1) y Becco 73: 35).

³⁹ En *Poemas (1923-1958)* se agregan los siguientes poemas en la sección “Otras composiciones”: Una brújula; Una llave en Salónica; Un poeta del siglo XIII; Un soldado de Urbina; Límites; Baltasar Gracían; Un sajón; El Golem; El tango. Total: nueve poemas. (Fuente: primera edición (MC2) y Becco 73: 35).

Zunilda Gertel en la sección “Hiato lírico” de su ensayo *Borges y su retorno a la poesía* (1969) comenta:

Con la publicación de *Cuaderno San Martín*, último libro en el cual persisten elementos ultraístas, se inicia la etapa de detención de la poesía borgiana. Durante un lapso de trece años el *hiato lírico* es absolutamente notorio, ya que el autor no vuelve a publicar poesías reunidas en libros. En tanto, da a la prensa sus primeras narraciones en *Historia universal de la infamia* (1935) y posteriormente en *Ficciones* (1944). Asimismo publica, entre otros, sus libros de ensayo más conocidos, *Discusión* (1932) e *Historia de la eternidad* (1936). Es indudable la orientación hacia la prosa y la aparente deserción de la lírica. (Gertel, 1969: 122, énfasis mío).

Si bien nuestra perspectiva es otra y, consecuentemente, nuestra interpretación del período *blanco* de las publicaciones borgeanas de poesía (1930-1960) difiere de la sustentada por Gertel; no podemos sino destacar el gesto de la ensayista argentina al aventurarse a discutir, tempranamente, este asunto que hoy afiliaríamos, como categoría estética, a las “poéticas tardías”.

Gertel, en su ensayo, menciona las tres primeras ediciones *Obra poética: Poemas, 1922-1943* (L); *Poemas, 1923-1953*. (MC1) y *Poemas, 1923-1958* (MC2) y discute los poemas agregados al cuerpo básico del texto⁴⁰ en las secciones “Otros poemas” y “Otras composiciones”. Empero, no menciona las anticipaciones de *El hacedor*, aun cuando éstas ya estaban publicadas. Tal exclusión responde a que en su ensayo, Gertel, considera las anticipaciones recogidas, exclusivamente, en libros.

Las anticipaciones de *El hacedor* no aparecen en las tres ediciones de *Poemas* antes indicadas. Ellas cubren las décadas de 1930, 1940, 1950 y los inicios de la de 1960. Las más antiguas de estas anticipaciones datan de 1934.

El *hiato* de Gertel se inicia tras la publicación de *Cuaderno San Martín* (1929) extendiéndose hasta la publicación de *Poemas 1923-1953* (1954). Gertel no incluye en este *hiato* la publicación de *Poemas 1923-1958* (1958) en consideración a que: “En 1958 aparece la tercera edición de *Poemas*, que reúne las poesías anteriores y agrega a ‘Otras composiciones’ nueve poesías inéditas. Advertimos un aumento en la producción poética, ya que las nueve poesías corresponden a cuatro años”. (Gertel, 1969: 122).

⁴⁰ *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).

La ensayista esta confrontando estos nueve poemas compuestos en cuatro años con los cuatro que Borges produjera luego de *Poemas 1922-1943* y publicara en *Poemas 1923-1953* (1954). Podríamos ironizar que los escasos nueve poemas producidos en once años y los, asimismo, escasos nueve poemas producidos en cuatro años no hacen mucha diferencia.⁴¹ No obstante, Gertel, cierra su *hiato* en 1954 apoyándose en el aludido “aumento en la productividad poética” (sic) en *Poemas 1923-1954*.

Gertel señala: “Este quiebre lírico, muy significativo desde 1930 a 1954, llevó a la crítica a juzgar concluida la trayectoria de la lírica borgiana, o por lo menos en franco descenso” (122-123).⁴² Asimismo comenta la aparición de los más afamados textos de la prosa borgeana publicados en el mismo período: las narraciones contenidas en *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) y los ensayos de *Otras inquisiciones* (1952); los cuales ratificarían aquel descenso de su producción poética.

La connotación cuantitativa del concepto “producción”, aplicada a la literatura y las artes, constituye un craso error crítico; ya que a mayor producción no necesariamente deberíamos suponer mayor competencia inventiva o calidad artística. Porque, sobra recordarlo, es esto último debería constituir *nuestra materia* al momento de evaluar la productividad de un autor.

Gertel no es insensible respecto de este equívoco cuando comenta: “Teniendo en cuenta estas consideraciones nos proponemos demostrar que la época del hiato lírico borgiano, si bien es escasísima producción poética, no es alejamiento de la poesía o ineptitud para hallar la creación, sino época de lúcida concentración en la búsqueda de su lírica personal”. (123).

No obstante, tendríamos que hacer ciertos ajustes.

Primero, si aceptamos la denominación gerteliana de *hiato lírico* para el período blanco de las publicaciones poéticas de Borges, deberíamos ajustarlo al período 1930-1960. Durante este intervalo de treinta años no hay nuevos libros de poemas producidos por Borges y, consecuentemente, tampoco se publican nuevos poemarios del autor.

⁴¹ N. B. La ensayista esta excluyendo en su comentario las anticipaciones de *El hacedor* incluidas en nuestro listado.

⁴² Este juicio, o más bien prejuicio, crítico dificultaría al reconocimiento literario y cultural de Borges como poeta hasta bien avanzada la vida del autor.

Segundo, respecto de la “escasísima producción poética” deberíamos considerar que si nos permitiéramos sumar las diecinueve anticipaciones de los *adenda* en las ediciones de *Poemas* recogidas en L (1944, seis poemas), MC1 (1953, cuatro poemas) y MC2 (1958, nueve poemas) a las cuarenta y un anticipaciones de los poemas de *El hacedor* indicadas en nuestro listado, podríamos armar una muy bien nutrida edición independiente de sesenta poemas.

Aun así, se nos podría objetar, que una sola edición en treinta años dista mucho de lo que podríamos esperar de un poeta en pleno dominio de sus facultades de invención. No obstante, si consideramos que este hipotético *corpus poeticus* contendría un florilegio de lo mejor de la poesía borgeana, resulta paradójico hablar de hiato, escasez, o franco descenso en la lírica de Borges durante este período.⁴³

Gertel no desaprovecha la oportunidad de mencionar la persistencia de Borges en las correcciones del texto de *Fervor de Buenos Aires en Obra poética 1923-1964* (MC4): “Borges, cuarenta años después, paradójicamente, continúa reelaborando aquellos ‘áridos versos de la equivocación ultraísta’ que rechaza en teoría.” (123). En este sentido distingue tres peculiaridades de lo que, a su juicio, constituye la labor de Borges al revisar y corregir sus primeras composiciones en las sucesivas ediciones de *Poemas*:

1. La preocupación por reeditar sus poesías a pesar de la escasez de su producción.
2. El interés por seleccionar calidad y no cantidad.
3. La búsqueda de perfeccionar la creación poética reelaborándola con adiciones y supresiones, **tratando de lograr lo perfectible**. (123, énfasis mío).

Más adelante, apoyándose en Hugo Friedrich⁴⁴, Gertel comenta: “Esta constante preocupación por la perfectibilidad del poema ubica también a Borges como autor de la modernidad. Podemos anotar al respecto la frase que Guillermo de Torre toma de Ezra Pound: ‘Vale más conseguir sólo una imagen en toda la vida que producir una obra voluminosa’ (123). La interpretación gerteliana de esta sentencia de Pound, que la ensayista anota a fuer de apoyar sus argumentos en favor de la modernidad borgeana, no

⁴³ Todas las anticipaciones mencionadas, a partir de 1960, pasarán a formar parte del texto de *El hacedor* y *El otro, el mismo*. Muy probablemente, los dos libros mayores de la poesía borgeana.

⁴⁴ “[Baudelaire] prefería trabajar en la corrección de un esbozo anterior a escribir un poema nuevo. Se ha querido ver en ello una falta de fecundidad, pero en rigor se trata de aquella fecunda intensidad que, una vez alcanzado el punto de ruptura, lo va ensanchando y penetrando cada vez con mayor fuerza hasta el fondo. Esta fecundidad activa el deseo de perfección artística, porque sólo en la madurez de la forma ve una garantía de que lo expresado rebase los personalismos”. (Friedrich, 1956: 52-53).

nos parece justa. El asunto en discusión no es la “perfectibilidad” del poema sino su legitimidad. Asunto central en la teoría de la lírica que, asimismo, abordara T. S. Eliot al discutir la condición mayor o menor del poema defendiendo que el asunto no es la jerarquía del poema sino su legitimidad artística; esto es, nuestro objeto (como autores o críticos) debería ser el buen poema, independientemente de su figuración mayor o menor en la historia literaria.

Alcanzando este punto no sólo la retórica y el aparato crítico de la ensayista se apartan de nuestra perspectiva.

Mal podríamos aceptar el supuesto que Gertel introduce para explicar la persistente motivación borgeana por agregar variantes como una voluntad de alcanzar la “perfectibilidad” del poema.

Hemos defendido hasta aquí, desde nuestra hipótesis de trabajo, que Borges en sus variantes no estaría sólo perfeccionando *la máquina del poema*, labor que por cierto corresponde a cualquier poeta al revisar sus trabajos para una reedición; sino que, a partir de aquellos poemas que juzga legítimos, nuestro autor, estaría buscando hacer patente en su escritura poética la doble faz moderna-posmoderna de su imaginario de madurez, lo que le permitiría reeditarlos como producto *legítimamente borgeano*.

En este sentido, si entendiéramos el horizonte borgeano bajo la figura de la ya aludida “perfectibilidad”, odiosa palabra que mal puede ocultar su linaje juanramoniano al interior del idealismo modernista de Gertel), en el caso de nuestro autor, deberíamos aceptar que este horizonte no representa una idea abstracta de perfección, sino entenderlo como una figura singularísima que refleja “las líneas de la cara del autor”. No una figura abstracta y sin rostro como aquella “perfectibilidad del poema”; sino otra que tiene un nombre propio inconfundible: Borges. Es esta figura, patente en el poema tras la labor correctora del poeta, la que nos permite leer esos primeros poemas como escritura genuinamente borgeana.

EL HACEDOR
 en *EL OTRO, EL MISMO*
 Buenos Aires: Emecé Editores, 1969
 (OTRO 69)

Tipografía negra: texto de *El hacedor*, 1960 (HAC 60).

Tipografía azul: texto de *El otro, el mismo* (OTRO 69).

* Poemas contenidos en *Obra poética 1923-1964* (MC4).

Contenido:

Prólogo (“De los muchos libros de versos...”) ⁴⁵

- A LEOPOLDO LUGONES [Dedicatoria] *

Insomnio *

Two English Poems *

La noche cíclica *

Del infierno y del cielo *

Poema conjetural *

Poema del cuarto elemento *

A un poeta menor de la Antología *

Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín *

Mateo, XXV; 30 *⁴⁶

Una brújula *

Una llave en Salónica *

Un poeta del siglo XIII *

⁴⁵ Este prólogo será mantenido en las ediciones sucesivas de *Obra poética*.

⁴⁶ Este poema se traslada al final del texto en *Obra poética*, 1972 (A1/ MC9). El índice de contenido de esta edición es el siguiente: Prólogo (De los muchos libros de versos...). A Leopoldo Lugones. *Insomnio*. *Two English Poems*. *La noche cíclica*. *Del infierno y del cielo*. *Poema conjetural*. *Poema del cuarto elemento*. *A un poeta menor de la Antología*. *Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín*. *Una brújula*. *Una llave en Salónica*. *Un poeta del siglo XIII*. *Un soldado de Urbina*. *Límites*. *Baltasar Gracián*. *Un sajón*. *El Golem*. *El tango*. *Poema de los dones*. *El reloj de arena*. *Ajedrez*. *Los espejos*. *Elvira de Alvear*. *Susana Soca*. *La luna*. *La lluvia*. *A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell*. *A un viejo poeta*. *El otro tigre*. *Blind Pew*. *Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos*. *Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges*. *In memoriam A. R. Los Borges*. *A Luis Camoens*. *Mil novecientos veintitantos*. *Oda compuesta en 1960*. *Ariosto y los árabes*. *Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona*. *Lucas, XXIII*. *Adrogué*. *Arte poética*. *El otro*. *Una rosa y Milton*. *Lectores*. *Juan, I, 14*. *El despertar*. *Buenos Aires* (“Y la ciudad, ahora, es como un plano”). *A quien ya no es joven*. *Alexander Selkirk*. *Odisea, libro vigésimo tercero*. *Él*. *Sarmiento*. *A un poeta menor de 1899*. *Texas*. *Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf*. *Hengist Cyning*. *Fragmento*. *A una espada en Yorkminster*. *A un poeta sajón*. *Snorri Sturluson* (1179-1241). *A Carlos XII*. *Emanuel Swedenborg*. *Jonathan Edwards* (11703-1785). *Emerson*. *Edgar Allan Poe*. *Camden, 1892*. *París, 1856*. *Rafael Cansinos-Assens*. *Los enigmas*. *El instante*. *Al vino*. *Soneto del vino*. 1964. *El hambre*. *El forastero*. *A quien está leyéndome*. *El alquimista*. *Alguien*. *Everness*. *Ewigkeit*. *Edipo y el enigma*. *Spinoza*. *España*. *Elegía*. *Adam Cast Forth*. *A una moneda*. *Otro poema de los dones*. *Oda escrita en 1966*. *El sueño*. *Junín*. *Un soldado de Lee* (1862). *El mar*. *Una mañana de 1649*. *Buenos Aires* (“Antes, yo te buscaba en tus confines”). *A un poeta sajón*. *Al hijo*. *El puñal*. *Mateo XXV, 30*.

Un soldado de Urbina *
 Límites *
 Baltasar Gracián *
 Un sajón (A.D. 449) [Un sajón/s. f. en OP 64] *
 El Golem *
 El tango *

- [LOS POEMAS DE *EL HACEDOR*]⁴⁷

- [1] Poema de los dones *
- [2] El reloj de arena *
- [3] Los espejos *
- [4] Elvira de Alvear *
- [5] La luna *
- [6] El otro tigre *
- [7] In memoriam A. R. *
- [8] Mil novecientos veintitantos *
- [9] Oda compuesta en 1960⁴⁸ *
- [10] Ariosto y los árabes *
- [11] Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona *
- [12] Lucas, XXIII *
- [13] Adrogué *
- [14] Arte poética *

- [LOS SONETOS DE *EL HACEDOR*]

- [1, 2] Ajedrez *
- [3] Susana Soca *
- [4] La lluvia *
- [5] A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell
- [6] A un viejo poeta
- [7] Bind Pew *
- [8] Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos *
- [9] Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833 – 1874)⁴⁹ *
- [10] Los Borges *

⁴⁷ Con el propósito de favorecer la comparación con las tablas anteriores, hemos mantenido la clasificación por géneros (poemas y sonetos) dentro de esta parte del texto. La secuencia original de este material en el índice de HAC 60 y OTRO 69 es la siguiente: Poema de los dones. El reloj de arena. Ajedrez. Los espejos. Elvira de Alvear. Susana Soca. La luna. La lluvia. A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell. A un viejo poeta. El otro tigre. *Blind Pew*. Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos. Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74). In memoriam A. R. Los Borges. A Luis Camoens. Mil novecientos veintitantos. Oda compuesta en 1960. Ariosto y los árabes. Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona. Lucas, XXIII. Adrogué. Arte poética. Ver más adelante en “Variantes de contenido”: “I. *El hacedor*, 1960. “Edición príncipe” (HAC 60)”.

⁴⁸ Anteriormente: “A la patria en 1960” (Helft, 1997: 210).

⁴⁹ En OTRO las fechas que aparecen el título son “1833-74”.

[11] A Luis Camoens *

El otro *
 Una rosa y Milton *
 Lectores *
 Juan, I, 14 *
 El despertar *
 Buenos Aires (“Y la ciudad, ahora, es como un plano”)⁵⁰ *
 A quien ya no es joven *
 Alexander Selkirk *
 Odisea, libro vigésimo tercero *
 Él *
 Sarmiento *
 A un poeta menor de 1899 [1897] *
 Texas *
 Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf *
 Hengist Cyning *
 Fragmento *
 A una espada en Yorkminster
 A un poeta sajón *
 Snorri Sturluson (1179-1241)
 A Carlos XII
 Emanuel Swedenborg
 Jonathan Edwards (11703-1785)
 Emerson
 Edgar Allan Poe [E. A. P. en op 64]*
 Camden, 1892
 París, 1856
 Rafael Cansinos-Assens
 Los enigmas
 El instante
 Al vino
 Soneto del vino
 1964
 El hambre
 El forastero
 A quien está leyéndome
 El alquimista
 Alguien
 Everness *
 Ewigkeit *
 Edipo y el enigma *
 Spinoza *
 España *

⁵⁰ Este poema (“Buenos Aires”) y su homónimo están editados juntos en OP 05 y OC 05, Tomo II a continuación de “A un poeta sajón”.

Elegía *
 Adam Cast Forth *
 A una moneda *
 Otro poema de los dones *
 Oda escrita en 1966
 El sueño
 Junín
 Un soldado de Lee (1862)
 El mar
 Una mañana de 1649
 Buenos Aires (“Antes, yo te buscaba en tus confines”)⁵¹
 A un poeta sajón
 Al hijo
 El puñal⁵²
 Los compadritos muertos⁵³

PARA LAS SEIS CUERDAS

[Prólogo] (“Toda lectura...”)
 Milonga de dos hermanos^{54*}
 ¿Dónde se habrán ido? *
 Milonga de Jacinto Chiclana
 Milonga de don Nicanor Paredes
 Un cuchillo en el norte
 El Títere
 Milonga de los morenos
 Milonga para los orientales
 Milonga de Albornoz

- MUSEO

- [1]⁵⁵
- [2] Cuarteta *
- [3] Límites *
- [4] El poeta declara su nombradía *
- [5] El enemigo generoso *
- [6] *Le regret d'Heraclite* *

- EPÍLOGO (“Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea...”).

Comentario:

⁵¹ *Ídem.*

⁵² Poema en prosa. Aparece por primera vez en *Evaristo Carriego*. Segunda edición, 1955 (Helft, 1997: 261). Está, asimismo, recogido en “El otro, el mismo” (OP 05).

⁵³ Poema incluido en otras ediciones de *Para las seis cuerdas*. Ver “Comentario”.

⁵⁴ En MC4, “Milonga de dos hermanos” y “Dónde se habrán ido” aparecen editadas bajo el título “Dos letras de milonga”.

⁵⁵ Ver más adelante: “Nota sobre las variantes de contenido en la sección ‘Museo’ de *El hacedor*”.

El otro, el mismo (OTRO 69) contiene la dedicatoria (“A Leopoldo Lugones”) y los sonetos y poemas de la “Edición príncipe” (HAC 60), la sección “Museo” y “Epílogo”. Quedan excluidas de esta edición las parábolas (prosas breves). Empero, se agrega al texto un anticipo de la sección “Para las seis cuerdas” bajo el título “Dos letras de milonga”.

En *Obra poética 1923-1964* (MC4) el *corpus poeticus* arriba señalado corresponde (con algunas variantes en el título, contenido y disposición) a *El otro, el mismo* (OTRO 69). Nótese la naturaleza antológica de esta suma que bien podría considerarse como una edición puesta al día de MC 4.

En *Obra poética, 1972* (A1/MC9) aparece también integrado el texto de HACEDOR y OTRO quedando excluidos de esta edición las parábola (prosas breves) y la sección “Para las seis cuerdas”. Asimismo, el ciclo de poemas de la sección “Museo” aparece editado en otro apartado al interior de la misma edición.

La sección “Para las seis cuerdas” agregada a esta antología (OTRO 69) recoge nueve de las milongas del texto. En *El otro, el mismo* en la “Edición definitiva” en A2/MC10 y OP 05 se agregan dos milongas (“Milonga de Manuel Flores” y “Milonga de Calandria”). En la edición póstuma (*Para las seis cuerdas*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 1996) se agregan otras cuatro milongas (“Milonga del forastero”, “Milonga de Juan Muraña”, “Milonga del infiel” y “Milonga del muerto”). La edición original de este texto (*Para las seis cuerdas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1965) contiene: [Prólogo], 1. Buenos Aires; 2. Milonga de dos hermanos; 3. ¿Dónde se habrán ido?; 4. Milonga para Jacinto Chiclana; 5. Milonga de Nicanor paredes; 6. Un cuchillero en el norte; 7. El títere; 8. Alguien le dice al tango; 9. Milonga de los morenos; 10. Milonga para los orientales; 11. Los compadritos muertos (Fuente; Becco, 1973: 37).

El apartado “Museo”, en OTRO 69, no incluye el poema “Del rigor de la ciencia” (*Historia universal de la infamia*. Segunda edición, 1954) con el cual se inicia el ciclo en ediciones posteriores, ni tampoco “In memoriam J. F. K” agregado, posteriormente, al final del ciclo. Ver, más adelante, “Nota sobre las variantes de contenido en la sección “Museo” de *El hacedor*”.

En cuanto al texto de la sección “El otro, el mismo” una vez separada de la sección “El hacedor” en *Obra poética*, éste corresponde en OP 05 y OC 05 a las partes

editadas en tipografía azul⁵⁶ en nuestra tabla excluyendo las secciones “Museo” y “Para las seis cuerdas” y, asimismo, el “Epílogo”. Es así como aparece en la edición definitiva y, consecuentemente, en las ediciones póstumas de *Obra poética*.

⁵⁶ “El puñal” (*Evaristo Carriego*, 2ª ed., 1955) aparece en la sección “El otro el mismo” de OP 05, pero no está incluido, en la misma sección, en OC 05, 2. También aparece en OP 89, pero está excluido en OC 89.

EL HACEDOR
 en la edición definitiva de
OBRA POÉTICA 1923-1976
 (A2/MC10)

A Leopoldo Lugones
 Poema de los dones
 El reloj de arena
 Ajedrez
 Los espejos
 Elvira de Alvear
 Susana Soca
 La luna
 La lluvia
 A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwel
 A un viejo poeta
 El otro tigre
Blind Pew
 Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos
 Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)
 In memoriam A. R.
 Los Borges
 A Luis Camoens
 Mil novecientos veintitantos
 Oda compuesta en 1960
 Ariosto y los árabes
 Al iniciar el estudio de la gramática anglosajona
 Lucas, XXIII
 Adrogué
 Arte poética

MUSEO

Cuarteta
 Límites
 El poeta declara su nombradía
 El enemigo generoso
Le regret d'Héraclite

Epílogo

Comentario:

Borges en esta edición definitiva del texto ha regresado a la versión de la edición príncipe (HAC 60). Por tratarse de *Obra poética* no están incluidas las parábolas en prosa del inicio del texto. Asimismo, Borges ha retirado “Del rigor de la ciencia” y lo ha agregado a la versión completa de *El hacedor* en *Obras completas*. (V. OC 89: 225 y OC 05: 241).

SOBRE LAS VARIANTES DE CONTENIDO
DE LA SECCIÓN “MUSEO” DE *EL HACEDOR*.

Así como las variantes de contenido de *Fervor de Buenos Aires* en su segunda edición (FERV 69) constituyen un “protocolo”, en *El hacedor* la variabilidad de contenido del texto es mucho menor.

En las ediciones posteriores a la edición príncipe, las partes en prosa (las parábolas) y las partes en verso (los sonetos, los poemas y “Museo”) aparecen editadas en forma separada en *Obras completas* y *Obra poética*, quedando recogido el texto completo (verso y prosa) en *Obras completas* y las partes exclusivamente en verso en *Obra poética*. No obstante, esta particularidad no constituye, con propiedad, un cambio de contenido, sino una variante en la disposición del texto que responde a la voluntad editorial de retirar de *Obra poética* los textos en prosa.

Las variantes de contenido, propiamente tales, son patentes en *El hacedor* en la sección “Museo”, al final del texto. De los siete poemas que conforman el ciclo, dos de ellos, “Del rigor de la ciencia” e “In memoriam J. F. K.”, se retiran o agregan a la parte fija del texto en el curso editorial de texto (“Cuarteta”, “Límites”, “El poeta declara su nombradía”, “El enemigo generoso”, y *Le regrette d’Heraclite*”).

En cuanto a la parábola en prosa “Del rigor de la ciencia”, uno de los textos peculiarmente “borgeanos” del autor, donde se ironiza sobre nuestra imposibilidad de aprehender en detalle el mundo real; podemos indicar que cuenta con anticipación en *Los Anales de Buenos Aires* (1946) como la totalidad de los poemas del ciclo menos uno (“In memoriam J. F. K.”)⁵⁷. Esta parábola aparece por vez primera en forma de libro en la segunda edición de *Historia universal de la infamia*, 1954 (Helft 97: 146 y 263). Desde allí Borges la movería a la sección “Museo” de *El hacedor* al momento de publicar el libro en 1960.

En nuestra copia de la edición príncipe (HAC 60) no hay información alguna que indique reimpresión o reedición. En el colofón de esta edición se indica: “Este libro se acabó de imprimir en Buenos Aires el 26 de diciembre de 1960 en los talleres de la compañía impresora Argentina S. A. Alsina 2049”. No obstante, esta edición incluye, junto

⁵⁷ Ver “Anticipaciones” (*El hacedor*).

a “Del rigor de la ciencia”, la elegía “In memoriam J. F. K.” por la muerte de John F. Kenedy (1963) que fuera editada por primera vez en OP 74 (1974). Consecuentemente concluimos que nuestra copia es una reedición posterior a 1974 y anterior a la edición definitiva de 1978 (A2/MC10) donde esta composición es retirada del ciclo.

Considerando la insuficiente información editorial de nuestra copia (HAC 60), en el índice de contenido correspondiente a la edición príncipe hemos mantenido “Del rigor de la ciencia” y retirado “In memoriam J. F. K”, luego de consultar nuestras fuentes indirectas (Becco 73 y Helft 97).

Nicolás Helft en el apartado “Contenido de los libros y sus variantes” en la entrada correspondiente a *El hacedor* incluye “Del rigor de la ciencia” en el índice de la edición príncipe (Helft 73: 257) y, en el mismo apartado, al reseñar el contenido de “Museo”, asimismo, lo incluye (Helft 73: 266-267). Por su parte Horacio Jorge Becco en el apartado “Antologías” incluye “Del rigor...” en el índice de la edición príncipe (Becco, 73: 53); pero al comentar esta edición en “Obras del autor, 2. Poesía”, presumiblemente por error, no lo menciona (Becco 73: 36).

Ahora bien, la edición más abreviada de “Museo” está contenida en la edición definitiva (A2/ MC10). En esta edición se retira del ciclo la parábola “Del rigor...” y se la reincorpora al libro de origen *Historia universal de la infamia*.

Desaparece asimismo, en A2/MC10, el curioso *memorial* de John F. Kenedy. Esta composición relacionada con la vida política contemporánea, no obstante participar en su dicción de los juegos de *personae* presentes en las parábolas iniciales de *El hacedor*, es ajena a la falsedad de las fuentes y el carácter apócrifo del ciclo. Sus referentes políticos (no obstante su figurada dicción) pertenecen a la historia contemporánea. En sentido el retiro podría parecer justo. Quizá dentro de un siglo o, tal vez, más esta fuente histórica podría devenir, asimismo, en dato apócrifo y el texto en *pieza de museo*.

A continuación ofrecemos las siguientes tablas de contenido que resumen el curso de las variantes antes aludidas.

I.
 LOS POEMAS DE “MUSEO”
 CONTENIDOS EN *EL HACEDOR*, 1960
 “EDICIÓN PRÍNCIPE” (HAC 60)

MUSEO

- [1] Del rigor de la ciencia
- [2] Cuarteta
- [3] Límites
- [4] El poeta declara su nombradía
- [5] El enemigo generoso
- [6] *Le regret d’Heraclite*

II.
 LOS POEMAS DE “MUSEO”
 CONTENIDOS EN *OBRAS COMPLETAS 1923-1972*, 1974 (OP 74)
 Y EN LAS EDICIONES PÓSTUMAS DE *OBRAS COMPLETAS*
 (OC 89, OC 05)

MUSEO

- [1] Del rigor de la ciencia
- [2] Cuarteta
- [3] Límites
- [4] El poeta declara su nombradía
- [5] El enemigo generoso
- [6] *Le regret d’Heraclite*
- [7] In memoriam J. F. K.

III.
 LOS POEMAS DE “MUSEO”
 CONTENIDOS EN LA “EDICIÓN DEFINITIVA”
 DE *EL HACEDOR*, EN *OBRA POÉTICA*, 1978 (A2/MC10)
 Y EN LAS PRINCIPALES EDICIONES DE *OBRA POÉTICA*
 (MC4, OTRO 69, A1/MC9, OP 89, OP 05).

MUSEO

- [1] ***
- [2] Cuarteta
- [3] Límites
- [4] El poeta declara su nombradía
- [5] El enemigo generoso
- [6] *Le regret d’Heraclite*
- [7] ***

2.
VARIANTES TEXTUALES.

NOTA SOBRE LAS VARIANTES TEXTUALES DE
 “LE REGRET D’HÉRACLITE” (“MUSEO”. *EL HACEDOR*).

Como una mínima muestra de las variantes textuales introducidas en *El hacedor*, ofrecemos el caso de “*Le regrette d’Heraclite*”.

Contamos con dos versiones del poema. La primera de ellas dice:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
 aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.
 Gaspar Camerarius, en
 DELICIAE POETARUM BORUSSIAE, VII, 16.

Y la segunda:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
 aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach.
 Gaspar Camerarius, en
 DELICIAE POETARUM BORUSSIAE, VII, 16.

Comentario:

La primera versión está recogida anticipadamente en *Los Anales de Buenos Aires*. Oct., 1946⁵⁸. Luego aparece en formato libro en la edición príncipe de *El hacedor* (HAC 60) y, sucesivamente, en *Obra poética 1923-1964* (MC4), *El otro, el mismo* (OTRO 69), *Obra poética*. 1972 (A1/ MC9) y en *Obras completas 1923-1973* (OC 74).

La segunda versión aparece en la edición definitiva (A2/ MC10) y, sucesivamente, en *Antología poética 1923-1977* (AP 23-77), en la ediciones póstumas de *Obras completas* (OC 89, OC 05) y de *Obra poética* (OP 89, OP 05).

No es de extrañar que la labor correctora de Borges en plena madurez se limite, como lo muestran las dos versiones del poema citadas más arriba, a cambiar sólo una palabra. Esto es, “abrazo” por “amor”.

Más adelante, al tratar el sujeto bajo la figura de “el enamorado”, ensayaremos una interpretación más amplia de esta variante. Por el momento, sólo adelantamos que, para nuestro poeta, la palabra “abrazo”, a diferencia de la palabra “amor” que es un concepto abstracto y propio de la retórica literaria, parece aludir de manera amenazadoramente explícita al cuerpo y la unión sexual.

⁵⁸ Ver *Museo*. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. *Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé Editores. 2002. Biblioteca Jorge Luis Borges. Obras en colaboración. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Zocchi. El apartado correspondiente a “Museo” recoge la anticipación antes indicada (MUSEO: 98).

El texto: el sujeto

1.
¿QUIÉN DICE “YO” EN EL TEXTO?
A PARTIR DE “BORGES Y YO”
(DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA: BARTHES, FOUCAULT,
AGAMBEN ET AL.)

BORGES Y YO

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario bibliográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mi podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son los de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

(“Borges y yo”. *El hacedor*. OC, II: 197).

“Al otro”, así dispone Borges la partida del primer enunciado de “Borges y Yo” (*El hacedor*, 1960). Este texto mayor de la *obra borgeana*, nuestro texto modelo de la escritura madura del autor, se inicia con una colección de veintitrés parábolas en prosa que, como aquí, se resisten a la aplicación de las propiedades, exclusivas, de un género. Cuento, ensayo o poema en prosa; la contaminación genérica propia de la escritura borgeana corrobora la ambigüedad del discurso.

La figura de *el otro* es un tópico borgeano que recorre toda la *Opera Omnia* del autor (poesía, narrativa breve y ensayo). Ésta figura de *el otro*, sobra decirlo, no se origina en la literatura de Borges.⁵⁹ Entre los textos literarios más cercanos a la escritura borgeana podríamos citar algunas narraciones breves *omnipresentes* en la oralidad borgeana: *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, *El retrato de Dorian*

⁵⁹ Los precedentes lejanos de esta figura podrían hallarse en los mitos griegos (‘Narciso’ o ‘Castor y Polloux’). De seguro, las diversas mitologías permiten ampliar este marco.

Gray de Oscar Wilde, *El Golem* de Gustav Meyrink y el cuento “William Wilson” (*Cuentos de lo grotesco y arabesco*) de Edgar Allan Poe.

De las variantes románticas de esta figura de *el otro*; que Borges se apropia en sus textos; destaca por su patetismo la imaginada por Heinrich Heine en “*Der Doppelgänger*”.⁶⁰

Carla Cordua señala que: “La invención de la palabra que designa al doble en alemán, “Doppelpgänger”⁶¹, se atribuye al escritor Jean Paul (1763-1825), en cuya obra abundan estas parejas de iguales diferentes. Él define el término de la siguiente manera: “Se llama doble a la gente se ve a sí misma” (Cordua, 2005:208). Asimismo, Cordua destaca en el texto que en esta experiencia:

El descubrimiento del doble es tratado frecuentemente como una experiencia de terror de quien lo hace, lo que presupone que hasta entonces se consideraba único. Ahora bien, la completa fidelidad a la convicción de que los individuos son irrepetibles redundaría en la ubicación del tema del doble en el género fantástico, en el onírico o en el patológico: pues, si somos singulares, inconfundibles y unitarios, inventarle duplicaciones a un individuo es salirse de los límites de lo posible y aun de lo verosímil. (Cordua, 2005: 204).

Desde la perspectiva del “Borges y yo”, mal podríamos compartir la argumentación de Cordua ya que en este texto (como en cualquier otro de la escritura borgeana), sostenidamente, bordeamos o transgredimos la frontera de “lo posible y aun de lo verosímil”.

Apartadamente, respecto de la ficción literaria, la filósofa parece estar defendiendo una idea de sujeto excesivamente burguesa y ajena a la des-configuración moderna del mismo en la figura *–plural, confusa y fragmentaria–* que la condición posmoderna le ha propinado al sujeto contemporáneo. De este modo, cuando Cordua afirma: “pues si somos singulares, inconfundibles y unitarios”, se distancia, aún más, del autor que en 1964 publicara su

⁶⁰ El eje temático del cuento “El otro” (*El libro de arena*) es idéntico al del poema de Heine.

⁶¹ En el epílogo de *El libro de arena* Borges señala: “El relato inicial [“El otro”] retoma el viejo tema del doble, que motivó tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra su nombre es Fetch o de manera más libresca, *wraith of the living*; en Alemania, *Doppelgaenger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de alter ego. (“Epílogo”. *El libro de arena*. OC, III: 82).

Por su parte Norman Thomas di Giovanni señala: “Tomemos la idea del *fetch* y del *wraith*. [...] El *fetch* es un doble que viene a llevarse a un hombre a la muerte; el *wraith*, una aparición que una persona ve con su exacta imagen poco antes de la muerte [ésta es la figura *Doppelgänger*” de Heine]. En Borges están los dos íntimamente relacionados, combinados a menudo con la noción de conocimiento de sí mismo. (Di Giovanni, 2002: 71).

quinto poemario, bajo el significativo título de *El otro, el mismo*.

Porque, ¿en qué “singularidad inconfundible” podría apoyarse la voz que anima el “Pierre Menard, autor del Quijote”?, ¿qué “sentido unitario” podríamos, eventualmente, adjudicar al sujeto en “Borges y Yo”?

El terror romántico que ve Cordua en la aceptación patética de la figura de *el otro*, parece sustentarse en la eventual ruptura de la unidad del sujeto moderno y burgués.

Para el sujeto burgués; como lo expone Emmanuel Lévinas en *De la evasión* (1999) que, aquí, aludimos por paráfrasis. Desde la perspectiva del sujeto burgués, excluir del ‘yo’ al ‘no yo’ (esto es, al ‘otro’) bajo el entendimiento que éste no interviene en su “hacerse a sí mismo”, impediría (ante una eventual crisis del ‘yo’), la ruptura de la unidad original del sujeto. Contra-discursivamente, Lévinas, postulará que *el otro* es coautor del relato del sujeto y su co-protagonista ya que el ‘no yo’ (el mundo) no puede ser excluido de la configuración del ‘yo’ como sujeto. Un postulado que, por cierto, se aleja de nuestra interpretación de Cordua y se aproxima a la idea de sujeto en la literatura de Borges, así como a la subjetividad posmoderna y a la materia de nuestro discurso.

En la madurez borgeana, la figura de *el otro*, latentemente, configurará toda escritura borgeana. De un eventual y desmesurado listado como ese, nos limitamos a citar algunos casos de poemas en verso contenidos en publicaciones de la década de 1960, donde la figura de *el otro* se patentiza en la enunciación del poema como en: “Ajedrez” (*Hacedor*. OP: 05: 115), “Del rigor de la ciencia” (“Museo”. *Hacedor*. OC 05, II: 241), “Le regret d’Héraclite” (“Museo”. *Hacedor*. OP 05: 159), “Poema conjetural” (*Otro*. OP 05: 175), “El Golem” (*Otro*. OP 05: 193), “Junín” (*Otro*. OP 05: 255), “Una mañana de 1649” (*Otro*. OP 05: 258) y “Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel” (*Sombra*. OP 05: 324).⁶²

No obstante, es en la última de las parábolas en prosa de *El hacedor*, en “Borges y Yo”, donde nuestro autor, simulando un género referencial, se apropia meta-poéticamente del tema de *el otro* proyectándolo en la figura de *el autor*; instalando así, inauguralmente,

⁶² Respecto de las parábolas en prosa con que se inicia *El hacedor*, véase el tercer apartado de esta segunda parte de la investigación donde las figuras del ‘yo’ y ‘el otro’, centrales en ellas, se interpretarán oportunamente. En cuanto a los cuentos borgeanos bajo esta temática, como antes indicáramos, *el otro*, es la temática del cuento homónimo en *El libro de arena* (1975) que, por cierto, cuenta con una extensa genealogía de precedentes (v. gr., “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” (*Historia universal de la infamia*, 1935), Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944), “La muerte y la brújula” (*Artificios*, 1944) “Los teólogos” (*El Aleph*, 1949) entre otros.

en la literatura contemporánea un mito moderno que parece proyectarse más allá de los extramuros del arte.

La fábula parte, como se ha indicado inicialmente, refiriéndose a *el otro*, esto es, a Borges. *Persona* que remite, en el texto, a la afamada figura literaria del autor por todos conocida. A este sujeto (figura de *el otro*) aludido en el texto desde el pronombre ‘él’ se contraponen la otra *persona* del texto: el sujeto de la enunciación, bajo el pronombre ‘yo’, que, por cierto, nos remite a la figura civil del escritor argentino Jorge Luis Borges. Bajo estas dos *personae* el texto reduplica la figura del autor en dos: “Borges” (*el otro*, la figura libresca del escritor) y ‘yo’ (el sujeto “civil” de la enunciación, el ciudadano que podríamos haber visto caminar por Buenos Aires).

Este ‘yo’ textual entrega su enunciado a la manera de un discurso de defensa y queja. El texto parte con una confesión: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas”. Para luego auto-retratarse desde la diferencia: “Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel”. Seguidamente, enumera sus gustos: “Me gustan los relojes de arena, los mapas, las etimologías, la tipografía del siglo XVIII el sabor del café y la prosa de Stevenson”. Estos gustos son compartidos con *el otro*, pero no tarda en denunciar su condición subordinada: “Poco a poco voy cediéndole todo aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar” Luego nos informa acerca de su frustrada liberación: “Hace años yo traté de liberarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas”. Finalmente, la resignación: “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”.

Paralelamente esta persona (‘yo’) hace un retrato comedido de su doble (‘el otro’): “Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”.

Es esta la caballerosa queja del “autor civil” que, aparentemente, podría corresponder al paradigma de relaciones siervo-patrón. No obstante, señalaremos, más adelante, cuán *engañoso* podría resultar en el texto.

Ahora bien, si nos detenemos en la voz que habla en el texto, se impone la

pregunta: ¿quién dice “Yo” en el texto? Intentando, responder a esta pregunta, podríamos remitirnos a Émile Benveniste cuando, en “La naturaleza de los pronombres”, se pregunta y responde: “¿Cuál es, pues, la “realidad” a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una “realidad de discurso”, que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de “locución”, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. **Yo significa “la persona” que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo**”. (Benveniste, *Problemas de lingüística general*, I. 1979: 173. Énfasis mío).

Roland Barthes en “La muerte del autor” comparte con Benveniste la naturaleza lingüística de este ‘yo’ textual que podríamos parafrasear diciendo: ‘yo’ es quien dice ‘yo’ en el texto (sin correspondencia legítima con otra figura extratextual). La perspectiva de Barthes es la siguiente:

Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre, y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto un ser que preceda o exceda a su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*. (Barthes, “La muerte del autor”, 1987: 68).

Ampliando su punto de vista, Barthes, agrega en otro ensayo: “No se trata que el Autor no pueda “aparecerse” en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, [...] sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel” (Barthes, “De la obra al texto”, 1987: 79).

Argumentaciones como éstas, no obstante la última aclaración, llevarían a Barthes al límite de la negación de toda presencia del autor civil en el texto ya que las relaciones entre el *autor* como sujeto real y el *Autor* implícito en el texto; tienden, en Barthes, a anularse mutuamente. El aporte a esta discusión, que Michel Foucault hace al introducir el

concepto de *función autor*⁶³ procura focalizar y despejar la aludida disyuntiva entre el sujeto real y el de ficción. Foucault parte del supuesto de que no todos los discursos poseen *función autor*:

El texto siempre lleva en sí mismo un cierto número de signos que remiten al autor. Estos signos son bien conocidos por los gramáticos: son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Pero hay que subrayar que estos elementos no funcionan de la misma manera en los discursos provistos de función autor que en los discursos desprovistos de ella. En estos últimos, estos “conmutadores” [*embrayeurs*] remiten al sujeto real y a las coordenadas espacio-temporales de su discurso [...]. En cambio en los primeros, su papel es más complejo y variable. (Foucault, *¿Qué es un autor?*, 1999: 342).

Y esto puede ser así, en la medida que:

La función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar (Foucault. *Ibidem*, 1999: 343).

Esta *función autor* al no ser segregativa (autor real - autor implícito en el texto) sino selectiva (discursos con o sin ‘función autor’) le permite a Foucault re-instalar al autor en el texto, pero bajo la condición (¿Barthes mediante?) de ocupar *el lugar del muerto*: “Por medio de los traveses que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; **la marca del autor ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura**”. (Foucault, *Ibidem*, 1999: 334. énfasis mío).

Foucault distingue y acuña un nombre para los dos roles del autor: *nombre de autor* y *nombre propio* (que en Barthes corresponden al ‘A’utor” y el ‘a’utor”):

El nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo del discurso [...] indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente [...]; sino que

⁶³ Respecto de este ‘rol’ o función del autor en el texto Foucault señala: Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión –en esa partición y en esa distancia. Se dirá, tal vez, que ésta es tan sólo una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que no se comprometen más que estos “semi-discursos”. De hecho, todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esta pluralidad de ego” (Foucault, *¿Qué es un autor?*, 1999: 343)

se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

Se llega así, finalmente, a la idea de que el nombre de autor no va, como el **nombre propio**, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido⁶⁴, sino que corre de algún modo en el límite de los textos que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. El **nombre de autor** no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que insta un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de función “autor” mientras que otros están desprovistos de ella. [...] Un texto anónimo que se lee por la calle en una pared tiene un redactor, pero no tiene autor. (Foucault, *ibídem*, 1999: 338. Énfasis mío).⁶⁵

Giorgio Agamben, en “El autor como gesto” epitoma, elocuentemente, el discurso foucaultiano respecto del simulacro de muerte del autor al ingresar *al lugar del muerto*:

La función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos. De allí que, de este modo, toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede aparecer en el orden del discurso. En este orden de cosas, según el diagnóstico que Foucault no cesa de repetir, “la huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura”. El autor no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el puesto de un muerto. Existe un sujeto-autor, sin embargo él se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia. (Agamben, *Profanaciones*. 2005:85).

En este sentido Giorgio Agamben ante el incesante diagnóstico foucaultiano de que: “la huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura” formula la pregunta: “¿Pero de qué modo una

⁶⁴ ¿Como en los géneros referenciales? Foucault parece estar remitiéndose en su discurso exclusivamente a los géneros “mayores” (la novela, el poema), lo cual, quizá, pueda resultar incómodo para el lector contemporáneo de crónicas, diarios o testimonios con “valor literario”.

⁶⁵ N. B. El cuidado de Borges en la revisión y corrección; así como en el agregado o retiro de poemas En *Fervor de Buenos*, como discutiéramos en la primera parte de esta investigación, responde, como allí aludíamos a una ‘función autor’ en defensa del ‘nombre de autor’ en el texto.

ausencia puede ser singular? ¿Y qué significa, para un individuo, ocupar el lugar del muerto, asentar las propias huellas en un lugar vacío? (Agamben, *ibídem.* 2005:85). La respuesta la podríamos hallar más adelante en el mismo texto, cuando el ensayista afirma:

El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concebida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama. Sin embargo, así como -según los propios teóricos-la bufonada debe su nombre al hecho de que [...] ella vuelve siempre a reanudar el hilo que ha desatado y aflojado, del mismo modo el gesto del autor garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo. Como el mimo en su mutismo, como el Arlequín en su burla, el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. Y como en algunos viejos libros que reproducen, al lado de la portadilla, el retrato o la fotografía del autor, en cuyos rasgos enigmáticos intentamos en vano descifrar las razones y el sentido de la obra, así el gesto del autor vacila en el umbral de la obra como el exergo intratable, que pretende irónicamente poseer el inconfesable secreto. (Agamben, *ibíd.* 2005:91).

Ahora bien, si el autor real al ingresar al juego de la escritura *figuradamente* “muere” (o se anula) en el texto; esto es, si pasa a ocupar el lugar del muerto (un lugar que, con anterioridad a él, han ocupado otros autores); fuera de la escritura (al salir del texto), recuperaría su condición real y la relación *urbana* que este sujeto civil mantiene con aquella figura de estatuto cultural que conocemos como *autor*. Desde esta perspectiva, *aparentemente*, podríamos inferir que el ‘yo’ de “Borges y yo” remite al *nombre propio* y el de ‘Borges’ al *nombre de autor*. Pero, como hemos indicado más arriba, Foucault no confronta la figura real y ficticia del autor; sino, más bien, las instala en una “ruptura” que es consecuencia de la *función autor*. Asimismo, desde la perspectiva de Agamben deberíamos entender que el texto, ante todo, establece *una jugada*, puesto que: “el autor señala el punto en el cual **una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concebida**” (*vide supra*. Énfasis mío). A lo cual podríamos agregar una negativa más: una jugada que tampoco restaura la aludida “ruptura”, sino la hace productiva.

De este modo, podríamos inferir que *la voz* de “Borges y yo” al descubrirse (al

auto-presentarse); se está quitando una máscara, para ponerse otra. Porque la construcción lingüística que dice ‘yo’ en el texto no es diversa de la otra construida bajo la persona civil de Borges; ya que esta misma es una construcción del texto, *es literatura*. De este modo, aquella voz que dice ‘yo’ en el texto, no es posible legitimarla como la voz de “Borges, el escritor real”; sino como una construcción lingüística del texto, ya que Borges (al ingresar al texto) ha ‘ocupado el papel del muerto’ y, consecuentemente, esa voz de un imaginario Borges real, que la escritura recoge, ha perdido toda condición de sujeto civil; dejando en el texto, sólo la engañosa sospecha de un ‘yo’ referencial; restando, consecuentemente, toda legitimidad civil a la queja enunciada desde la perspectiva referencial del *nombre propio*. Quizá por esta misma razón, aquel ‘yo’ biográfico (el nombre propio), luego de haber intentado apartarse de la máscara pública del famoso escritor (el nombre de autor) no duda al concluir la fábula diciendo: “No se cual de los dos escribe esta página”.⁶⁶ Irónica delusión del ‘yo’ que funda –a partir de *El hacedor*– la figura del sujeto en la obra de Borges.⁶⁷ Nombre de autor que, como el de Francisco de Quevedo, “es menos un hombre [un nombre propio] que una dilatada y compleja literatura” (*Otras inquisiciones*. OC, II: 47).

⁶⁶ Este juego de los dobles (“No se cual de los dos escribe esta página”) se proyectará transversalmente en el texto de *Obra poética*. Cabe destacar que también está presente en el mayor poema de Borges dedicado a la ceguera. En las cuatro últimas estrofas de este poema Borges dice: Algo, que ciertamente no se nombra/ con la palabra *azar*, rige estas cosas;/ otro ya recibió en otras borrosas/ tardes los muchos libros y la sombra.// Al errar por las lentas galerías/ suelo sentir con vago horror sagrado/ que soy el otro, el muerto, que habrá dado/ los mismos pasos en los mismos días.// **¿Cuál de los dos escribe este poema/ de un yo plural y de una sola sombra?/¿Qué importa la palabra que me nombra si es indiviso y uno el anatema?/** Groussac o Borges, miro este querido/ mundo que se deforma y que se apaga/ en una pálida ceniza vaga/ que se parece al sueño y al olvido (“Poema de los dones”. *Hacedor*. OP 05:112. Énfasis mío).

⁶⁷ “Borges y yo” fue publicado en *La biblioteca* en 1957 y en *El hacedor* en 1960 (v. Helft, 1997:138). Si consideramos que los textos de Benveniste, Barthes y Foucault fueron publicados a mediados de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, deberíamos considerarlo un texto “precursor”. Pero más allá de las primicias literarias, creo, deberíamos entender los textos de este corpus poético y teórico como “instauradores de discursividad” (Foucault, 1999: 345) para la literatura y la teoría crítica contemporáneas.

2.

UN BALLO IN MASCHERA.

DE LA IDENTIDAD MODERNA A LA PERFORMATIVIDAD DEL SUJETO
POSMODERNO EN DOS RETRATOS DE MUJERES (J. M. CAMERON/ C.
SHERMAN)⁶⁸

⁶⁸ Este ensayo estético, ahora abreviado, actualizado y revisado, forma parte de una publicación anterior (Muñoz Pilichi, 2004: 69-74). Lo hemos incluido aquí en consideración a que constituye una ilustración de la subjetividad como performatividad, en los términos que discutimos en los apartados siguientes.



Julia Margaret Cameron
*Mi sobrina Julia Jackson, ahora
Mrs. Herbert Duckworth (1867)*



Cindy Sherman
Untitled, 1975

Pasamos a la lectura de dos imágenes doblemente femeninas (son fotografías de mujeres debidas a artistas mujeres) que, a la manera de preámbulo, nos permite abrir el juego de los roles dramáticos (las máscaras) en la poesía borgeana de madurez.

La primera de ellas, el retrato fotográfico que hiciera Julia Margaret Cameron (1815-1879) de su sobrina Julia Jackson quien, como Mrs. Herbert Duckworth, sería la madre de Virginia Woolf.

No podría inadvertir al lector que esta imagen de 1867 pertenece al período pionero de la fotografía artística y que fue procesada con el, para aquella época, nuevo método al colodión húmedo (“la más sucia técnica”, a juicio de la propia señora Cameron).

Ahora bien, ¿qué pudo llevar a esta distinguida victoriana, ya pasados los cuarenta años, a introducirse en aquel sucio oficio?

Si comparamos esta imagen, en cuanto a la pose fotográfica, con las tomas posibles por la daguerrotipia, en las cuales (a consecuencia de larguísimos tiempos de exposición) se imponía al modelo dilatadas y martirizantes poses fijas a pleno sol; advertiremos que la imagen de Mrs. Cameron cuenta con las prestaciones más flexibles del nuevo medio fotográfico, las que le permitirían plasmar su pionera subjetividad moderna en la imagen.

Si conjeturamos acerca del motivo de esta fotografía, aquello que la imagen pareciera buscar representar, la propia autora nos orienta, ya que ella misma se encargaría de definir las coordenadas de su estética, en respuesta a la crítica adversa de su colega fotógrafo Lewis Carroll (que calificaría “emborronadas” las imágenes de Mrs.). La notable modernista bengalí de origen escosés y francés definiría sus opciones formales y significativas como una voluntad de superar la apariencia externa del personaje a fotografiar procurando, antes bien, plasmar en el retrato lo que para ella constituiría *la imagen interior* del modelo.

Este moderno postulado estético, que llegaría hasta nuestro tiempo (ya convertido en un tópico) es muy próximo al *dictum* lyotardiano de que todo arte moderno buscaría presentar lo impresentable; que en nuestro caso significaría plasmar en la imagen lo que nuestros ojos (nuestros sentidos) nunca alcanzarían a ver representado; porque la imagen

buscada por Mrs. Cameron parece corresponder a una figura de la imaginación imposible de formalizar de manera sensible.

Y es así porque ya nominemos al motivo de la imagen la belleza interior del personaje, su subjetividad o, más rectamente, su alma; tal concepto no posee presentación sensible alguna ni correspondencia visual posible, sino tan sólo por medio del “consuelo” de una indirecta alusión figurada. Porque, evidentemente, desde aquella pionera época del retrato subjetivo aún no hemos podido enfrentar cara a cara al rostro fielmente representado del alma, sino “penosamente” nos hemos resignado al consuelo de las bellas formas que los recursos metafóricos de una estética negativa nos ofrecen a cambio de lo concreto, lo directo y lo inmediato.

De este modo, cuando Julia Cameron opta por este horizonte imposible, estaría actuando bajo la premisa kantiana de una experiencia estética sublime la cual, recordará el lector, orienta toda empresa estética moderna (Lyotard).

Esta estética de lo sublime parece ser la que habría llevado a Julia Cameron a dramatizar los contrastes de la luz (que en aquella época implicaba el uso de fuego vivo como fuente luminosa), a exagerar la oposición entre la dulzura del rostro de la modelo con la fuerza casi equina del cuello, así como a acercarse al motivo más allá de lo posible por los medios de la óptica decimonónica, sin temer por ello al desenfoque producido por la superación de la distancia crítica de toma.

Porque su motivación no parece ser la superficie del objeto representado (el parecido exterior del modelo); sino su *imagen interior*, esto es, el velado secreto de su belleza irrepresentable.

Ahora bien, si confrontamos esta preciosa imagen moderna con el autorretrato de la fotógrafa norteamericana Cindy Sherman (1954), podríamos desprender a partir de la lectura de sus operaciones formales y significativas una estética en extremo desavenida con la anterior.

Una estética diversa que, apoyándonos en lo antes expuesto, bien podríamos definir como posmoderna.

Porque hemos modulado desde la metafórica pose de perfil manejada por Cameron a la tosca pose frontal de Sherman; pero, sin advertir que tal tosquedad (¿o fealdad?) de la imagen nos pudiera permitir suponer torpeza de factura; porque en esta

imagen shermaniana el motivo, muy intencionadamente, busca mostrarse ante su interlocutor como mera superficie, antes que como contenido; ya que la vacuidad de los medios expresivos de este autorretrato parece desmontar cualquier recurso sublimante.

Porque aquí, deliberadamente, no se busca presentar en la imagen un equivalente de la subjetividad del modelo (la propia autora), ya que toda idea moderna de sujeto parece haberse disuelto paródicamente en una máscara grotesca.⁶⁹

Por eso, ahora, toda apelación a trascender la superficie del objeto parece un ofrecimiento absurdo ya que golpeamos contra la mera cosa en que se ha reificado el contenido y la subjetividad de la artista auto-fotografiada.⁷⁰

Ahora bien, ¿qué podría decir este personaje que sonrío estúpidamente con aspecto de niño bobo y que, desde el grosero maquillaje de su rostro, recuerda las cejas en forma de gaviota de Frida Khalo?

Quizá podríamos conjeturar que lo que quiere decir es que no tiene nada que decir, como si, musitadamente, nos confesara: no tengo nada que decir, he ahí mi discurso. Lo cual, no obstante su atrevimiento, inevitablemente es *un discurso* en tanto que es enunciación y no silencio.

Un vaciamiento cínico del contenido del discurso que nos remite a la seductora fascinación posmoderna por la estupidez, porque desde nuestra cultura espectacularizada, podríamos argumentar que el no tener nada que decir y enunciarlo *obscenamente* es el principal dispositivo postmoderno de fascinación. Y motiva nuestra respuesta sin argumentos a la pregunta nula de aquello que sólo reluce.

⁶⁹ Respecto de esta lógica de juego en el discurso posmoderno, Jean Baudrillard señala: “En nuestro pensamiento del deseo, el sujeto posee un privilegio absoluto, puesto que es él quien desea. Pero todo se invierte si pasamos a un pensamiento de la seducción. Ahí, ya no es el sujeto el que desea, es el objeto quien seduce. Todo parte del objeto y todo vuelve a él, de la misma manera que todo parte de la seducción y no del deseo. El privilegio inmemorial del sujeto se invierte. Pues este es frágil, no puede hacer otra cosa que desear, mientras que el objeto, por su parte, juega perfectamente con la ausencia de deseo” (Baudrillard, *Las estrategias fatales*, 1985: 122).

⁷⁰ Este proceso de reificación (reducción a cosa o mera imagen), propia de la lógica del consumo, es una de las perspectivas de análisis favorecidas por el mandeliano neo-marxista, Fredric Jameson: “Muy coherente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, “la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía” (La sociedad del espectáculo). Jameson, 1998: 39.

Ahora bien, sin duda, estamos ante una imagen con una pose muy elaborada y poco natural, pero, ¿podríamos entender como menos elaborada la bella pose de Julia Jackson en la fotografía de Cameron?

Un entendimiento difícilmente defendible; ya que, sin duda esta pose, como cualquier otra pose artística, es una construcción del imaginario del autor, lo que nos obliga a negar la pose *natural* y, consecuentemente, concluir que la imagen de Cameron es parejamente construida y artificiosa como la de Sherman.

Roland Barthes nos advierte acerca de los artificios de la pose:

Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. (Barthes, *La cámara lúcida*, 1990: 40 – 41).

Ahora bien, deberíamos entender que, en la foto de Sherman, este ejercicio de “transformarse por adelantado en imagen es aun más artificioso ya que la pose es imaginada y dirigida por la propia autora al auto-retratarse.

Cindy Sherman al proponer y realizar en esta fotografía, así como en otras imágenes de su autoría, un desmontaje de los recursos formales y significativos de la pose moderna del retrato, estaría invirtiendo las oposiciones jerarquizadas por el discurso moderno entre: sensatez-necedad, refinamiento-vulgaridad, belleza-fealdad, virtud-vicio, espíritu-cuerpo, o verdad-simulacro; deconstruyendo, de este modo, los recursos de sublimación de la fotografía moderna desde una respuesta atrevida y provocadora a la banalización de las modernas representaciones ya deslegitimadas por los *media* de la cultura contemporánea y hoy transfiguradas en tópicos de una estética que ha perdido casi toda posibilidad de *habla* y, consecuentemente, alienado el diálogo con un eventual interlocutor contemporáneo.

La fotógrafa norteamericana al negarse a seguir balbuceando los últimos enunciados de la estética moderna (la cual no ha abandonado el afán de imponer el sublimador dictamen moderno de *presentar aquello que es impresentable*) estaría optando, contra-discursivamente, por evidenciar la condición de impresentabilidad de su motivo y buscando evitar cualquier reemplazo sublimador; Actuando en la presentación misma (en la

poética, en los juegos de lenguaje de la fotografía) para evidenciar que su motivo la orienta hacia un horizonte imposible, esto es, su auto-presentación *como sujeto*. Ante esta alternativa imposible, irónicamente, parece exponer su motivo en condición de ‘obscena’ impresentabilidad.

No obstante, de este modo irónico, acaso podría procurar nuevamente un interlocutor, entendiendo que este interlocutor postmoderno también estaría advertido del juego irónico del cual participa, así como queda, aquí, expuesto por Umberto Eco, no desde la *topicidad* de los motivos en los *media* (que es la perspectiva de de nuestra argumentación), sino desde la imposibilidad (o arbitrariedad) del motivo en el arte conceptual:

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio- , lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle “te amo desesperadamente”, porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que el sabe) que esas frases ya la ha escrito Liala [autora italiana equiparable a Corín Tellado]. Podrá decir “como diría Liala, te amo desesperadamente.” En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el Juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía...Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor. (Eco, 1995: 659).

Figura postmoderna que, por cierto, no es ajena a los juegos de lenguaje en “Borges y yo” y toda la poesía de Jorge Luis Borges cuyo irónico enmascaramiento del sujeto configurará *la manera* de su escritura madura y, al promediar el siglo XX, se convertirá en un paradigma de la estética postmoderna.

3.
LAS PARÁBOLAS DE *EL HACEDOR*:
GÉNESIS DEL ROL PREFORMATIVO DEL SUJETO
EN LA POÉTICA BORGEANA.

Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.
“La dicha”. *La Cifra*. OP 05: 541.

De la secuencia inicial de parábolas de *El hacedor*; en la versión íntegra del texto en *Obras completas* (OC 05, II: 169-197)⁷¹; inequívocamente “Borges y yo” constituye, no sólo por su ubicación, la coronación de toda la secuencia. Esta pequeña parábola en prosa, luego de dar cuenta de la delusión del sujeto en la figura del otro, le ofrecerá al poeta la oportunidad de promediar la secuencia al momento de suscribir esta parábola final con la provocadora ironía que antes destacáramos: “no sé cual de los dos escribe esta página”.

Si aceptamos la buena fe del autor al describir el origen de *El hacedor* cuando Borges dice:

Allá por 1954 empecé a escribir textos breves: ejercicios y parábolas. Un día, mi amigo Carlos Frías, de Emecé, me dijo que necesitaba un libro nuevo para la serie de mis supuestas “obras completas”. Le dije que no tenía ninguno, pero Frías insistió. “Todo escritor tiene un libro –dijo–. Sólo necesita buscarlo”.

Un domingo, revolviendo en los cajones de casa, empecé a descubrir poemas y textos en prosa [...]. Esos materiales dispersos –organizados, ordenados y publicados en 1960– se convirtieron en *El hacedor*. Para mi sorpresa, ese libro –que más que escribir acumulé– me parece mi obra más personal, y para mi gusto la mejor. La explicación es sencilla: en las páginas de *El hacedor* no hay ningún relleno. Cada pieza fue escrita porque sí, respondiendo a una necesidad interior. (AUTO: 135, 138).

Y si reafirmamos la condición necesaria de las partes del texto, esto es, la ausencia de ‘relleno’ en sus páginas; podríamos, asimismo, apelar al sentido unitario de la secuencia: ¿qué tienen en común estas parábolas?

Desde la perspectiva de la materialidad de su escritura cabría mencionar que, de manera inaugural en un libro borgeano, estas parábolas instalan la dialéctica verso – prosa. Si bien ya en la edición príncipe de *Fervor de Buenos Aires* (FERV 23) Borges incluiría un poema erótico en disposición engañosamente cercana a la prosa (“Llamada”⁷²) que, eventualmente, no llegaría a la edición definitiva (A2/MC10); es en *El hacedor* donde esta marca estilística de la poética borgeana toma presencia efectiva.

Si bien es inevitable hacer una distinción elemental y básica entre verso y prosa a partir de los medios de la escritura poética, como defiende Paul Valery cuando dice:

⁷¹ Ver más atrás “Las ediciones”, “Las variantes” y “Nota sobre la arquitectura del texto” correspondientes a *El hacedor* en esta Segunda Parte de la investigación.

⁷² Gracias a la copia facsimilar de la edición príncipe facilitada por la Biblioteca del Congreso (Washington DC) hemos podido despejar la duda sobre este poema (fechado 1919 en FERV 23) que no es propiamente un poema en prosa (esta dispuesto de manera continua, pero lo versos están separados por rayas). El comentario crítico casi no lo menciona ni hace alusión a esta peculiaridad.

El poeta dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen la costumbre y la necesidad. Son sin duda las mismas palabras, pero en absoluto los mismos valores. Es el no-uso, el *no decir* “*que llueve*” es su quehacer, y todo lo que afirma, todo lo que demuestra que no habla en prosa es bueno para él. Las rimas, la inversión [¿hipérbaton?], las figuras desarrolladas, las simetrías y las imágenes, todo ello, hallazgos o convenciones, son otros tantos medios de oponerse a la vertiente prosaica del lector (lo mismo que las famosas “reglas” del arte poético producen el efecto de recordar incesantemente al poeta el universo complejo de este arte). La imposibilidad de reducir a prosa su obra, de decirla, o de comprenderla en tanto que prosa son condiciones imperiosas de existencia, fuera de las cuales esta obra no tiene poéticamente ningún sentido. (Valery, 1990: 42).

No es menos defendible postular, desde la perspectiva montaleana, que el asunto en discusión se resuelve, ante todo, en la legitimidad del poema: “La poesía lírica ha roto ciertamente sus barreras. Hay poesía incluso en la prosa buena no meramente utilitaria o didáctica: existen poetas que escriben en prosa o en algo que más o menos parece prosa. Millones de poetas escriben versos que no tienen relación con la poesía. Pero esto no tiene gran importancia” (Montale, 1995: 211 – 212).

Borges también restará importancia al deslinde entre verso y prosa. En este sentido al referirse a *El hacedor* dirá: “He hablado de verso y prosa, pero no creo que haya una diferencia esencial: “Borges y yo”, si no me equivoco, no es menos poesía que mis poemas. Digo lo mismo de la dedicatoria a Lugones que inicia *El hacedor*” (REC 56-86: 357).

Borges en su literatura general propiciara, como dice en la cita anterior, el “parecido” que acerca los diversos géneros antes que las distinciones intelectuales que los distancian:

Las distinciones verbales deberían ser tenidas en cuenta, puesto que representan distinciones mentales, intelectuales. Pero es una lástima que la palabra “poeta” haya sido dividida en dos. Pues hoy cuando hablamos de un poeta, sólo pensamos en alguien que produce notas líricas y pajariles del tipo de “With ships the sea was sprinkled far and nigh,/ like stars in heaven” (“Con barcos, el mar estaba salpicado aquí y allá con las estrellas del cielo”. Wordsworth), o “Music to hear, why hear’st thou music sadly?/ Sweets with sweets war not, joy delights in joy” (¿Por qué, siendo tú música, te entristece la música?/ Placer busca placeres, ama el goce otro goce”; Shakespeare). Mientras que los antiguos, cuando hablaban de un poeta –un “hacedor”–, no lo consideraban únicamente como el emisor de esas elevadas notas líricas, sino también como narrador de historias. (POÉT: 61).

Ahora bien, antes que re-instalar esta discusión asaz de improductiva entre verso y prosa⁷³, quizá sea oportuno apelar a la posmoderna des-configuración de los límites de los géneros literarios en la obra borgeana.

Aun cuando estas parábolas, como ‘tipos de discurso’, participan indistintamente de ciertas marcas del género ‘poema en prosa’, ‘cuento breve’, ‘aforismo’ o ‘ensayo’; hemos preferido mantener la nomenclatura borgeana; no sólo respetando la voluntad del autor; sino, asimismo, atendiendo a que estas prosas breves ofrecen una *lección* al lector.

En cuanto a las transgresiones genéricas de la parábola, estamos en concordancia con Miguel A. Garrido Gallardo cuando señala:

Que la obra “desobedezca” a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones. (Garrido Gallardo, 1988: 33).

Si la escritura de estas prosas breves, eventualmente, propicia el encuentro con el lector posmoderno, de seguro, esta apertura es consecuente (entre otras cosas) con el borgeano desborde de los límites genéricos de la parábola, que de no ser así redundarían en una práctica, en extremo, ortodoxa y fija del género.

Retomando la pregunta inicial sobre lo qué tienen en común estas parábolas y reorientándola de los problemas de forma a la *lección* común que parece recorrer toda la secuencia, podríamos partir postulando que si la poesía y la literatura general de Borges instalan la figura de un sujeto con un destino pre-determinado e irreversible; en estas parábolas el sujeto, ahora no sólo proyectado sobre sí mismo (como en “Borges yo”) sino asimismo sobre la figura de el otro, más bien parece arrogarse un rol preformativo donde la aludida fatalidad deviene en teatralidad.

En el primer caso, los dos sonetos de *El hacedor* que conforman el poema “Ajedrez” (*Hacedor*. OP 05: 115) constituyen un buen ejemplo de la representación del destino fatal del sujeto.

El primer soneto parte diciendo: “En su grave rincón, los jugadores/ rigen las lentas piezas”. Luego de ampliar esta descripción de escena que se extiende hasta el fin del

⁷³ Una discusión más amplia de este asunto puede encontrarse en: Muñoz Pilichi, 2004: “Palabras liminares: poesía fuera del verso”. *Del rigor de la ciencia*. (Tesis. Magíster. Literatura. UCH).

octeto, el poema cambia, hace un giro –se produce la *volta*– y Borges pasa a interpretar la escena:

Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido, (10)
ciertamente **no habrá cesado el rito.**

En el oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.

(“Ajedrez”. *Hacedor*. OP 05: 115. Énfasis mío).

Hasta aquí la idea básica representada en el juego es un *rito*, esto es, una costumbre que se repite y, eventualmente, seguirá repitiéndose. Imagen, sin duda, asociada a la conocidísima figura borgeana de *tiempo cíclico*. Esta alegorización del juego en un rito que performativamente (sin apelar a una explicación de la celebración) vuelve –temporalmente– sobre sí mismo cuenta, como señaláramos en la primera parte de la investigación, con un precedente en el poema fervoriano “El truco” (*Fervor*. OP 05: 24) al que podríamos sumar el poema “Final de año” del mismo libro (*Fervor*. OP 05: 32).

No obstante, en el segundo soneto, Borges, agrega:

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino
sobre lo negro y blanco del camino ⁷⁴
buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada (5)
del jugador gobierna su destino,
no saben que **un rigor adamantino**
sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Ornar) de otro tablero (10)
de negras noches y de blancos días.

⁷⁴ N. B. No obstante el complejo juego intelectual del poema, Borges se permite el uso de metáforas muy tradicionales (“lo negro y blanco”) para las que, en el verso 11, ofrece el nexo de semejanza (“de negras noches y de blancos días”). La ‘posmoderna’ poética borgeana de madurez, contra todo principio de modernidad, no temerá hacer uso de metáforas tradicionales, aun, en un poema como éste. De seguro, un poeta ‘moderno’ habría dudado al momento de recurrir a metáforas propias del canto popular, como las que podemos hallar (quizá simbólicamente proyectadas al campo ético: lo bueno y lo malo) en la más conocida canción de Violeta Parra: “Me dio dos luceros que, cuando los abro,/ perfecto distingo lo negro del blanco”.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
 ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
 de polvo y tiempo y sueño y agonías?

(“Ajedrez”. *Hacedor*. OP 05: 116. Énfasis mío).

La imagen del primer cuarteto, sin duda, constituye una alegoría de la vida donde “lo negro y el blanco” simbolizan las noches y los días del camino de la existencia; pero, al mismo tiempo, son los espacios negros y blancos del tablero sobre el cual los jugadores mueven las piezas del ajedrez.

Ahora bien, a partir del segundo cuarteto y hasta el final (v. 5-14) “el juego” (aquí, el “ajedrez”; como antes lo fuera “el truco”) tomará otro sentido ya que las piezas del ajedrez: “No saben que la mano señalada/ del jugador gobierna su destino,/ no saben que un rigor adamantino/ sujeta su albedrío y su jornada (v. 5-8) del mismo modo que “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza” y así hasta la final puesta en abismo donde el poeta pregunta: “¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?

La idea borgeana de sujeto, aquí recogida, está en franca oposición a la idea moderna de sujeto basada en el *libre albedrío*. Tal como señala el poema, la pieza, el sujeto y, eventualmente, Dios ignoran que sus decisiones no responden a su voluntad, sino están “sujetas” a un rigor de severidad superior que rige sus actos y “gobierna su destino” – *adamantinamente*–, esto es, desde su origen.⁷⁵

Podemos encontrar variantes de este enunciado en no pocos momentos de la escritura borgeana. Al finalizar el teatralizado epílogo de la primera edición, en un volumen, de *Obras completas* (OC 74)⁷⁶, Borges, representado en la primera persona del plural (como hacemos en el texto de nuestra investigación) se referirá, a sí mismo como tercera persona formulando esta pregunta que, seguidamente, responde: “¿Sintió Borges alguna vez la discordia íntima de su suerte? Sospechamos que sí. Descreyó del libre albedrío y le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: ‘La historia universal es un texto

⁷⁵ N. B. En el soneto “De que nada sabe” Borges dice: “Quizá el destino humano/ de breves dichas y de largas penas/ es instrumento de Otro. Lo ignoramos;/ darle el nombre de Dios no nos ayuda (*Rosa*. OP 05: 410. versos: 7-10).

⁷⁶ Epílogo reincorporado al texto en la última edición de *Obras completas* (2005). Ver más adelante.

que estamos obligados a leer y a escribir [en “Ajedrez”: a jugar] incesantemente y en el cual también nos escriben [*Ibíd.*: nos juegan]” (OC 05, III “Epílogo”: 557).

Consecuentemente, considerando que la subjetividad moderna responde a un ente con facultad de ‘abrir las puertas’ de su propio destino; la sentencia Borges/ Carlyle, complementariamente, lo subordina a los dictámenes de un rol que la historia (como una fábula a representar) ha preestablecido.

Borges manejará esta idea de *sujeto predestinado* en su poesía y su literatura general de madurez (v. gr., “El Golem”. *Otro*. OP 05: 193) y la ratificará en este admirable versículo tardío: “La puerta es la que elige, no el hombre” (“Fragmentos de un evangelio apócrifo”. *Sombra*. OP 05: 329).

No obstante lo anterior, procuraremos apartar toda connotación patética en esta predeterminación subjetiva; prefiriendo interpretarla (tanto en la persona del ‘yo’ como en la de ‘el otro’) a la manera de una ocasión propiciadora de ‘teatralidad’ en el texto.

Borges, en su escritura más característica de la madurez, manejará sus personajes (las voces del poema) y su propio sujeto desde una perspectiva *preformativa*: el sujeto textual (ya sea representado en la figura del autor o del personaje) es un sujeto que invariablemente parece estar destinado a cumplir un rol preformativo.⁷⁷ Los dos sujetos de “Borges y yo” son roles preformativos así como los personajes de sus poemas y cuentos son *personae*, que como sujetos carentes de identidad están interpretando, inadvertida e invariablemente, un rol que ‘Otro’ (‘un dios detrás de Dios’, ‘una jugada de dados’ o, meramente, el destino) les ha asignado.

Ahora bien, el sujeto lírico como ente ‘sin una personalidad’ a expresar en el poema constituye un supuesto básico para manejar (fuera de la perspectiva reflexiva del autor en el texto) el medio propio del poeta; que, de seguro, no constituye la psicología o la biografía; sino las palabras mismas, vale decir: la poética.

Eliot destaca este aspecto de la personalidad del sujeto en el poema a partir del siguiente entendimiento:

⁷⁷ Estamos tomando el término ‘performativo’, desde inicios de la investigación, a la usanza lyotardiana, esto es, como un enunciado que no se pregunta por el sentido, sino sólo busca la mejor realización (la mejor performance). Entendimiento que en sus líneas generales no difiere del de Judith Butler al considerar el género como performatividad, donde lo que importa no es lo que uno es sino lo que uno hace. En nuestro caso podríamos decir: no importa el sujeto que uno pudiera ser, sino el rol de sujeto que uno representa.

The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that **the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium**, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality. (Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, 2002: 105-106. Énfasis mío).⁷⁸

Consecuentemente con lo expuesto al iniciar la segunda parte de la investigación, podríamos señalar que la negativa de Eliot a la expresión de la personalidad del poeta en el texto poético parece concordar con el aludido ingreso del autor al *lugar del muerto* en la teoría foucaultiana; ambos constituyen un espacio nulo de personalidad o identidad civil que el autor ‘se arriesga’ a ocupar al momento de cumplir con el rol de escritor.⁷⁹ Un lugar nulo donde las *marcas* de su personalidad se desdibujan y pierden identidad para convertirse en una *máscara* lingüística en la persona del *otro*: aquel que dice ‘yo’ en el texto.⁸⁰

“Borges”, como *nombre de autor* es una *persona* cuya máscara performativa está retóricamente elaborada y prolijamente cuidada. Quizá por esto, “Borges”, sea el personaje mejor construido de las ficciones borgeanas. Consecuentemente, la posibilidad de llegar al

⁷⁸ La refutación de la personalidad del autor en el texto, quizá luego de leer el ensayo de Eliot publicado en 1922, está en la literatura de Borges desde sus escritos tempranos. En “La nadería de la personalidad” (1925), Borges, muy ‘barrocamente’ comenta: “El siglo pasado [XIX], en sus manifestaciones estéticas, fue raigalmente subjetivo. Sus escritores antes propendieron a patentizar su personalidad que a levantar su obra; sentencia que también es aplicable a quienes hoy, en turba caudalosa y aplaudida, aprovechan los fáciles rescoldos de sus hogueras” (*Inquisiciones*. REP 25: 99).

⁷⁹ No obstante habría que entender que esta entrada en la muerte constituye, asimismo, para el autor un momento de goce. Idea de muerte muy cercana a la de Borges cuando hace decir al muerto en una bella elegía: “Esta noche me has dicho sin palabras, Abramowicz, que debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta” (“Abramowicz”. *Conjura*. OP 05: 596).

⁸⁰ La ensayística chilena contemporánea no es ajena a esta discusión. Marín Cerda, luego de referirse a la ausencia del yo civil del autor en Flaubert comenta: El texto no expresa, en verdad, a la personalidad constituida (pensamiento, sentimientos y, posiblemente, deseos) del hombre que lo escribió, sino que siempre sintetiza o instituye una figura posible, ficticia o, por así decirlo, *utópica*. Su autor no es, pues, sólo *ese* sujeto que realmente vive bajo su nombre, sino, además, los fantasmas de aquellos que, en un momento u otro, imaginó, quiso o esperó *ser*. Proust, enfrentándose a Sainte-Beuve, sostuvo que el texto no es nunca el producto del *yo* empírico (social o individual) del hombre que aparece formándolo, sino, más bien, de *otro yo*. Valéry, por su parte, anotaba en *Tel Quel* que el *autor* era sólo una función del texto: un personaje imaginario, *creado* por su propia creación. Esto explica que, regularmente ese *alter ego* comience a vivir por cuenta propia, de acuerdo con sus propias leyes y reglas de transformación, hasta el punto que muchas veces el hombre que escribe, como Borges, se niega y reconocerse en él. (Cerda, “Flaubert y yo”. *La palabra quebrada*. 2005: 174).

‘verdadero rostro’ (a la identidad del sujeto) constituirá, para el poeta una expectativa atroz. En *Siete noches* Borges confiesa este miedo:

Mi otra pesadilla es la del espejo. No son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. [...] Siempre sueño con laberintos o con espejos. En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. **Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro**, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía (“La pesadilla”. *Siete noches*. OC 05, III: 247. Énfasis mío).⁸¹

Siguiendo muy de cerca esta fábula podríamos afirmar que la construcción del ‘yo’ borgeano y sus proyecciones en ‘el otro’ configurará simulacros de sujeto temerosos e incapaces de abandonar la máscara que cubre su ‘conjetural’ identidad.

En este sentido las parábolas iniciales de *El hacedor* instalan y proyectan en la literatura general de Borges un cuerpo de figuras de subjetividad a la manera de *un baile de máscaras* cuya función es fundar en su literatura de nuestro autor la figura borgeana de subjetividad, esto es, la idea de un sujeto incapaz de abandonar el rol preformativo que, fuera de su voluntad o libre albedrío, le ha sido asignado.

La germinal teatralidad de las parábolas de *El hacedor*, constituirá una modalidad peculiar del discurso borgeano en los libros sucesivos. A partir de la dedicatoria misma (“A Leopoldo Lugones”. *Hacedor*. OP 05: 109), Borges, como indicáramos en la “Primera parte”, se permitirá el dialogo fantasmagórico con Lugones, quizá respondiendo a los dictados de su propia conjetura: “Yo tengo para mí, que si Platón escribió sus diálogos, lo hizo para jugar con la idea de que Sócrates estaba a su lado” (REC 56-86: 144).

Ahora bien, así como en un sentido general Saúl Yurkievich señala la ‘simulación’ como modalidad de toda literatura y, peculiarmente, del discurso borgeano cuando afirma:

La poesía de Borges es colecticia, silva de varia lección: abunda en reflejos e interpolaciones. Está hecha de citas, préstamos, imitaciones, o sea, de rememoración. Es, como toda literatura, básicamente apócrifa, compuesta de

⁸¹ N. B. La cercanía de esta confesión con el final (“El rostro”) del cuento “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” (*Historia universal de la infamia*. OC 05: 347) resulta notable y constituye un precedente muy temprano de la idea borgeana del rostro como máscara.

simulaciones, de disimuladas interpolaciones. **Artificioso ensamblaje de figuras y modos preexistentes, ingenioso montaje de textos preformados, es como toda literatura astuto plagio: como toda literatura, es simulacro.** (Yurkievich, “Del anacronismo al simulacro”. 1997: 293).

El cuerpo de esta colecticia silva de parábolas, antes que ofrecer variedad, focaliza su *lección* en el rol preformativo del sujeto.

Porque si, finalmente, en “Borges y yo” el sujeto enfrenta y establece un juego con la máscara ‘Borges’, en la otras parábolas que anteceden a este texto, el sujeto (proyectado en el personaje de ficción) cumplirá su involuntario destino al adoptar la máscara como un rol fijo e irreversible, esto es, como un simulacro que reemplaza la identidad o anula la personalidad del sujeto.

En “La trama” (la undécima parábola de *El hacedor*), Borges, parte reseñando la afamada escena del asesinato de Cesar: “Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales⁸² de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: “¡Tú también, hijo mío!” Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito”.

Y, seguidamente, justifica esta referencia comentando:

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): “¡Pero, che!” **Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.** (“La trama”. *Hacedor*. OC, II: 182. Énfasis mío).

En la parábola, el personaje del gaucho (bajo el rol paradigmático de Cesar) no sabe, como tampoco sabe la mano del ajedrecista, que sus movimientos son guiados por un rigor superior, ya que –desde la perspectiva borgeana– aquél sólo estaría cumpliendo con un rol preformativo en el cual, consecuentemente, “lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena”.⁸³

⁸² Nótese la hipálage: “los impacientes puñales” (la impaciencia está en los asesinos (los “amigos”), no en sus puñales). Como podrá verse esta figura no es privilegio de los poemas en verso. Está presente en estas parábolas como, asimismo, en los cuentos y los ensayos. Ya concluyendo la investigación, diríamos que su transversalidad la convierte en la figura retórica “borgeana por excelencia”.

⁸³ En este sentido nos parece justa la interpretación que Grinor Rojo hace de “Emma Zunz” (*El Aleph*. OC 05, I: 603) como *una moderna Elektra*. Eso sí, con el necesario corolario a la Borges: Emma, asimismo, ignora que su venganza es sólo preformativa, no sabe que al disparar contra su víctima no está ajusticiando al padre,

En otras parábolas la predeterminación subjetiva da paso a la burla del rol invariablemente preformativo del sujeto. En la novena, “El simulacro”, luego de describir ‘realistamente’ la escena en que los habitantes de un pueblito del Chaco han levantado un altar a ‘Eva’ y ‘Perón’⁸⁴, Borges pregunta:

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (“El simulacro”. *Hacedor*. OC 05, II: 178).

Aquí también es nula la identidad del sujeto reducida a un rol preformativo que se repite “con distintos actores y diferencias locales”. Dos grotescas figuras de subjetividad tomadas de la historia, realidad convertida en “una crasa mitología”, configuran un rol preformativo a representar por una pareja de muñecos que, sin embargo, no son diferentes que sus modelos históricos, ‘Eva’ y ‘Perón’, ya que Borges los presenta en el texto como: “desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos)”.

Acaso la más notable de de estas parábolas (luego de “Borges y yo”) sea la vigésima, significativamente, titulada “Everything and nothing”. El personaje-máscara aquí es Shakespeare. Deslindando el sujeto civil del literario, Borges, dirá:

Así, mientras el cuerpo cumplía su destino de cuerpo, en lupanares y tabernas de Londres, el alma que lo habitaba era César, que desoye la admonición del augur, y Julieta, que aborrece a la alondra, y Macbeth, que conversa en el páramo con las brujas que también son las parcas. **Nadie fue tantos hombres como aquel hombre**, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona, hace el

sino sólo matando “para que se repita una escena”. Ver: “Sobre Emma Zunz”. *Revista Chilena de literatura* 45 (1994). V. “Bibliografía”.

⁸⁴ En algunos casos, como éste, el origen del rol preformativo no es mítico o ficcional, sino está basado en un suceso de la realidad, que Borges, por cierto, convertirá en mito. Incluso una circunstancia de la vida familiar del poeta, como la rememorada en penúltimo verso de “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín” donde Borges dice: “Junín son dos civiles que en una esquina maldicen a un tirano” (*Otro*. OP 05: 181). Aludiendo a su madre y hermana (descendientes de Suárez) a las que Borges atribuirá el rol preformativo de heroínas dignas de la gesta de de Junín, luego de la insurrección de estas dos damas en una esquina de Buenos Aires contra el tirano, Perón, que les propinaría una brevísima estadía en la cárcel.

papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras “no soy lo que soy”. La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos. (“Everything and nothing”. *Hacedor*. OC, II: 192. Énfasis mío).

Borges verá representada esta figuración proteica del sujeto, por antonomasia, en la los avatares del sujeto shakespearo que es “muchos y nadie” (Ibíd.: 193); así como en la persona poética de Walt Whitman que, asimismo, es aquel hombre que “decidió ser todos los hombres” (“Alguien sueña”. *Conjura*. OP 05: 600).

La poética borgeana de madurez recoge copiosamente esta figuración de la subjetividad bajo la forma de roles performativos a representar por el ‘yo’ o ‘el otro’ a través del tiempo y las diversas circunstancias históricas. Y así como, Borges, describe su trabajo al interior de la lengua poética como resultado de: “Haber ordenado en el dialecto de nuestro tiempo las cinco o seis metáforas” (“La fama”. *Cifra*. OP 05: 561), ordenará, asimismo, las figuras del sujeto en unos pocos roles preformativos.⁸⁵ Tal es el caso de la siguiente apropiación del Canto V del *Inferno* dantesco donde, Borges, proyecta la trágica trama de la pareja de amantes en un ciclo de roles preformativos desplegados temporalmente desde Paolo Malatesta y Francesca da Rimini hasta “todos los amantes que han sido” a partir de la genesíaca pareja del Paraíso, presentándolos en el poema de una manera que ya nos es familiar: como una sucesión de sueños que son soñados por alguien que, también, es soñado:

⁸⁵Entre otros ejemplos que pueden ilustrar la idea borgeana de sujeto bajo un rol preformativo que se repite cíclicamente, transcribimos, íntegramente, la parábola recientemente, reincorporada a “Museo” en la última edición de *Obras completas*. Aquí la trama preformativa no está representada en un hombre, sino en una cosa: una metafórica y proteica bala: “Esta bala es antigua./ En 1897 la disparó contra el presidente del Uruguay un muchacho de Montevideo, Arredondo, que había pasado largo tiempo sin ver a nadie, para que lo supieran sin cómplices. Treinta años antes, el mismo proyectil mató a Lincoln, por obra criminal o mágica de un actor, a quien las palabras de Shakespeare habían convertido en Marco Bruto, asesino de César./ Al promediar el siglo XVII, la venganza la usó para dar muerte a Gustavo Adolfo de Suecia, en mitad de la pública hecatombe de una batalla./ Antes, la bala fue otras cosas, porque la transmigración pitagórica no sólo es propia de los hombres. Fue el cordón de seda que en el Oriente reciben los visires, fue la fusilería y las bayonetas que destrozaron a los defensores del Álamo, fue la cuchilla triangular que segó el cuello de una reina, fue los oscuros clavos que atravesaron la carne del Redentor y el leño de la Cruz, fue el veneno que el jefe cartaginés guardaba en una sortija de hierro, fue la serena copa que en un atardecer bebió Sócrates./ En el alba del tiempo fue la piedra que Caín lanzó contra Abel y será muchas cosas que hoy ni siquiera imaginamos y que podrán concluir con los hombres y con su prodigioso y frágil destino” (“In memoriam J. F. K.”. ‘Museo’. *El hacedor*. OC, II: 247).

Son Paolo y Francesca
 y también la reina y su amante
 y todos los amantes que han sido
 desde aquel Adán y su Eva
 en el pasto del Paraíso.
 Un libro [Galeoto], un sueño les revela
 que son formas de un sueño que fue soñado
 en tierras de Bretaña.
 Otro libro [la *Comedia* dantesca] hará que los hombres,
 sueños también, los sueñen.

(“Inferno”, V, 129. *Cifra*. OP 05: 559).

No obstante, en ocasiones el personaje advierte estar representando un rol preformativo.

Si en los versos finales de “Un soldado de Oribe”, Borges, hace presente que: “El hombre [el sujeto del poema] no recuerda que otra vez hizo la misma cosa” (*Moneda*. OP 05: 460), en “Una mañana de 1649” (*Otro*. OP 05: 258) presentará al sujeto bajo un destino que, no obstante ser “fatal como la muerte de Cesar” (“La trama”. *Cifra*. OP 05: 546), adoptará, irónicamente, la condición de una performance muchas veces representada por el sujeto o, más cerca de Borges, las formas de un sueño tantas veces soñado.

Borges describe la escena en que Carlos I, rey de Inglaterra e Irlanda⁸⁶, va rumbo al cadalso:

Carlos avanza entre su pueblo. Mira
 a izquierda y derecha. Ha rechazado
 los brazos de la escolta. Liberado
 de la necesidad de la mentira,

sabe que hoy va a la muerte, no al olvido (5)⁸⁷

⁸⁶ ¿Tomar por motivo (en un poema escrito en Sudamérica) un episodio perdido de la historia de Inglaterra (y a más de trescientos años del hecho)... ¿una erudición exhibicionista?, ¿una pedantería borgeana? Hemos discutido la germanística de Borges en la primera parte de la investigación, pero sería, asimismo, oportuno revisar la falsa fama de *poeta erudito* que goza Borges dentro de la literatura contemporánea. Borges, debió contar con una cultura distinguida, pero no a la manera del erudito con que se lo ha caricaturizado. La cultura extra-literaria de Borges, sospechamos, parece responder a un conocimiento, primariamente, “de enciclopedia”. Sin duda, no es Borges el escritor argentino de cultura general más amplia, sino Julio Cortazar. Nuestro escritor, un artista de imaginación prodigiosa, un fino y notable poeta, un fabulador incomparable; no fue un erudito de cultura universal. Quizá por lo mismo no se amedrentaría ni se incomodaría al difuminar, o deliberadamente falsear, ciertas referencias librescas, tal como lo hiciera en los breves poemas de “Museo” (al final de *El hacedor*) o, tempranamente, en el “Índice de las fuentes” de su *Historia universal de la infamia*.

y que es un rey. La ejecución lo espera;
la mañana es atroz y verdadera.
No hay temor en su carne. Siempre ha sido,

a fuer de buen tahúr, indiferente.
Ha apurado la vida hasta las heces; (10)
ahora está sólo entre la armada gente.

Pero, no obstante:

No lo infama el patíbulo. Los jueces
No son el juez. **Saluda levemente
y sonrío. Lo ha hecho tantas veces.**

(“Una mañana de 1649”. *Otro*. OP 05: 258. Énfasis mío).

Queremos insistir que esta *teatralidad performativa* constituye un juego de simulacros que obnubilan toda posible identidad ya que el ciclo de roles performativos del sujeto (el autor o sus proyecciones en el poema) repetirá, a través del tiempo, la farsa de una máscara que vuelve sobre sí misma. Por lo mismo resulta impropio, en este contexto borgeano, atribuir significación trascendental a doctrinas como la de los arquetipos platónicos o la idea de la transmigración del alma a través del tiempo. En este sentido Saul Yurkievich argumenta:

Para rehuir el odiado sabor de la irrealidad, Borges, diestro en el hábito de simular, **juega a ser otro; se deja habitar no por el alma de Hornero, de Dante o de Shakespeare, sino por sus fantasmas, hasta agotar las apariencias del ser; pero no hay reencarnación posible: sólo simulacros.** (Yurkievich, “Del anacronismo al simulacro”. 1997: 294. Énfasis mío).

Ahora bien cuando Borges, enamorado, confiesa: “Todo el pasado vuelve como una ola/ y esas antiguas cosas recurren/ porque una mujer te ha besado” (“Himno”. *Cifra*. OP 05: 540) incluyendo entre aquellos felices momentos aquél en que “Pitágoras revela a sus griegos/ que la forma del tiempo es la del círculo” (Ibíd.: 539), ¿qué legitimidad, fuera del mito, podríamos otorgar a este enunciado?

En repetidas ocasiones hemos aludido los ensayos borgeanos en que se discute la idea de un tiempo cíclico. Pero, ¿podríamos pensar que Borges pudo haber levantado *una doctrina* a partir de esas discusiones? Pensamos que no.

⁸⁷ Nótese el encabalgamiento entre estrofas (v. 4-5 y 8-9), práctica muy frecuente en la poesía de Borges.

Una vez más, Saul Yurkievich, aun cuando no logra apartar sus argumentaciones de la idea borgeana de *sueño*, y concluye su ensayo en el punto de partida; devela el simulacro en el manejo borgeano del mito:

El círculo del eterno retorno se vuelve indefectiblemente excéntrico, con un centro en continuo desplazamiento. La representación cambia de signo. Lo religioso queda despojado de poder epifánico, lo esotérico pierde su capacidad mediúmnica, lo metafísico pierde su proyección numérica. El juego retórico ocupa el lugar de la revelación. (Yurkievich, *Ibíd.*: 295).

Por nuestra parte, ante una afirmación como ésta nos vemos obligados a concluir que la borgeana imagen de tiempo cíclico al quedar despojada de sentido (ya sea su poder epifánico, su capacidad mediúmnica, su proyección numérica o, finalmente, su facultad de revelación) nos instala, inevitablemente, en el ámbito preformativo, esto es, en un tipo de discurso cuyos enunciados no están sujetos a prueba de verdad o falsedad ya que su función lingüística no es denotativa sino, fática.

Porque si atendemos al prólogo de *El otro, el mismo* al momento que el autor distingue sus tradiciones literarias en el libro diciendo: “Ahí están asimismo mis hábitos: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, **la contradicción del tiempo que pasa y la identidad que perdura**, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido” (“Prólogo”. *Otro*. OP 05: 163. Énfasis mío) y si, asimismo, recordamos lo antes expuesto y los ejemplos tomados de la escritura poética de Borges en nuestra argumentación, no podemos sino entender que si la identidad, en el fragmento citado, está en contradicción con en el tiempo es porque la identidad del sujeto borgeano debería ser entendida bajo la figura de un rol fijo y recurrente (fuera del libre albedrío del sujeto moderno) que, ciertamente, contradice al tiempo que, como las aguas del río de Heráclito, fluye incesantemente. Pero no obstante esas aguas son, también, las mismas, Consecuentemente, *el yo* será siempre una figuración de *el otro*. La *identidad* del sujeto borgeano, por cierto, perdura y germina en el tiempo; pero bajo la condición de un rol o una máscara preformativa *fija* que se repite cíclicamente y que el sujeto debe representar en reemplazo de su libre subjetividad.⁸⁸

⁸⁸ Transcribimos en extenso la distinción de Horkheimer-Adorno sobre *hombre y animal*, que permite aproximar la posmoderna idea borgeana de sujeto mucho más al último que al primero: “El mundo del animal carece de concepto. No hay en él palabras para fijar lo idéntico en el flujo de lo que aparece, la misma especie

Es ésta la *lección* que el ciclo inicial de parábolas instala en el texto de *El hacedor*, fundando así la idea borgeana de sujeto en la obra borgeana.

Ahora bien, pensamos que Borges antes que suscribir su imaginación a una doctrina mítica como la del tiempo cíclico lo que busca al recurrir al mito es la posibilidad de convertirlo en un dispositivo que pudiera devenir la subjetividad en performatividad. En este sentido la referencia borgeana al mito de un tiempo recurrente se justifica, retóricamente en el texto, como recurso literario que propicia la configuración del sujeto bajo un rol preformativo. Fértil figura que le permitirá a Borges contradecir en su literatura la idea moderna de sujeto porque, para nuestro autor –siempre– *la puerta es la que elije, no el hombre*.

Roles preformativos del sujeto que se repiten cíclicamente porque son irreversibles y fijos en el mundo que “desgraciadamente es real” y la identidad “desgraciadamente” ilusoria:

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

en la sucesión de los ejemplares, la misma cosa a través del cambio de las situaciones. Si bien no carece de la posibilidad de reconocer, la identificación se ve limitada a lo prescrito por las exigencias vitales. En el flujo no hay nada que se halle determinado como permanente, y sin embargo todo se conserva idéntico, puesto que falta el saber respecto al pasado y una clara previsión del futuro. El animal responde al nombre y carece de un *sí mismo*; se halla encerrado en sí y sin embargo abandonado a la exterioridad; una constricción sucede a la otra, y ninguna idea las trasciende. La falta de consuelo no se ve compensada por una reducción de la angustia, ni la conciencia deficiente de la felicidad por la falta de tristeza y de dolor. Para que la felicidad se haga sustancial y confiera la muerte a la existencia es necesario el recuerdo que identifica, el conocimiento que aplaca, la idea filosófica o religiosa, en suma, el concepto. Hay animales felices, pero ¿qué breve es el aliento de esa felicidad! El transcurrir del animal, no interrumpido por el pensamiento liberador, es triste y deprimente. Para escapar al agudo vacío de la existencia es necesaria una resistencia cuya espina dorsal es el lenguaje. Incluso el animal más fuerte es infinitamente débil. La tesis de Schopenhauer según la cual el péndulo de la vida oscila entre el dolor y el aburrimiento, entre instantes puntuales de satisfacción del instinto y un ansia sin límites, es pertinente para el animal, que no puede detener el destino mediante el conocimiento. En la psique animal están presentes -en germen- los sentimientos y las necesidades del hombre, e incluso los elementos del espíritu, pero sin el sostén que sólo proporciona la razón organizadora. Los mejores días transcurren, devorados por las ocupaciones, como un sueño, que el animal, de por sí, apenas sabe distinguir de la vigilia. Le falta el claro paso del juego a la seriedad; el alegre despertar de la pesadilla a la realidad”. (Horkheimer-Adorno, “Hombre y animal”. *Dialéctica de la ilustración*, 1994:292).

es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. “Nueva refutación del tiempo” *Nueva refutación del tiempo*. OC, II: 157-158).⁸⁹

⁸⁹ Borges adopta esta perspectiva en el poema “La dicha” (del cual hemos tomado nuestro epígrafe) al momento de decir: “El que descende a un río descende al Ganges./ El que mira un reloj de arena ve la disolución de un imperio./ El que juega con un puñal presagia la muerte de Cesar./ El que duerme es todos los hombres./ En el desierto vi la joven Esfinge, que acaban de labrar./ Nada hay tan antiguo bajo el sol./ Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno./ El que lee mis palabras está inventándolas” (“La dicha” *Cifra*. OP 05: 541).

En cuanto al sujeto (el poeta) Borges dirá: “Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos./ Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta. Me engañan y yo debo ser la mentira. Me incendian y yo debo ser el infierno./ Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo./ Mi alimento es todas las cosas./ El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo./ Debo justificar lo que me hiere./ No importa mi ventura o mi desventura./ Soy el poeta. (“El cómplice”. *Cifra*. OP 05: 563).

APOSTILLAS AL ROL PREFORMATIVO
DEL SUJETO BORGEANO.

1.
BORGES EN EL ROL DEL ENAMORADO.

Le fue dado el amor, cosa terrible.
“Los dones”. *Atlas*. OC, III: 449 (V. 4).

En la “Nota sobre las variantes textuales de “Le regret d’Heraclite” (‘Museo’. *El hacedor*)” señalábamos que contamos con dos versiones del poema.⁹⁰ La primera de ellas dice:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.

La segunda dice:

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach.

Gaspar Camerarius, en
DELICIAE POETARUM BORUSSIAE, VII, 16.

Señalábamos, en nuestro comentario, que la labor correctora de Borges en este poema se limita a cambiar sólo una palabra. Esto es, “abrazo” por “amor”.

Adelantábamos, asimismo, en nuestra interpretación que esta variante sustituiría la palabra “abrazo” ya que, en Borges, a diferencia de la palabra “amor” (abstracción propia de la retórica literaria), aquel “abrazo” alude de manera explícita al cuerpo y, consecuentemente, configuraría una eventual amenaza de unión sexual.

Dentro de los límites de esta apostilla queremos discutir, a partir de este poema, la figura del sujeto enamorado, que en la poesía de Borges, la interpretamos bajo la máscara de un rol preformativo.

Este pequeño poema (sólo un dístico) constituye el único ejemplo de poema amoroso en *El hacedor*⁹¹ y, quizá el más bello y enigmático de toda la poesía de Borges.

En el brevísimo espacio lírico del poema, Borges, instala al sujeto en primera persona: la primera palabra del poema es, precisamente, el pronombre esperado en toda enunciación lírica: ‘yo’. Empero, cuando, seguidamente, Borges agrega el comentario: “que tantos hombres he sido”, devela la condición preformativa y cíclica de ese sujeto cuya figura, de seguro, nos resulta familiar.

Si leyéramos sólo hasta aquí (“Yo, que tantos hombres he sido”), podríamos inferir que el tono del enunciado es épico. Pero el poema se cierra con un lamento: “no he

⁹⁰ Ver la información detallada sobre las fuentes de estas variantes en la nota aludida más arriba.

⁹¹ N. B. “Elvira de Alvear” (*Hacedor*. OP 05: 119) no es un poema amoroso sino una elegía. Asimismo “Susana Soca” (*Hacedor*. OP 05: 120), poeta uruguaya de obra escasa y póstuma cuya prematura muerte (por accidente aéreo, en 1959) motivaría esta elegía de borgeana.

sido nunca/ aquel en cuyo amor [abrazo] desfallecía Matilde Urbach”. La doble negación inicial de esta queja (“no he sido nunca”) prolonga el tono severo y viril de la partida del poema. Pero en el segundo verso y final (“aquel en cuyo amor [abrazo] desfallecía Matilde Urbach”) la tonalidad cambia. Toda la escena parece iluminarse y colmar el espacio de una epifánica voluptuosidad.⁹²

Pero, ¿quién es Matilde?⁹³

No dudamos al interpretar el enigma de este personaje borgeano a la manera de una epifanía gozosa del amor; pero, asimismo, como una figura siempre postergada, como un cuerpo que jamás llega a ser forma que la mano de otro toca; sino un desiderátum inalcanzable. Porque Borges, en su queja, retrotraerá en el poema el encuentro de Matilde con *el otro* (“aquel en cuyo amor [abrazo] desfallecía...), pero bajo la negativa de alcanzarla como sujeto (“Yo [...] no he sido nunca [aquél]”).

Nos inclinamos a entender que la figura borgeana de Matilde es una figura del deseo inconsumado. Sin embargo, en el poema, hay un fantasioso deseo de goce del cuerpo (aun cuando la variante intenta sublimarlo); pero este deseo fantástico, en Borges, siempre constituirá una oferta de triunfo que deviene en fracaso. Más aun, un fracaso que se repite

⁹² El escenario mental (blanco, sin decorados) así como la epifanía de Matilde están apoyados por la fuente apócrifa del poema. Este artificio literario (la atribución falsa, o parcialmente falsa, del texto a otro autor) que Borges empieza a manejar sistemáticamente a partir de *Historia universal de la infamia* ha sido ampliamente cubierto por la crítica especializada (Ver “Borges y sus fuentes: Historia universal de la infamia”. Di Giovanni, 2002: 111-137). En cuanto al apócrifo autor de este dístico, Manuel Ferrer comentará: “Borges ha montado un seudónimo más para su creación partiendo del real y existente poeta que fue Joachimus Camerarius de Elder, que vivió de 1500 a 1574 y del que se conservan selecciones en la auténtica compilación *Delitiae Poetarum Germanorum*, Francoforti, 1612” (Ferrer, 1971: 97). Borges mismo justificará, en otro contexto, este artificioso proceder al decir: “Alguna vez he ensayado una metáfora más bien audaz, pero me he dado cuenta de que resultaría inaceptable por proceder de mí (yo sólo soy un contemporáneo), así que se la he atribuido a algún remoto persa o a algún escandinavo. [...] Después de todo, los persas o los escandinavos *podrían* haber inventado esa metáfora, u otras mucho mejores” (POÉT: 92-93). Otra figura de este artificio literario constituye la atribución del texto a otro autor bajo la forma un manuscrito encontrado que Borges tomaría del quijotesco Cide Hamete Benengeli.

Borges, no sólo en su *Pierre Menard*, maneja este artificio que amplía el marco fantástico del texto e irónicamente pone en juego la autoría del escritor. Sólo un ejemplo más: al presentar (en 1939) como reseña de una leyenda arábiga la parábola “Los dos reyes y los dos laberintos”. *El Aleph* (1949), Borges dirá: “De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro *Las mil y una noches*, traslado esta leyenda. Se titula: “Historia de los dos reyes y los dos laberintos”. (*Textos cautivos*. 1990: 329).

⁹³ El origen de Matilde pareciera ser literario. El escritor y periodista jerezano Juan Bonilla ha hecho pública la noticia (<http://es.oocities.com/juanbonillaweb/matilde.htm>) señalando que Matilde Urbach es un personaje de la novela *Man with four lives* (“Hombre de cuatro vidas”) del norteamericano William Joyce Cowen. En ella Matilde es la cíclica enamorada de un militar que muere y se reencarna cuatro veces. Hemos podido corroborar que la reseña para la revista *El hogar* efectivamente fue publicada (*Textos cautivos*. 1990: 274 y 275). El nombre de Matilde no figura en la reseña pero sí se indica la presencia del enigmático personaje secundario de la novela.

en el tiempo. ‘Borges’, el sujeto enamorado, fracasa no obstante, los “tantos hombres” que dice haber sido.

Borges en conversación con Roberto Alifano, irónicamente, comentará: “Cuando yo era joven se hablaba mucho de “*raté*”. No se usaba la palabra “fracasado” sino que se usaba la francesa “*raté*”. Yo me había propuesto alcanzar esa categoría y siempre me preguntaba con inquietud si algún día yo sería un *raté*. Ahora me doy cuenta que fracasé como *raté*. Es muy triste ¿no? (Bravo & Paoletti, *Borges verbal*. 1999: 89)⁹⁴.

La fracasada posibilidad de *amar a una mujer* configura, como aquí defendemos, el fantasma de Matilde y, asimismo, constituye el paradigma erótico de toda la poesía amorosa de Borges.

El origen de este paradigma lo podemos hallar en los poemas finales de *Fervor de Buenos Aires*; representado, allí, en la figura de una joven mujer sin nombre propio⁹⁵ (“Tú/ que ayer eras toda la hermosura/ eres también todo el amor, ahora. “Sábados”. *Fervor*. OP 05: 51) a quien el joven poeta enuncia su monólogo amoroso bajo el modelo retórico de *An die ferne Geliebte* (A la amada ausente).

El amor en la perspectiva del fracaso es un tópico de la poesía romántica. Pero aquí tiene otra connotación, también romántica, pero peculiarmente negativa: la amenaza. Borges dice a su ‘amante’: “En ti está la delicia/ como está la crueldad en las espadas” (“Sábados”. *Fervor*. OP 05: 50) que quizá, en prosa, podríamos parafrasear así: en tu carne está la oferta del goce amoroso, pero a la manera de una amenaza. Imágenes como ésta son frecuentes en el discurso amoroso del joven poeta. En otro poema del libro focalizará la amenaza amorosa en la angustia por la separación: “Tu ausencia me rodea/ como la cuerda a la garganta,/ [como] el mar al que se hunde” (“Ausencia”. *Fervor*. OP 05: 44). Todas

⁹⁴ N. B. Una versión abreviada de esta anécdota está recogida en REC 56-86: 334.

⁹⁵ Esta joven de origen español aparece señalada en todas nuestras fuentes biográficas como ‘Concepción Guerrero’ a quien el poeta conocería en 1922. Ella sería la depositaria del discurso amoroso del joven Borges en sus tres primeros poemarios que hemos dispuesto bajo el nombre de ‘Trilogía de Buenos Aires’. Los padres de Borges habrían desaprobado el vínculo (por razones de rango social, aparentemente). La ausencia aludida en el texto es consecuencia de la segunda estadía europea de los Borges (1923-1924). No deja de constituir una peculiaridad textual la ausencia del nombre propio de la amada en estos poemas de amor. Pensemos en Petrarca y toda la genealogía que esa retórica funda a partir de nombre de ‘Laura’. Quizá nombrar a la amada constituya una forma figurada de poseerla. Una expectativa que, por cierto, sería motivo de horror en Borges.

En uno de los poemas finales de *Fervor de Buenos Aires*, Borges, recordando a la tácita dedicataria del poema, dice: “Entre mi amor y yo [N. B.:, no dice ‘entre tú y yo’] han de levantarse/ trecientas noches [la duración del viaje] como trecientas paredes y el mar será una magia entre nosotros. (“Despedida”. *Fervor*. OP 05: 55).

estas imágenes borgeanas (el ahorcado, el ahogado o el asesinado) configuran variantes metafóricas de la amenazadora potencialidad del amor.

La poesía borgeana de madurez participa del paradigma de ‘Matilde’ como figura del deseo; pero, al mismo tiempo, como una oferta amenazadora.⁹⁶

En un poema mayor de la lírica amorosa de Borges, significativamente titulado “El amenazado”; el poeta dice en el primer verso: “Es el amor. Tendré que ocultarme o huir” y cierra el poema diciendo: “El nombre de una mujer me delata. Me duele una mujer en todo el cuerpo”⁹⁷ (“El amenazado” *Oro*. OP 05: 355). El ‘amenazado’ tendrá que ocultarse o huir del amor pero no sin antes dar cuenta, en el cuerpo del poema, de sus eventuales delicias (v. gr., “Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo”. *Ibidem*). Y, finalmente concluir aquejado por los efectos de la grave amenaza amorosa: “Me duele una mujer en todo el cuerpo”.

Pero si a Borges *una mujer*, que no tiene en el poema la dignidad del nombre propio, ni siquiera un pronombre personal o un vocativo *–le duele en todo el cuerpo–*, ¿Entonces qué?

En el poema “Los espejos”, Borges, como hemos señalado inicialmente en nuestra investigación compara la especularidad con el cópula: “Ese rostro [o quizá: ‘ese cuerpo’] que mira y es mirado [o quizá: ‘que goza y es gozado’],// infinitos los veo, elementales/ ejecutores de un antiguo pacto,/ multiplicar el mundo como el acto/ generativo, insomnes y fatales” (*Hacedor*. OP 05: 117). Esta provocativa imagen de *El hacedor*, como asimismo indicáramos inicialmente, está anticipada en la sección ‘Los espejos abominables’ del cuento “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”: “La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, por que la multiplican y afirman. (*Historia universal de la infamia*. OC 05, I: 346) y luego ratificada en otro afamado cuento: “Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. [...] Los espejos y la cópula son abominables,

⁹⁶ N. B. No se trata aquí de una imagen de la mujer bajo el paradigma de la *femme fatal*. En esta figura, el varón se une sexualmente a la hembra; o procura por todos los medios lograrlo; a riesgo de malograr consecuentemente su vida futura. En Borges, la mera eventualidad de unión sexual de los amantes constituye una amenaza.

⁹⁷ No resulta tan difícil aproximar la presencia de *Eros*, que el poema busca mantener ausente. Decir, por ejemplo: Tu nombre me delata. Siento tu cuerpo de mujer fluyendo por el mío. De seguro hay más erótica en esta paráfrasis, pero esto, *-no es Borges-*.

porque multiplican el número de hombres. (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Ficciones*. OC 05, I: 461) y desde allí la proyectada a toda la literatura de nuestro autor.

Silvia Molloy señala como esta reflexividad, focalizada en los espejos, se extiende a otros ámbitos de la reproducción:

La falaz identidad propuesta por el coito –cita Borges el terrible pasaje de Lucrecio: “así Venus engaña a los amantes con simulacros”⁹⁸–, por el espejo, por los arquetipos, por la palabra cratílica, es para Borges vano intento de reproducción. Comprenden demasiado tarde el rechazo de Plotino, el rabino de Praga, el hombre gris de “Las ruinas circulares”, el tintorero enmascarado: cultivadores todos, al fin de cuentas, de un “arte de impíos, de falsarios y de inconstantes”.⁹⁹ La reproducción resulta intolerable porque de ella se esperaba inocentemente –y acaso con fe orgullosa– un reflejo idéntico o, por lo menos, aproximativo. En cambio nos enfrenta con la ineficacia de un “*ojalá no fuera*”¹⁰⁰ (Molloy, 1979: 151).

No obstante, este “vano intento de reproducción”, resultará intolerable porque no produce “un reflejo idéntico o, por lo menos, aproximativo”. La reproducción *en vano* y banal de la cópula y los espejos, esto es, su condición ‘abominable’, será (para Borges) consecuencia de la falacia de un intento que sólo produce: “una incompetente parodia”.

Esta refutación borgeana de la sexualidad y los espejos quedará representada, en su versión más sublimada, en la primera parábola de ‘Museo’ en *Obras completas* (*Hacedor*. OC 05, II: 241). Borges, allí, levanta una alegoría que, por vía de la parodia, condena la reproducción (aquí la cartográfica; pero por extensión, asimismo, la reflexiva de los espejos y la sexual de los hombres):

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. SUÁREZ MIRANDA: *Viajes de varones prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658. (“Del rigor de la ciencia”. *Hacedor*. OC 05, II: 241).

⁹⁸ *Historia de la eternidad* (Buenos Aires: Emecé, 3ª ed., 1965): 35. [Bibliografía original de Molloy].

⁹⁹ *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Emecé, 6ª ed., 1966): 84. [*Ibid.*].

¹⁰⁰ *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires. Proa, 1926): 35. [*Ibid.*].

J. F. Lyotard, en *La condición posmoderna*, destacará esta parábola borgeana de *El hacedor* interpretándola en el marco de los imposibles y desde una lectura que no hace plena justicia al texto:

La definición de un estado inicial de un sistema, es decir, de todas las variables independientes, para ser efectiva exigiría un consumo de energía al menos equivalente a la que consume el sistema que hay que definir. Una versión profana de esta imposibilidad de realizar la medición completa de un estado del sistema la da Borges: un emperador quiere hacer un plano perfectamente preciso del imperio. El resultado es la ruina del país: toda la población dedica toda su energía a la cartografía. (Lyotard., 1987: 101-102).

Sin embargo, atribuirá a este intento de reproducción una inútil y *abominable* consecuencia: “la ruina del país: toda la población dedica toda su energía a la cartografía”. No obstante, si la reproducción resulta falaz es porque los cartógrafos luego de reproducir punto a punto las líneas del imperio advierten que su mapa –como reproducción– resulta inútil y, consecuentemente, la entregan a las inclemencias del tiempo.

En este sentido, si la parábola “Del rigor de la ciencia” permite ser entendida como una alegoría de la inutilidad de la reproducción (expuesta de una manera hiperbólica); no impide focalizarla en las reproducciones especulares o la cópula sexual como agente de la reproducción humana.

Porque la peculiar circunstancia del cartógrafo que cubre completamente el cuerpo del imperio para sólo obtener una reproducción que constituye un mapa inútil o una parodia; nos permite, asimismo, interpretar esta parábola como una alegoría de la idea borgeana de la sexualidad, como una *lección* del maestro sobre la finalidad del “acto de la carne”.¹⁰¹

Ahora bien si estos argumentos, al interior de la literatura, sobradamente satisfacen (por su magnífica elocuencia retórica, su resuelta inventiva y su irónica capacidad de fascinar), ¿podríamos acaso inferir, a partir de ella, algún vínculo con la vida civil y sexual del poeta?

En su ensayo *Los dos Borges*, Volodia Teitelvoim, refiere las relaciones de Borges con Estela Canto. Al parecer la relación ‘amorosa’ con esta escritora argentina habrían respondido a las cláusulas del protocolo erótico de Borges, en el cual: “las fases de la relación se repetían: estado inicial de gracia, contemplativo. Luego, tras un platonismo

¹⁰¹ En “Los ecos” Borges dice. “Eterna como el acto de la carne” (*Moneda*. OP 05: 459).

atormentado, el inevitable fiasco” (Teitelvoim. *Los dos Borges*, 1998: 134). Ésta y otras circunstancias biográficas de Borges permitirían cuestionar la virilidad del poeta y generarían toda una chismografía en publicaciones posteriores a su muerte.¹⁰²

Teitelvoim, asimismo, comenta: “En su cuento *La Secta del Fénix* Borges explora cierta mítica forma de crear vida sin mediación de algo que le provoca miedo y náusea, la cópula. Se hablaba de un tabú que compartían sus integrantes: ‘...me consta que el secreto, al principio, les pareció baladí, penoso, vulgar y (lo que es más extraño) increíble. No se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos’.”¹⁰³ (Teitelvoim, *Ibíd.*: 134).

En esta última frase reaparece la abominación y la náusea que, como hemos señalado en la primera parte, le provoca a Borges el acto sexual. Al momento del ‘sacrificio’ de la heroína del cuento “Emma Zunz”, el narrador, reflexiona: “Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían” (“Emma Zunz”. *El Aleph*. OC, I: 605). El tono confesional de la declaración (“Yo tengo para mí”) así como la enfática afirmación (“Pensó, no pudo no pensar”); quizá permitan aproximar el pensamiento del narrador, así como el su personaje, al pensamiento del propio autor.

¹⁰² “Las mujeres se cansaban de él”, explica Bioy [Casares], ‘Estela define el sentimiento de Borges como ‘romántico, exaltado, tenía una especie de pureza juvenil. Al parecer, se entregaba completamente, suplicando no ser rechazado, convirtiendo a la mujer en un ídolo inalcanzable, al cual no se atrevía a aspirar’. Borges pidió la mano de Estela y ella no quería casamiento. En lugar del no categórico prefirió proponerle un matrimonio de prueba. Antes de casarse tenían que dormir juntos, proposición que él no podía aceptar. Dicho asunto no culminó en la cama sino, como se sabe, en el sillón del psiquiatra. *Borges a contraluz*, escrito por Estela Canto, apareció en 1990, cuatro años después del fallecimiento del escritor. Se discutió su afirmación de que el personaje de *El Aleph*, Beatriz Viterbo, estuviera inspirado por ella. Hubo quienes le reprocharon que pusiera al desnudo un asunto tan íntimo como la virilidad de Borges. Ella afirmó que, a pesar de su prurito de presentarla como su novia, nunca en verdad lo fue y que el sexo no tuvo nada que ver en aquella amistad. No son estos los únicos trabajos escritos sobre el espinoso asunto. En 1991 el psicólogo argentino Julio Woscoboinik publicó *El secreto de Borges, indagación psicoanalítica de su obra*. Según su diagnóstico sufría de “fobia sexual”, causada por una iniciación traumática en un burdel ginebrino a los 19 años” [...] A juicio de Woscoboinik resulta ‘exagerado decir que la primera experiencia sexual tan frustrante haya marcado la vida y la obra de Borges para siempre’. Pero según expresa Estela Canto, para él ‘la realización sexual era aterradora’. (Teitelvoim, *Ibíd.*. 1998: 136-137)

¹⁰³ OC, I: 561 (último párrafo).

Daniel Balderston, apoyándose en ciertas marcas textuales de un pasaje de “La secta del Fenix” (*Artificios*. OC, I: 560, tercer párrafo) se aventura a postular:

El contenido de este pasaje es innegablemente homoerótico. El Secreto enseñado por un niño a otro, el secreto revelado en espacios vacíos tales como sótanos y terrenos baldíos (cargados de energía erótica para Borges, según revela Estela Canto), el secreto que sirve para unir a un diverso grupo de personas y que es celosamente protegido de otros, el secreto de cuyo nombre no se atreve a hablar: ese secreto, para Borges, es la homosexualidad masculina. El fénix es el símbolo de este secreto porque el macho crea al macho sin la intervención de la hembra. (Balderston, 2004¹⁰⁴: 70).

Balderston quiere resolver el monacal trato de Borges con la sexualidad (como cuando dice: “Loado sea el amor en el que no hay poseedor ni poseída, pero los dos se entregan”. “La dicha” OP 05: 541) como una “introyección desplazada” de la fobia sexual representada en la figura de una homofobia encubierta:

La “secta del fénix” del relato de Borges debe ser constituida a través de ese último acto de “unión masculina”, la penetración anal, pero ese acto está cubierto de secreto. Pero, por supuesto, si Borges volvía continuamente a este secreto, llamándolo incluso una vez “dialéctica fecal”, era porque de algún modo él se hallaba implicado en esa dialéctica. Peter Stallybrass y Allon White han escrito que **“la repugnancia lleva siempre la huella del deseo”**, y analizan los procesos de “introyección desplazada” por los cuales el material fóbico es negado, incorporado y expresado. En Borges, el miedo a una “dialéctica fecal” se manifiesta primero en la supresión de referencias al contacto de hombre con hombre. Así, el deseo homoerótico se codifica en el contacto violento entre hombres, especialmente en el importante leitmotiv de la pelea a cuchillo. La recurrente representación de este tema pone al alter ego de “Borges” (Dahlmann en “El Sur”, Fierro en “El fin”, Lönnrot en “La muerte y la brújula” y otros) en el lugar de la “víctima” o del “compañero pasivo”, como en los reveladores últimos versos del poema “El tango”: “El tango crea un turbio/ pasado irreal que de algún modo es cierto, el recuerdo imposible de haber muerto/ peleando en una esquina del suburbio”.¹⁰⁵ (Balderston, 2004: 71).

¹⁰⁴Daniel Balderston. “La ‘dialéctica fecal’: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Ver “Bibliografía”.

¹⁰⁵ “El tango” (*Otro*. OP 05: 198). Si bien el borgeano ‘culto al coraje’ está presente en estos versos, no alcanzamos a leer la ‘revelación’ homosexual que Balderston ve en ellos. Si bien podrían superar la categoría “homosocial” (Sedwick) no parecen alcanzar la configuración de un comportamiento “reveladoramente” homosexual. No obstante, recordamos que Borges aludirá esta ‘homosocialidad’ original del tango (que no excluye la homosexualidad): “Pese a las divergencias que he enumerado y que sería fácil enriquecer interrogando a platenses y rosarinos, mis asesores concordaban en un hecho esencial: el origen del tango en los lupanares. (Asimismo en la data de su origen, que para nadie fue muy anterior al ochenta o posterior al noventa). El instrumental primitivo de las orquestas – piano, flauta, violín, después bandoneón – confirma, por el costo, ese testimonio; es una prueba de que el tango no surgió en las orillas, que se bastó siempre, nadie lo ignora, con las seis cuerdas de la guitarra. Otras confirmaciones no faltan: la lascivia de las figuras, la

Se podría quizá inferir que la lectura de Daniel Balderston tiende a sobreinterpretar las marcas y conducir, forzosamente, el texto hacia una lectura homoerótica. No obstante, deberíamos considerar que, desde la perspectiva homosexual, muchos de los argumentos balderstonianos resultan bastante elocuentes.¹⁰⁶ Aun cuando, se podría objetar, esas mismas marcas podrían ser interpretadas en función de otras prácticas no ortodoxas de la sexualidad u otros paraísos artificiales. Empero, podríamos adelantar que, en la perspectiva de la sexualidad borgeana, esa interpretación resultaría menos atractiva o provocadora que la propuesta por el ensayista borgeano.

Ahora bien, a continuación del pasaje anteriormente comentado por Balderston, Borges, agregará en su cuento: “Una suerte de horror sagrado impide a algunos fieles [homosexuales, en la interpretación de Balderston] de la ejecución del simplísimo rito [el coito anal o “la dialéctica fecal”. *Ibidem*]; **los otros los desprecian, pero ellos se desprecian aun más.** (“La secta del Fenix”. *Artificios*. OC, I: 561. énfasis mío). Aceptando la homosexualidad borgeana propuesta por Balderston, ¿podría ser éste el caso de Borges?

El poeta y fotógrafo norteamericano Duane Michals toma esta figura en su fotopoema *Black is ugly* (1974). que reproducimos más adelante. El texto (en traducción mía) dice:

Toda su vida él creyó las mentiras que los hombres blancos le decían.
El creía que *ser negro* era feo y un castigo de Dios (aunque no tenía idea por qué debería ser castigado).
Así gastó toda su vida pasando hambre mientras los blancos se alimentaban.

connotación evidente de ciertos títulos (El Choclo, El Fierrazo), la circunstancia, que de chico pude observar en Palermo y años después en la Chacarita y en Boedo, de que en las esquinas lo bailaban parejas de hombres, porque las mujeres del pueblo no querían participar en un baile de perdularias.” (“Historia del tango”. *Evaristo Carriego*. OC 05, I: 169-170).

¹⁰⁶ Balderston parte discutiendo en su ensayo los textos de Borges vinculados a dos escritores homosexuales: Wilde y Whitman. Respecto del último dice: “En el caso de Whitman, no se hace referencia a los elementos homoeróticos en *Leaves of Grass* y se convierte al hombre en una suerte de monje que preside los ritos de democracia como un casto y casi incorpóreo celebrante” (Balderston, 2004: 67). Compartimos esta idea, pero sólo en el marco de las reseñas biográficas y los breves ensayos dedicados al poeta norteamericano, pero no en el caso de la traducción borgeana de *Leaves of Grass* (que hemos discutido en otra parte de la investigación) que se lee con mayor sensualidad que el texto de la afamada traducción de Francisco Alexander. En este sentido cabe destacar que en la poesía de Borges no hay marcas claras de escritura homoerótica como las que podríamos desprender, como hace Balderston, de algunos cuentos (como “La intrusa” o el mismo “La secta del Fenix”). No deja de ser curioso que, siendo efectiva la homosexualidad borgeana, no deja marca alguna en el texto poético (género literario que el mismo señalara como el soporte de su discurso amoroso).

Y pasando frío mientras ellos se abrigan. Y esto le parecía el orden natural de las cosas (aun cuando no podía entender cual podría ser su pecado).
Y luego, cuando yo le conté que no era cierto, él no pudo creerme.
Ya era demasiado tarde”.

(Duane Michals. “Black is ugly”. 1974).

Michals se apoya en un *slogan* introducido durante la década de 1960 en la cultura *Pop* norteamericana por la comunidad negra. Lo que este lema de la moderna negritud buscaba instalar en la cultura, como podría decir hoy una feminista *comme il faut*, era una deconstrucción del concepto de inferioridad de lo negro respecto de lo blanco, invirtiendo la jerárquica oposición binaria “Ser blanco es bello/ ser negro es feo”, bajo la aporía de que esta oposición no se sustenta sino en la permanencia de una construcción cultural ajena a todo concepto de verdad objetiva. La *différance* que esta deconstrucción propinó a la cultura norteamericana y mundial fue la decidida incorporación del *otro*, en la figura del negro, en un amplio ámbito de la cultura: *Black is beautiful*.

La posmoderna y burlesca ironía de Michals *deconstruye la deconstrucción* sesentina apoyándose en la aporía en la que se sustenta la miserable condición del sujeto en la foto, quien –obtusamente– a aceptado todas las mentiras blancas hasta elevarlas a la jerarquía de un hecho indesmentible o ‘un estado natural de las cosas’.

Las marcas visuales de la fotografía de Michals refuerzan los enunciados del poema. Irónicamente, el artista nos ofrece su ‘mala foto’, en extremo, apropiada y digna del retratado. La imagen está colmada de torpezas en el manejo del lenguaje fotográfico: el encuadre resulta insufrible (la figura caída al centro y en pose de absoluto perfil, como si se tratara de una foto policial). Los errores ‘ortográficos’ de esta fotografía harían estallar la carcajada de un maestro. Al fondo a la izquierda, todo parece sobrar, salvo para indicar una ventana. Abajo, en el extremo derecho, los cables y el enchufe eléctrico o el radiador de calefacción, ridículamente recortado, parecen estar ahí por que sí o por mera ‘torpeza’ del fotógrafo. En suma, *una fotografía infamante* digna del infame personaje en ella representado: una *foto de mierda* para un sujeto *ídem*.

Repetimos la pregunta formulada más arriba: Aceptando la homosexualidad borgeana propuesta por Balderston, ¿podría ser éste el caso de Borges? Esto es, Borges, el escritor de inteligencia brillante, el insuperable ironista, el poeta que como Shakespeare o Whitman “quiere ser todos los hombres”, ¿podría estar representado en el personaje

fotográfico de Michals? Porque si cambiamos ‘negro’ por ‘homosexual’, todo concuerda. Ya que aquello que es entendido como “ugly” en la fotografía es la incapacidad, del personaje de re-configurar para sí mismo, su condición negra (u homosexual).¹⁰⁷

Por cierto, pensamos que no es el caso de Borges. Más aun, sostenemos que el problema de género en la vida civil de Borges tiene escasa importancia en su poesía.

Ahora bien, ¿por qué?

El poeta y bibliotecario español Luis Alberto de Cuenca (¡qué borgeano suena esto!, sólo falta la ceguera) al introducir en una antología el poema “El amenazado”, que antes hemos comentado, dice:

Probablemente Borges sea el número uno en las letras castellanas del siglo XX. Como prosista, como poeta, el maestro argentino no es sólo un escritor, sino también y sobre todo, como él mismo imputaba a Quevedo, una vastísima literatura. Los imbéciles de turno dicen que el viejo no sabía lo que era el amor. Para probar la estupidez de semejante aserto, he elegido un soberbio poema amoroso [“El amenazado”], publicado por vez primera en *El oro de los tigres* (1972) Y misteriosamente suprimido en las compilaciones ulteriores.¹⁰⁸ (De Cuenca, 1998: 362).

Aún cuando continuáramos aceptando la homosexualidad que Balderston le imputa a Borges, seguiríamos de acuerdo con el poeta español en la valoración de este “soberbio” –y *figuradamente heterosexual*– poema amoroso de Borges. Bastaría el último verso del poema: “Me duele una mujer en todo el cuerpo”, que se aleja de toda retórica amorosa de manual, para hacer de éste, un poema memorable.

En una *plquette* de 1955 Borges anota: “Poeta es el hombre que logra una melodiosa expresión verbal de **emociones genuinas o imaginadas**; muchos poseen esta facultad y a veces ninguna otra. (Esto ya lo dijo en el *Ion* el Sócrates platónico)”. (“Anotación” *Nueve poemas*. REC 31-55: 332. Énfasis mío).

Pensamos que la *persona* borgeana que representa el rol del ‘amante heterosexual’ en los poemas, más que corresponder a un rasgo homosocial en la personalidad del poeta

¹⁰⁷ Duane Michals es un artista gay que ha tematizado su condición de género en sus fotografía y poemas. En “Black is ugly” parece estar jugando con la idea del autor gay *escondido en el closet*.

¹⁰⁸ La información de De Cuenca es incorrecta. “El amenazado” está recogido en las siguientes ediciones posteriores a su primera publicación: OP 74: 1107 , OP: 89: 385. No está incluido en AP 23-77.

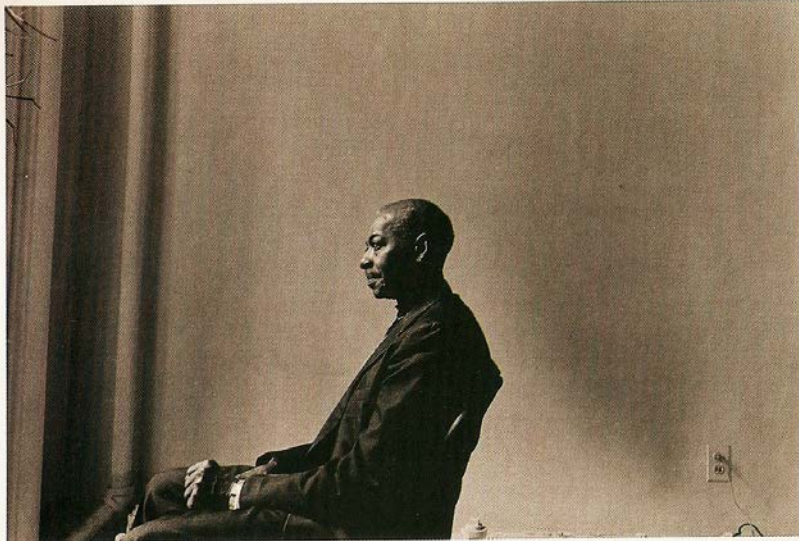
(del cual, Sedwick, no excluye la homosexualidad)¹⁰⁹ corresponde a ese campo de la vida ficcional o fantástica del escritor, señaladamente la del poeta, que produce las “emociones imaginadas” que Borges menciona en el fragmento antes citado. Porque si en el anafórico poema “Alguien sueña” el poeta dice: “Ha soñado la espada, cuyo mejor lugar es el verso” [y no el campo de batalla] (*Conjura*. OP 05: 600) nos inclinamos a pensar que el mejor lugar para el borgeano amor ‘heterosexual’ es, asimismo, el verso [y no la cama].¹¹⁰

En este sentido, poco importa *la verdad* de género en la poesía de Borges, porque el rol poético de ‘el enamorado’, como muchos otros en su literatura, es un *rol performativo* y, consecuentemente los enunciados de ese sujeto no están sujetos a la prueba de ‘lo verdadero’ o ‘lo falso’, sino sometidos a la prueba de una buena performance. Consecuentemente, el sujeto borgeano en el rol performativo de ‘el enamorado’ no necesita saber si sus emociones, como poeta, son “emociones genuinas o imaginadas” porque sabe que sus enunciados no son denotativos ni prescriptivos y, consecuentemente, entiende que su destinatario no busca asentir o negar esos enunciados sino espera la efectividad (la elocuencia poética) de los mismos, esto es, su buena performance literaria.

¹⁰⁹ Ofrecemos esta definición del comportamiento homosocial en Eve Sedwick, no de su libro ya clásico *Between men* (1985), sino de *Epistemology of the closet* (1999) gracias a la brevedad e inclusividad del concepto: Charged as it may be with value, the persistence of the inversion trope has been yoked, however, to that of its contradictory counterpart, the trope of gender separatism. Under this latter view, far from its being of the essence of desire to cross boundaries of gender, it is instead the most natural thing in the world that people of the same gender, people grouped together under the single most determinative diacritical mark of social organization, people whose economic, institutional, emotional, physical needs and knowledges may have so much in common, should bond together also on the axis of sexual desire. (Kosofsky Sedwick, 2008: 87).

¹¹⁰ En este sentido, pensamos que Borges no evita ‘la amenaza’ Matilde; la quiere cerca, pero sólo dentro de los límites del verso.

BLACK IS UGLY



All his life he believed all the lies white men had told him.
 He believed that black was ugly and a punishment from God,
 (although he had no idea why he should be punished.)
 So he spent his entire life being hungry, when white men were fed,
 and being cold when they were warm. And it seemed to him to be
 the natural order of things (Even though he could not understand
 what his sin must have been.) And later, when I told him it was not true,
 he would not believe me. It was too late.

Duane Michals, *Black is ugly*.
 Photo-poem. Silver Print Photograph Annotated in Ink, 1974.

ADVERTENCIA

Agregamos a esta apostilla (que ha sobrepasado los prudentes límites espaciales) el siguiente apéndice en el cual nos permitimos trans-generizar libremente a la heroína del cuento “Ulrica” (*El libro de arena*. OC, III: 78-83)¹¹¹ a la manera de un corolario irónico (o pleonásmico) a nuestras argumentaciones.

¿Qué piensa el lector?

Por nuestra parte, nos parece que al cambiar de género de la heroína del cuento, todo parece tomar mayor sentido. El encubrimiento retórico de la escritura amorosa borgeana (que aquí recuerda, muy de cerca, a los medios retóricos del escritor gay) incomoda mucho menos –resulta más aceptable– en esta versión transgenérica que, en la versión original, bajo el género femenino.

Si observamos a Ulrica en el texto original (su léxico, sus razonamientos, la decisión de sus desplazamientos, la modalidad de sus gestos), tendemos a concluir que este personaje (en el rol de ‘amante heterosexual’) no parece corresponder cabalmente a la subjetividad del género femenino. No obstante, insistimos que la legitimidad artística de este cuento (como la de cualquier otro texto literario) recae en su elocuencia poética y no en la *verdad de género* respecto de la vida del autor.

¹¹¹ Borges afirma en el epílogo del libro: El tema del amor es harto común en mis versos; no así en mi prosa, que no guarda otro ejemplo que *Ulrica*” (*El libro de arena*. OC 05, III: 82). No obstante habría que considerar las posibilidades de lectura del amor borgeano fuera del comportamiento hortodoxo en cuentos como “La intrusa”, “La secta del Fenix” o “Emma Zunz” aludidos en esta apostilla. Asimismo, cabe destacar que si bien el amor “es harto común” en la versificación borgeana, es más difícil hallar marcas homoeróticas en sus poemas. Si consideramos que en la versificación de Whitman, Pessoa, García Lorca, Cernuda; o más en nuestro tiempo; A. Rich, A. Ginsberg o J. Ashbery las marcas de una escritura homoerótica están en el texto; resulta notable que esas marcas (en el caso de ser legítimas) no sean del todo visibles en la poesía de Borges.

APÉNDICE.

“ULRICH”.

VERSIÓN ABREVIADA Y TRANSGENÉRICA
DEL CUENTO “ULRICA” (BORGES. *EL LIBRO DE ARENA*).

Nada me costaría referir que lo vi por primera vez junto a las Cinco Hermanas de York, esos vitrales puros de toda imagen que respetaron los iconoclastas de Cromwell, pero el hecho es que nos conocimos en la salita del *Northern Inn*, que está del otro lado de las murallas. Éramos pocos y él estaba de espaldas. Alguien le ofreció una copa y rehusó.

Fue entonces cuando lo miré. Una línea de William Blake habla de muchachas de suave plata o de furioso oro, pero en Ulrich [,mejor que en ellas,] estaban el oro y la suavidad. Era ligero y alto, de rasgos afilados y de ojos grises. Menos que su rostro me impresionó su aire de tranquilo misterio.

Nos presentaron. Le dije que era profesor en la Universidad de los Andes en Bogotá. Aclaré que era colombiano.

Me preguntó de un modo pensativo: –¿Qué es ser colombiano?

–No sé –le respondí– . Es un acto de fe.

Como ser noruego –asintió.

Nada más puedo recordar de lo que se dijo esa noche. Al día siguiente bajé temprano al comedor. Por los cristales vi que había nevado; los páramos se perdían en la mañana. No había nadie más. Ulrich me invitó a su mesa. Me dijo que le gustaba salir a caminar solo.

Recordé una broma de Schopenhauer y contesté: –A mí también. Podemos salir juntos los dos.

Nos alejamos de la casa, sobre la nieve joven. No había un alma en los campos. Le propuse que fuéramos a Thorgate, que queda río abajo, a unas millas. Sé que ya estaba enamorado de Ulrich; no hubiera deseado a mi lado ninguna otra persona.

Oí de pronto el lejano aullido de un lobo. No he oído nunca aullar a un lobo, pero sé que era un lobo. Ulrich no se inmutó.

Comprendí que una cosa inesperada no me estaba prohibida y le besé la boca y los ojos. Me apartó con suave firmeza y luego declaró: –Serás mío en la posada de Thorgate. Te pido mientras tanto, que no me toques. Es mejor que así sea.

No incurrí en el error de preguntarle si me quería. Comprendí que no era el primero y que no sería el último. Tomados de la mano seguimos.

Estábamos de golpe ante la posada. No me sorprendió que se llamara, como la otra, el *Nothern Inn*.

Desde lo alto de la escalinata, Ulrich me gritó:

¿Oíste al lobo? Ya no quedan lobos en Inglaterra. Apresúrate.

No quise discutir y le respondí:

—Caminas como si quisieras que entre los dos hubiera una espada en el lecho.

Al subir al piso alto, noté que las paredes estaban empapeladas a la manera de William Morris, de un rojo muy profundo, con entrelazados frutos y pájaros. Ulrich entró primero. El aposento oscuro era bajo, con un techo a dos aguas. El esperado lecho se duplicaba en un vago cristal y la bruñida caoba me recordó el espejo de la Escritura. Ulrich ya se había desvestido. Sentí que la nieve arreciaba. Ya no quedaban muebles ni espejos. No había una espada entre los dos. Como la arena se iba el tiempo. Secular en la sombra *fluyó el amor*.

G. M. P.

2.

BORGES EN EL ROL DEL SONETISTA.

Con la misma henchida satisfacción de una gallina, de tanto en tanto Lucas pone un soneto. Nadie se extraña: huevo y soneto se parecen por lo riguroso, lo acabado, lo terso, lo frágilmente duro. Efímeros, incalculables, el tiempo y algo como la fatalidad los reiteran, idénticos y monótonos y perfectos.

Julio Cortázar,
“Lucas, sus sonetos”.
Un tal Lucas, III.

Quizá la primera sospecha a despejar sea el título de esta apostilla.

Hemos preferido entender al sonetista, en el caso de Borges, como una figura del sujeto cumpliendo un rol performativo; antes que, meramente, al escritor adoptando una forma poética; esto porque, primariamente, entendemos que el rol del sonetista permite interpretar a Borges, el compositor de sonetos, bajo la *personificación* del poeta clásico y, asimismo, discutir la legitimidad de esta *teatralidad*.

Las figuras del rol del *raté*, que hemos adelantado en la apostilla anterior, constituyen las más conocidas máscaras públicas del poeta. La primera, y quizá la mayor de ellas, sea la del *poeta ciego*. La ceguera constituye la temática y, asimismo, un rol performativo, central en la literatura y la figura pública de nuestro autor. Borges aceptaría, no sin cierto orgullo, este rol que le permitiría instalar su nombre en una distinguida genealogía de poetas ciegos que parte con Homero e incluye los nombres de Milton y Joyce. Borges dedicará a la ceguera el magnífico “Poema de los dones” (*Hacedor*. OP 05: 111-112), que abre el texto de *El hacedor* en *Obra poética*, representando en su persona al sujeto en el rol del *poeta ciego*.¹¹² Por nuestra parte, entendemos este rol, como una figura del *raté*, a partir del ‘fracaso’ que supone la ceguera en la vida civil del poeta. Fracaso que devendrá en anatema cuando Borges en el poema dice: “¿Cuál de los dos escribe este poema/ de un yo plural¹¹³ y de una sola sombra?/ ¿Qué importa la palabra que me nombra/ si es indiviso y uno el anatema? (*Ibidem*: 112., vv. 25-28).

Otra figura del *raté* en el sujeto borgeano es la del rol del *hombre de acción*. Borges, en el “Poema conjetural” (*Otro*. OP: 05: 175), gozosamente asumirá este rol performativo que ve como la inversión de su figura de hombre de letras. Asimismo, en su autobiografía, no olvidará señalar su vergüenza ante el ‘fracaso’ de su vida civil, cuando dice: “desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros y no a la vida de acción. (AUTO: 24). En un poema de madurez llegará a interpretar su condición de *raté*

¹¹² En una publicación anterior, el artículo “Borges: poética y ceguera”. *Ojo de Buey* 13 (2006): 38-44, también contenido en *Del rigor de la ciencia* (Munoz Pilichi, 2004: 84-98) discutimos el rol preformativo de Borges a partir de “Poema de los dones”. Sólo señalamos, aquí, la discusión respecto de la ironía borgeana al refutar todo gesto plañidero, pero no obstante representar al bibliotecario ciego de manera miserable que, recordando el mito griego de Tántalo, declara: “De hambre y de sed (narra una historia griega)/ muere un rey entre fuentes y jardines;/ yo fatigo sin rumbo los confines/ de esta alta y honda biblioteca ciega” (“Poema de los dones”. *Hacedor*. OP 05: 111. vv. 13-16). Podríamos considerar, como antes hemos dicho, esta “biblioteca ciega” como una representación antonomásica de Borges, ahora, bajo el rol performativo del poeta ciego.

¹¹³ El *otro* es Paul Groussac, antecesor de Borges como director de la Biblioteca Nacional (1885-1929). Escritor y, así como Borges, ciego.

como producto de un error original: “Mis padres me engendraron para el juego/ arriesgado y hermoso de la vida, para la tierra, el agua, el aire, el fuego. Los defraudé. No fui feliz. Cumplida/ no fue su joven voluntad”. “El remordimiento” (*Moneda*. OP 05: 455).

Sobre el rol del *enamorado*, hemos discutido con cierta extensión en la apostilla anterior. En cuanto al rol performativo del *poeta menor* podríamos decir que éste constituye una *teatralidad* peculiarmente irónica en Borges que, en no pocos momentos, puede ser interpretada como una máscara defensiva.¹¹⁴ Este rol performativo se manifiesta, como Borges mismo declarara, en poemas alusivos a sí mismo (v. gr., “A un poeta menor de la antología”. *Otro*. OP 05: 177 o “A un poeta menor de 1899”.¹¹⁵ *Otro*. OP 05: 209). Todas estas *teatralidades*, como ya hemos discutido, no suponen un rol patético. El sujeto, resignadamente, cumple con el rol de su *persona dramática* aceptando, sin angustia, el destino que, fuera de su voluntad, le ha sido asignado. En este sentido, Borges, dirá: “La meta es el olvido./ Yo he llegado antes” (“Un poeta menor”. ‘Quince monedas’. *Rosa*. OP 05: 400). En ocasiones este rol se verá personificado en la figura de otros poetas y a la manera de una diatriba, como en “Baltasar Gracián” (*Otro*. OP 05: 189).

El rol del *sonetista* no corresponde a una figura del *raté*. Los sonetos de *El hacedor* y los libros sucesivos configuran un corpus poético que daría vida nueva a la forma e instalaría a Borges en un lugar de distinción dentro de la poesía contemporánea. En este sentido, y parafraseando a Borges, diríamos que nuestro autor en el rol del sonetista ‘fracasa como *raté*’. Tampoco constituye este rol, a diferencia de los anteriores, una máscara pública y reconocida de la figura civil y literaria de Borges. El rol del sonetista es una configuración del sujeto borgeano que, aquí, instalamos y defendemos en función de las argumentaciones anteriores y de la posibilidad que introduce esta imputación en cuanto a entender, eventualmente, a Borges en el rol performativo del ‘poeta clásico’.

El origen del sonetismo borgeano está en los tres primeros libros de poemas de la década de 1920 que, aquí, hemos denominado ‘Trilogía de Buenos Aires’ (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925 y *Cuaderno San Martín*, 1929).¹¹⁶

¹¹⁴ En nuestra Tesis de Magíster hemos polemizado la borgeana figura del poeta menor y la hemos interpretado como una defensa del autor. Ver “Sobre la poesía menor” (Muñoz Pilichi, 2004: 32-48).

¹¹⁵ Fecha de nacimiento de Borges.

¹¹⁶ Por cierto, Borges compondría algún soneto de ocasión anterior a la aludida trilogía, pero no serían publicados en libro y, más bien corresponden a ejercicios del joven poeta. En carta a Maurice Abramowicz,

La modernidad de *Fervor de Buenos Aires* no admite sonetos en el texto. No obstante resulta notable el precedente de “Atardeceres” (*Fervor*. OP 05: 53) en cuanto al manejo de heptasílabos y endecasílabos. En este poema, Borges hace uso casi exclusivo de esos metros que configurarán la métrica más característica de la poética borgeana.

El primer poema de *Cuaderno San Martín*, el colorido poema “Fundación mítica de Buenos Aires” (*Cuaderno*. OP 05: 87), está compuesto, íntegramente, por versos alejandrinos con rigurosos hemistiquios e íntegramente dispuesto en cuartetos con rima asonante alternada.

En *Luna de enfrente* el poema “Versos de catorce” (*Luna*. OP 05: 79), como su título lo indica, es un poema isométrico, íntegramente, compuesto, por versos alejandrinos. En este poema Borges usa la rima alternada y asonante.

Un favorito entre los primeros poemas del autor, “El general Quiroga va en coche al muere” (*Luna*. OP 05: 68), también está compuesto por versos alejandrinos con rima asonante alternada, pero de manera menos rigurosa. Está dispuesto en cuartetos, excepto en la primera estrofa.

El indisputablemente borgeano “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad” (*Luna*. OP 05: 72) consta de dos cuartetos en alejandrinos con rima consonante abrazada y un serventesio. Sólo falta, en este poema, el dístico final para convertirlo en el primer ejemplo de soneto borgeano de tradición isabelina.

En el período que va de la publicación de *Cuaderno San Martín* (1929) a la primera edición de *El hacedor* (1960) se produce el, ya discutido, intervalo que Zunilda Gertel diera en llamar ‘hiato lírico’ y que nosotros, de seguro, refutamos ya que consideramos que, más que una separación, constituye un nexo con la poesía de madurez y, asimismo, representa uno de los períodos más fértiles de la lírica borgeana.

Durante este intervalo Borges iniciaría su labor de sonetista. Es importante distinguir que, aquí, Borges no se limita a la composición ocasional de sonetos, sino inicia un trabajo sistemático con la forma que se prolongará hasta su último poemario.

Borges incluirá sus primeros sonetos en el apartado final del segundo volumen de la primera versión de sus *Obras completas: Poemas 1923-1953* (Buenos Aires. Emecé:

Borges anota: Te adjunto un soneto clásico perpetrado –¡oh crimen inconfesable!– por mí a modo de ejercicio y que requiere ciertas explicaciones” (Borges, *Cartas del fervor*:77). Ver “Bibliografía”.

1954 y 1958) bajo el título: “Otras composiciones”¹¹⁷. No obstante la importancia de estas ‘anticipaciones’, la primera colección de once sonetos borgeanos está en la primera edición de *El hacedor*. Esta edición constituye el momento inaugural del sonetismo borgeano en las publicaciones de Borges. En este sentido, la primera edición de *El hacedor* (1960) instalará a Borges como sonetista y, a partir de este libro, como el más distinguido sonetista de la poesía posmoderna.

La distribución de los sonetos en los poemarios sucesivos de *Obra poética* es la siguiente:

El hacedor (1960), 11 sonetos.
El otro, el mismo (1964), 47 sonetos.
Elogio de la sombra (1969), 8 sonetos.
El oro de los tigres (1972), 9 sonetos.
La rosa profunda (1975), 21 sonetos.
La moneda de hierro (1976), 19 sonetos.
Historia de la noche (1977), 4 sonetos.
La cifra (1981), 1 soneto.
Los conjurados (1985), 11 sonetos.

Podríamos, estadísticamente, inferir que *el libro de los sonetos* de Borges, es *El otro, el mismo*; pero deberíamos, asimismo, considerar que esta publicación de 1964 (cuatro años posterior a *El hacedor*) contiene todos los sonetos de *El hacedor*.¹¹⁸

Ahora bien, ¿bajo qué modalidad se produce la práctica borgeana del soneto y, eventualmente, cuál sería su contribución al desarrollo de la forma?

Sumariamente diríamos que Borges toma la tradición inglesa del soneto que, desde su origen, lograría apropiarse con mayor libertad de la forma petrarquista, a diferencia del sonetismo español del siglo XVII. En este sentido, adelantamos, que la contribución de Borges al desarrollo de la forma estaría representada por la *traducción al español* de la forma inglesa del soneto.¹¹⁹

¹¹⁷ Ver “Las ediciones”, “Las variantes” y “Anticipaciones” de *Fervor* (“Primera parte”) y *Hacedor* (“Segunda parte”). Los tres sonetos anticipados en este libro (actualmente recogidos en *Otro*. OP 05:184-186). son: “Una llave en Salónica” (*Sur*, mar.-abr. 1958), “Un poeta del siglo XIII” (*Ibid.*) y “Un soldado de Urbina” (*Ibid.*), de este último reproducimos el autógrafo en nuestro frontispicio.

¹¹⁸ Ver más atrás “Las ediciones” y “Las variantes”.

¹¹⁹ Borges comenta en su Autobiografía: “Durante esos años escribí docenas de sonetos y poemas más largos compuestos por cuartetos de endecasílabos. Creía haber adoptado a Lugones como maestro, pero cuando los versos estuvieron escritos mis amigos opinaron que lamentablemente tenían poco que ver con él. En mi poesía más reciente siempre aparece un hilo narrativo. En realidad, hasta pienso argumentos para los poemas. Quizá

Borges, cuya exagerada e irónica modestia por momentos incomoda, se declararía demasiado viejo para el traslado de la música del inglés al español cuando, en la nota de una *plquette*¹²⁰ de la época de sus primeros sonetos, dice: “Pronto cumpliré sesenta años; quede para otros la empresa (acaso no imposible) de trasladar al castellano la música de Inglaterra, como Garcilaso pudo trasladar la de Italia o Rubén la de Francia”. (REC 56-86: 48). No obstante, pensamos que el traslado de la forma inglesa del soneto a su práctica en lengua española constituye una empresa borgeana asaz de exitosa y cuyas consecuencias en la poesía contemporánea permiten suponer proyecciones aún venideras.

Como antes dijéramos, Borges no recurrió en su poesía al modelo petrarquista del soneto en su forma más rigurosa, esto es, con sólo dos rimas en el octeto y dos en el sexteto. Ésta es la forma practicada por Quevedo y Lope. Diversamente, los sonetos de Góngora suelen contener tres rimas en el sexteto (disposición que también está en Petrarca).

En la quinta conferencia de *Siete noches*, Borges comenta: “Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas. Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige siete¹²¹”. (“La poesía”. *Siete noches*,. OC O5, III: 283).

En las tablas siguientes buscamos sintetizar las dos maneras que constituyen la fuente del soneto borgeano: la manera *alla* Milton (variante de la de Petrarca) y la variación borgeana de la forma del soneto miltoniano. Asimismo, la variación borgeana del soneto isabelino *alla* Shakespeare (Tabla I).

A continuación ofrecemos el listado completo de sonetos de *El hacedor*, indicando, en cada caso, el género al cual pertenecen. A la manera de un modelo, hemos reproducido el texto del soneto en la primera aparición del género (Tabla II).

Básicamente los géneros del soneto borgeano en *El hacedor* son tres: género *alla* Milton: MIL; la variante borgeana del género *alla* Milton: BOR-MIL (en sus dos formas) y, junto a éstas del tipo *italianate*, la variante borgeana del género *alla* Shakespeare: BOR-SH.

la mayor diferencia entre Lugones y yo es que él tenía como modelo a la literatura francesa y vivía intelectualmente en un mundo francés, mientras que yo miro hacia la literatura inglesa. (AUTO: 130).

¹²⁰ *Límites* (plaqueta). Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1958. Contiene seis poemas: “Límites”, “Una llave en Salónica”, “Un soldado de Urbina”, “El tango”, “Arte poética” y “Una brújula”.

¹²¹ Tanto en la edición separada de *Siete noches* (v. “Bibliografía”) como en la versión incluida en *Obras completas*, la frase final dice: “Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos (sic). Es un error evidente. Debe decir siete (tres serventesios y un dístico).

Estos tres géneros del soneto borgeano (MIL; BOR-MIL y BOR-SH) cubren toda la sonetística de Borges; no sólo en *El hacedor*, sino en toda su *Obra poética*. En este sentido podemos afirmar que *El hacedor* es el libro cardinal de la sonetística borgeana en el cual se instalan las formas del soneto en la poética de nuestro autor.

A continuación de las dos tablas siguientes, en el “Comentario”, señalamos ciertas peculiaridades del sonetismo borgeano y los casos puntuales de variantes y excepciones a los tres géneros paradigmáticos.

TABLA I.

LAS DOS MANERAS BÁSICAS DEL SONETO Y LAS VARIANTES BORGEANAS DE LOS MISMOS.

ABREVIATURAS:

C: Cuarteto. Cuatro versos con 2 rimas abrazadas (abba).

S: Serventesio. Cuatro versos con 2 rimas alternadas (abab).

SEX: Sexteto: Seis versos con 2 o 3 rimas.

OCT: Octeto: Ocho versos con rima abrazada (abba). Las dos rimas son iguales y comunes a los dos cuartetos.

D: Dístico.

1.

LA MANERA ITALIANA DEL SONETO

Género riguroso *alla* Petrarca. 4 rimas.

OCT (2 rimas) + SEX (2 rimas).

Disposición estrófica. Versos endecasílabos .

Este género de soneto; muy frecuentado por la lírica española del siglo XVII; no figura en el sonetismo borgeano. No obstante, Borges tomaría separadamente el cuarteto y el sexteto petrarquianos al variar el género *alla* Milton (Ver variante siguiente).

VARIANTE MILTONIANA DE LA MANERA ITALIANA: (MIL)

Género *alla* Milton (*italianate*): 5 rimas.

OCT (2 rimas) + SEX (3 rimas).

Disposición continua. Versos endecasílabos .

Junto a la manera italiana rigurosa del soneto que permite sólo cuatro rimas, Milton practicó esta variante petrarquista ('más fácil') de cinco rimas. En Milton la disposición de los versos es continua (sin separación estrófica).

Ejemplos en *El hacedor*: "Ajedrez" I, II y "La lluvia"

VARIANTE BORGEANA DEL GÉNERO *alla* Milton:
(BOR-MIL)¹²²

Género Borges-Milton: 6 ó 7 rimas
CC (4 rimas) + SEX (2 ó 3 rimas)
Disposición estrófica. Versos endecasílabos.

La variante borgeana reemplaza el octeto miltoniano (2 rimas) por dos cuartetos con rima independiente (4 rimas) seguidos por un sexteto (2 ó 3 rimas). La disposición de los versos, a diferencia de Milton, en Borges es estrófica (dos cuartetos y dos tercetos).

Ejemplos en *El hacedor*: "Blind Pew" (6 rimas) y "A un viejo poeta" (7 rimas).

2.

LA MANERA INGLESA DEL SONETO

Género *alla* Shakespeare. 7 rimas.
3S (6 rimas) + D (1 rima).
Disposición continua. Versos endecasílabos.

Lo más característico de este género es el uso de tres serventesios (en reemplazo del octeto y sexteto de la manera italiana) seguidos por un dístico final. La disposición de los versos es continua. Este género no está, rigurosamente, presente en el sonetismo de Borges.

VARIANTE BORGEANA DEL GÉNERO *alla* Shakespeare:
(BOR-SH)¹²³

Las variantes borgeanas reemplazan los serventesios shakespearanos por cuartetos o alternan libremente cuartetos y serventesios manteniendo el dístico final y la disposición continua de los versos.

BOR-SH: 7 rimas.
C ó S – C ó S – C ó S (6 rimas) + D (1 rima)

¹²² Deberíamos tomar primero la fuente miltoniana y luego la variante de Borges (MIL-BOR). No obstante, para evitar confusión con la variante anterior hemos preferido el acrónimo: BOR-MIL.

¹²³ Por las mismas razones que en el caso anterior, hemos preferido la secuencia variante-fuente en el acrónimo: (BOR-SH).

Disposición continua. Versos endecasílabos.

Ejemplos en *El hacedor*: “Susana Soca”,
 “A la esfinge de un capitán de los ejércitos de Cromwell”, “Alusión a una sombra de mil
 ochocientos noventa y tantos”,
 “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)”, “Los Borges” y “A Luis
 Camoens”

TABLA II.
 LOS SONETOS DE *EL HACEDOR*:
 Título, primer verso y género.

1. “Ajedrez”, I (OP 05: 115).
 (“En su grave rincón, los jugadores...”).
 Género: MIL (OCT + SEX). 5 rimas.

En su grave rincón, los jugadores
 rigen las lentas piezas. El tablero
 los demora hasta el alba en su severo
 ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores
 las formas: torre homérica, ligero
 caballo, armada reina, rey postrero,
 oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan *ido*,
 cuando el tiempo los haya consumido,
 ciertamente no habrá cesado el *rito*.

En el Oriente se encendió esta *guerra*
 cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
 Como el otro, este juego es infinito.

2. “Ajedrez”, II (OP 05: 116).
 (“Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada...”).
 Género: MIL (OCT + SEX)

3. “Susana Soca” (OP 05: 120).
 (“Con lento amor miraba los dispersos...”).
 Género: BOR-SH (CCC + D). 7 rimas.

Con lento amor miraba los dispersos
 colores de la tarde. Le placía

perderse en la compleja melodía
 o en la curiosa vida de los versos.
 No el rojo elemental sino los *grises*
 hilaron su destino *delicado*,
 hecho a discriminar y ejercitado
 en la vacilación y en los matices.
 Sin atreverse a hollar este *perplejo*
 laberinto, atisbaba desde *afuera*
 las formas, el tumulto y la carrera,
 como aquella otra dama del espejo.
 Dioses que moran más allá del *ruego*
 la abandonaron a ese tigre, el Fuego.

4. “La lluvia” (OP 05: 125).

(“Bruscamente la tarde se ha aclarado...”).

Género: MIL (OCT + SEX).

5. “A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell” (OP 05: 126).

(“No rendirán de Marte las murallas...”).

Género: BOR-SH (CCC + D).

6. “A un viejo poeta” (OP 05: 127).

(“Caminas por el campo de Castilla...”).

Género: BOR-MIL (CC + SEX). Segunda forma: 7 rimas.

Caminas por el campo de *Castilla*
 y casi no lo ves. Un *intrincado*
 versículo de Juan es tu cuidado
 y apenas reparaste en la amarilla

puesta del sol. La vaga luz del *ira*
 y en el confín del Este se *dilata*
 esa luna de escarnio y de escarlata
 que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos y la miras. *Una*
 memoria de algo que fue tuyo *empieza*
 y se apaga. La pálida cabeza

bajas y sigues caminando *triste*,
 sin recordar el verso que escribiste:
 y *su epitafio la sangrienta luna*.

7. “Bind Pew” (OP 05:130).

(“Lejos del mar y de la hermosa guerra...”).

Género: BOR-MIL (CC + SEX). Primera forma: 6 rimas.

Lejos del mar y de la hermosa *guerra*,
que así el amor lo que ha perdido *alaba*,
el bucanero ciego fatigaba
los terrosos caminos de Inglaterra.

Ladrado por los perros de las *granjas*,
pifia de los muchachos del poblado,
dormía un achacoso y agrietado
sueño en el negro polvo de las zanjas.

Sabía que en remotas playas de *oro*
era suyo un recóndito tesoro
y esto aliviaba su contraria *suerte*;

a ti también, en otras playas de oro,
te aguarda incorruptible tu tesoro:
la vasta y vaga y necesaria muerte.

8. “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos” (OP 05: 131).
 (“Nada. Sólo el cuchillo de Muraña...”).
BOR-SH (SCS + D).

9. “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833 – 1874)” (OP 05: 132).
 (“Lo dejo en el caballo, en esa hora...”).
Género: BOR-SH (CCC + D).

10. “Los Borges” (OP 05: 136).
 (“Nada o muy poco sé de mis mayores...”).
Género: BOR-SH (CCC + D).

11. “A Luis Camoens” (OP 05: 137).
 (“Sin lástima y sin ira el tiempo mella...”).
Género: BOR-SH (CCC + D).

Comentario:

Como hemos adelantado, los géneros borgeanos del soneto son tres: MIL; BOR-MIL (en sus dos formas, con 2 ó 3 rimas en el sexteto) y BOR-SH. Éstos son los tres géneros que, transversalmente, instalan la forma borgeana del soneto en la poética del autor.

No obstante, la sonetística borgeana contiene algunas variaciones puntuales y contados casos excepcionales. La variante del género *alla Shakespeare* (BOR-SH) está representada en *Obra poética* por el soneto de este género compuesto por versos alejandrinos. Están presentes, asimismo, el soneto BLANK (en versos blancos, sin rima) y el soneto IRREGULAR ANAGENÉRICO, esto es, fuera de los géneros tradicionales italianos o ingleses. En la tabla siguiente damos cuenta de estas variantes y excepciones.

TABLA III.
LOS OTROS GÉNEROS DEL SONETO EN *OBRA POÉTICA*.
(Variantes y excepciones de los géneros borgeanos del soneto).

En *LA ROSA PROFUNDA* (1975):

1. El ciego, II. (“Desde mi nacimiento, que fue el noventa y nueve...”).
Género: BOR-SH (SCC+D). Versos alejandrinos (OP 05: 413).
2. Efiates. (“En el fondo del sueño, están los sueños. Cada...”).
Género: BOR-SH (CCC+D). Versos alejandrinos (OP 05: 424).
3. La cierva blanca. (“¿De qué agreste balada de la verde Inglaterra,...”).
Género: BOR-SH (SCS+D). Versos alejandrinos (OP 05: 427).

En *LA MONEDA DE HIERRO* (1976):

1. México. (“¿Cuántas cosas iguales! El jinete y el llano,...”).
Género: BOR-SH (CCC+D). Versos alejandrinos (OP 05: 443).
2. Al Perú. (“De la suma de cosas del orbe ilimitado...”).
Género: BOR-SH (CCC+D). Versos alejandrinos (OP 05: 444).
3. A Manuel Mujica Lainez. (“Isaac Luria declara que la eterna escritura...”).
Género: BOR-SH (CCC+D). Versos alejandrinos (OP 05: 445).
4. El ingenuo. (“Cada aurora (nos dicen) maquina maravillas”).
Género: IRREGULAR ANAGENÉRICO (CC + DDD). Versos alejandrinos (OP 05: 449).

En *HISTORIA DE LA NOCHE* (1977):

1. Caja de música. (“Música del Japón. Avaramente...”).
Género: BLANK. Versos endecasílabos sin rima (OP 05: 482).
2. El espejo. (“Yo de niño, temía que el espejo...”).
Género: BLANK. Versos endecasílabos sin rima (OP 05: 504).

En *LOS CONJURADOS* (1985):

1. Son los ríos. (“Somos el tiempo, somos la famosa...”).

Género: IRREGULAR ANAGENÉRICO (CCDC). Versos endecasílabos (OP 05: 592).

En cuanto a las peculiaridades de la poética del soneto en Borges; nos limitamos a recordar, como antes señaláramos, que es frecuente la disposición de una argumentación a la manera de un comentario final, con el cual la enunciación ‘da una vuelta’ al concluir el poema. Esta práctica es de tradición italiana y corresponde a ‘la *volta*’ (v. gr., “On his Blindness”. *Oro*. OP 05: 347, v. 9); una marca estilística que tiene su precedente en los primeros poemas de Borges, anteriores a los sonetos. Señalamos, asimismo, como un *apax* en la sonetística borgena, el soneto “Laberinto” (*Sombra*. OP 05: 307) por su curioso uso de la anadiplosis en los versos 6-7 (“que tercamente se bifurca en otro, que tercamente se bifurca en otro”) que recuerdan las rimas completas dispuestas en espejo en “Arte poética”: “Mirar el río hecho de tiempo y **agua**/ y recordar que el tiempo es otro **río**/ saber que nos perdemos como el **río**/ y que los astros pasan como el **agua**” (*Hacedor*. OP 05: 150. Énfasis mío). Discutir estos asuntos nos llevarían a una larga digresión en esta apostilla. Trataremos esta materia en un texto próximo.

Con respecto a la estilística clásica imputable a Borges a partir del cultivo de una forma poética como el soneto en su poesía de madurez, deberíamos considerar que este ‘clasicismo’ no se limita a las formas tradicionales de la poesía en occidente. Borges, tardíamente, cultivó formas clásicas de la poesía persa como en “Rubaiyat”. (*Sombra*. OP 05: 311) así como el ‘haikú’ y la ‘tanka’ de la poesía tradicional japonesa (“Diecisiete haiku”. *Cifra*. OP 05:572 y “Tankas”. *Oro*. OP 05: 343); atendiendo, en ambos casos, al rigor de la forma y procurando ‘traducir’ al español la peculiar estilística que esas formas tradicionales exigen en su lengua original.

En cuanto al soneto mismo tendríamos que considerar que, desde la perspectiva del rigor de su forma, sería culturalmente entendido (hasta muy avanzado el siglo XX) como una práctica poética estilísticamente contraria a la modernidad. Vicente Huidobro no se privaría de deslegitimar la práctica contemporánea del soneto:

Me piden ustedes, que son jóvenes poetas, una opinión sobre el soneto, lo cual me extraña, porque yo creía esa fórmula retórica absolutamente liquidada y sin vigencia alguna. Hablar del soneto, discutir sobre el soneto, es algo que para

mí no tiene ninguna importancia y ningún interés. No me preocupa el soneto porque preocupó a mis abuelos. Seguir teniendo los mismos problemas de los abuelos me parece algo muy triste y síntoma demasiado grave. (Huidobro, “El soneto” (“El soneto. Definición del soneto”. *Amargo*. Santiago de Chile, 1947. Huidobro, 2003: 201).

No obstante, la posmodernidad refutará este prejuicio moderno que busca circunscribir la sonetística contemporánea a un arcaísmo formal. En este sentido David Caplan señala como las categorías ‘posmoderno’ atribuida a la prosa borgeana y ‘tradicional’ para su poesía, desde la perspectiva de nuestro autor, no se sustentan:

To call Borges a “postmodern” prose writer and a “traditional” poet overlooks the crucial point: that this exemplar of postmodernity saw no contradiction in writing sonnets and fables, rhyming couplets and picaresque tales, rehabilitating the “classical forms” of poetry and of prose fiction. As he reminded his audience, he wrote free verse as well as sonnets and enjoyed reading poetry in both forms. Speaking of Whitman’s *Leaves of Grass* and “a sonnet by Shakespeare or Wordsworth or Keats or Yeats”, Borges remarked, “There is no need to like one and discard the other, since you can keep both.” Indeed, Borges called “the question” of which is better “meaningless” (Borges, *Borges on Writing*, 70) (Caplan, 2005: 5).

Ahora bien, el sentido tradicional imputable a la sonetística borgeana (o a toda su poesía) se orienta a una caracterización ‘clásica’ de la escritura. Empero, ¿de qué clasicismo hablamos? El concepto de clasicismo que aquí queremos destacar no es el atribuible a un objeto artístico (libro, cuadro, obra musical)¹²⁴, sino a la estilística que lo produce. Ya que esta connotación es la que nos permite discutir el sonetismo borgeano como performatividad, esto es, entender al sujeto de Borges en sus poemas tardíos, específicamente, en la figura del sonetista bajo un rol performativo, estos es, bajo la máscara del viejo poeta, el poeta clásico.¹²⁵

¹²⁴ Ofrecemos la definición borgeana de ‘libro clásico’, que bien poco tiene que ver con la condición permanente del canon literario: “Llego, ahora, a mi tesis. Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. Para los alemanes y austríacos el *Fausto* es una obra genial; para otros, 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”. (“Sobre los clásicos”. *Otras inquisiciones*. OC, II: 160).

¹²⁵ N. B. Una operación no muy alejada de la de Fernando Pessoa al momento de cubrir al sujeto de sus poemas bajo el heterónimo del siempre neoclásico Ricardo Reis. En este sentido, podríamos decir que el poeta portugués caracterizó con un nombre propio los roles performativos del sujeto que aquí discutimos.

Ahora bien, ¿cuán clásico es Borges en sus sonetos y en su literatura tardía general? Desde ya afirmamos que, a partir de lo discutido en la apostilla anterior, esto es, desde la retórica del amor, muy periféricamente podría serlo.

Creemos oportuno señalar el origen del clasicismo de la escritura borgeana de madurez a partir de las fuentes entregadas por el propio poeta. Los dos mentores de este clasicismo son Alfonso Reyes y Adolfo Bioy Casares. Del primero Borges dirá: “En esa época [década de 1920] también conocí a Alfonso Reyes. Era el embajador de México en la Argentina y solía invitarme a cenar en la Embajada los domingos. Todavía considero que Reyes es el mejor prosista del idioma español en este siglo y de él he aprendido a **escribir de manera sencilla y directa**” (AUTO: 92. Énfasis mío).

Cabe destacar en esta confesión la manera como Borges interpreta el efecto del legado de Alfonso Reyes en su escritura en cuanto a como lo afectaría al evitar en el lenguaje de su poesía aquello que Gadamer entiende bajo la noción de *ornatus*:

En sus orígenes y hasta los días de Kant y del derrocamiento de la retórica por la estética del genio y el concepto de vivencia, ambas disciplinas estaban fraternalmente unidas, ambas eran artes del lenguaje, es decir, formas de uso artístico y libre del discurso. Pero había en ello un prejuicio que ya se ha disipado. **Esta tradición [clásica] entendió el lenguaje de la poesía y el del discurso artístico desde la noción de *ornatus*.** (Gadamer, 2004. *Verdad y método*, II: 369. Énfasis mío).¹²⁶

Asimismo, es esta parquedad ‘clásica’ de la escritura borgeana la que, desde una perspectiva hispanista de la lengua, destaca Mario Vargas Llosa:

La prosa literaria creada por Borges es una anomalía, **una forma que desobedece íntimamente la predisposición natural de la lengua española hacia el exceso, optando por la más estricta parquedad.** Decir que con Borges el español se vuelve «inteligente» puede parecer ofensivo para los demás escritores de la lengua, pero no lo es. Pues lo que trato de decir (de esa manera «numerosa» que acabo de describir) es que en sus textos hay siempre un plano conceptual y lógico que prevalece sobre todos los otros y del que los demás son siempre servidores. (Vargas Llosa, 2006: 58. Énfasis mío).

¹²⁶ Este *ornatus* está representado en el ‘barroquismo’ de los primeros poemas que Borges, el autor maduro, posteriormente, refutaría.

La “estricta parquedad” de “escribir de manera sencilla y directa” es una marca estilística que, de seguro, encontraremos en toda la obra madura de Borges y esta marca estilística, inevitablemente produce el envío hacia una de las características centrales del estilo ‘clásico’.

La otra fuente clásica de la escritura borgeana, que el autor cita, es Adolfo Bioy Casares. Allí destaca los aspectos estilísticos que recuerdan la concepción ‘expresiva’ de la estilística en Amado Alonso: “Al contradecir mi gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco, Bioy me hizo sentir que **la discreción y el control son más convenientes**. Si se me permite una afirmación tajante, diría que Bioy me fue llevando poco a poco al clasicismo”. (AUTO: 116. Énfasis mío).

Visto hasta aquí, el problema ‘clásico’ de la poesía borgeana pareciera limitarse a un asunto de retórica y estilística. No obstante, hay otro asunto tradicionalmente vinculado a la serenidad clásica del escritor. Al presentar su sexto poemario (1969), Borges dirá: “A los espejos, laberintos y espadas que prevé mi resignado lector se han agregado dos temas nuevos: la vejez y la ética” (“Prólogo” *Sombra*. OP 05: 293). En los poemarios de la madurez; de *El hacedor* (1960) a *Los conjurados* (1985); la vejez tendrá un espacio generalmente asociado a la ceguera en la poesía borgeana. *El viejo poeta* en su libro *Historia de la noche*, poniendo entre paréntesis su confesión, dirá: “En mi pecho, el reloj de sangre mide/ el temeroso tiempo de la espera”. (“La espera” vv. 11-12. *Noche*. OP 05: 503). Notable metáfora de un corazón, que experimenta la cercanía y el temor de la muerte (que ese “reloj de sangre” fatalmente cronometra); pero que sin embargo, en otro poema, puede aceptar serenamente ‘la espera’ y presentarla a la manera de una alborada: “La vejez, aurora de la muerte” (“Aquél”. *Cifra*. OP 05: 531).

De seguro, en los versos citados anteriormente, la vejez del artista entendida como: “el último período, o tardío, de la vida, la decadencia del cuerpo, el deterioro de la salud u otros factores que, incluso en el caso de una persona joven, dejan entrever la posibilidad de un final prematuro” (Said, *Sobre el estilo tardío*. 2009: 28) no será motivo de eufemismos por parte de Borges: es el final, es la “aurora de la muerte”.

Empero, la vejez en la obra tardía de Borges irá acompañada, como el poeta declara en el prólogo antes citado, de una temática paralela: la ética.

Si en el poema homónimo y final de *La moneda de hierro* (1976), Borges aún sostiene una idea de sujeto plural proyectado en *el otro* cuando dice: “En la sombra del otro buscamos nuestra sombra;/ en el cristal del otro, nuestro cristal recíproco” (“La moneda de hierro”. *Moneda*. OP 05: 469); en *Historia de la noche* (1977) pareciera contradecir aquella característica configuración del sujeto borgeano en favor de otra más unitaria y afirmativa: “Yo de niño, temía que el espejo/ me mostrara otra cara o una ciega/ máscara impersonal que ocultaría/ algo sin duda atroz”; para luego, en la *volta*, concluir: “Yo me temo ahora que el espejo encierre/ **el verdadero rostro de mi alma,/ lastimada de sombras y de culpas,**/ el que Dios ve y acaso ven los hombres” (“El espejo”. *Noche*. OP 05: 504. Énfasis mío). Desde lo más representativo de la escritura de Borges, resulta extraño leer a Borges diciendo: “el verdadero rostro de mi alma”; más aún cuando luego agrega el siguiente juicio de valor sobre su conducta: “[mi alma]/ lastimada de sombras y de culpas”.¹²⁷

En los dos tardíos poemas borgeanos de la década de 1980 contenidos en *La cifra* (1981) y *Los conjurados* (1985) la ‘serenidad’ del poeta y sus dos agentes: la vejez y la ética se afirman definitivamente aun cuando sus precedentes pueden escudriñarse en textos muy anteriores, como aquí afirma Emir Rodríguez Monegal en un fragmento antes citado:

Algo del didactismo de la buena poesía de corte clásico empezó a invadir sus textos. La tensión estilística (que sobrevivió hasta “El Aleph”, 1949) desapareció casi completamente; la ironía que solía volverse contra sí mismo se atenuó. Poco a poco, de las ruinas del escritor que todos conocían como Borges, un viejo bardo fue emergiendo. Sus simpatías y diferencias (como habría escrito su maestro Alfonso Reyes), sus debilidades y hasta manías, estaban todas allí pero el tono era menos ríspido y agresivo. Borges se suavizaba sin perder la garra. (“Habla el viejo poeta”. Rodríguez Monegal, 1992: 343).¹²⁸

El esbozo de una tardía figura borgeana del sujeto también está en la prosa. En el cuento “El congreso”, Borges, hablando bajo la máscara del sujeto del cuento, Alejandro Ferri, entrega la siguiente confesión (ya adelantada en sus líneas generales en el prólogo de

¹²⁷ N. B. Esta misma idea, aplicada al mundo de las cosas, rebatirá el borgeano nominalismo primero y buscará, asimismo, afirmar los universales: “En el jardín las rosas dejan de ser las rosas/ y quieren ser la Rosa” (“La noche joven”. *Conjura*. OP 05: 593).

¹²⁸ Por su parte Marcos Ricardo Barnatán afirma: “El tema de la vejez, que aparece por primera vez en *Elogio de la sombra*, como una reflexión serena pero no por ello falta de dramatismo, y una mayor simplicidad en la forma son las características novedosas de esta etapa en la que una poesía insospechadamente confesional irá creciendo junto a los temas de siempre, junto a las referencias culturales y a las obsesiones tradicionales de su obra”. (Barnatán, 2004: 61). Quizá deberíamos limitarnos a decir: los textos de la poética tardía de Borges.

la segunda edición de *Fervor de Buenos Aires*, FERV 69): “Noto que estoy envejeciendo; un síntoma inequívoco es el hecho de que no me interesan o sorprenden las novedades, acaso porque advierto que nada esencialmente nuevo hay en ellas y que no pasan de ser tímidas variaciones. Cuando era joven, me atraían los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora las mañanas del centro¹²⁹ y la serenidad. Ya no juego a ser Hamlet” (“El congreso”. *El libro de arena*. OC, III: 24).

Por nuestra parte no entenderemos las declaraciones anteriores como juicios orientados a dar cuenta de una reconfiguración del sujeto borgeano que, eventualmente, quedaría instalada en sus textos tardíos, donde la ‘serenidad’ de la vejez propiciaría la ética del poeta. Antes bien, preferimos interpretarlas como postulados irónicos que, por el contrario, reafirman la performatividad del sujeto borgeano (esto es, interpretaremos la serenidad clásica del sonetista borgeano como un nuevo rol performativo de aquel mismo sujeto que ya todos conocemos). Esta nueva máscara que responde a una teatralidad basada en un dato biográfico modelado bajo la figura tradicional del *viejo poeta*; articula los enunciados de la vejez no pasiva del autor, que no corresponden al ‘estilo tardío’ de un artista que, como Edward W. Said postula, se produce en: “un momento en que el artista, a pesar de ser dueño absoluto de su medio, abandona la comunicación con el orden social establecido del que forma parte y alcanza una relación contradictoria y alienada con él. Sus obras tardías constituyen una forma de exilio”. (Said, 2009: 30).

Ante la doble pregunta que formula Said: “¿Pero qué hay de lo tardío no como armonía y resolución, sino como intransigencia, dificultad y contradicción no resuelta? ¿Y si la edad y la salud precaria [como en el caso de Borges] no dan lugar a la serenidad de ‘la madurez lo es todo’?” (Said, 2009: 29). El autor responde dando el nombre Ibsen como un caso ilustrativo y, seguidamente, declara: “Es este segundo tipo de expresión de lo tardío como factor de estilo el que me resulta sobremanera interesante. Me gustaría examinar la experiencia del estilo tardío que implica una tensión no serena y no armoniosa, y, por encima de todo, una suerte de productividad deliberadamente no productiva *contra...*” (*Ibíd.*, : 30).

¹²⁹ En el prólogo de *Fervor* dice: “las mañanas, el centro y la serenidad”; lo cual, desde nuestra perspectiva es más oportuno.

Si bien el planteamiento pudiera parecer oportuno en el caso de la vejez borgeana, no creemos oportuno aplicar a Borges una interpretación contra-discursiva como la que Said ve en el estilo de Ibsen, porque la serenidad clásica atribuible al sonetista borgeano no está “*contra*” la configuración performativa del sujeto propio del autor que todos conocemos como Borges. En este sentido, cuando más arriba el sujeto dice: “Ya no juego a ser Hamlet”, quizá deberíamos entender que lo que *ahora* el sujeto nos quiere decir es: *juego a que “ya no juego a ser Hamlet”*.

Como hemos señalado, el simulacro de un nuevo sujeto, como serena construcción de la ética y la vejez de Borges, a nuestro entender constituye sólo una variante performativa del sujeto borgeano, entre otras. Porque si la figura paradigmática del sujeto en “Borges y yo” dice finalmente: “No sé cual de los dos escribe esta página”; por nuestra parte, mal podríamos vernos obligados a aceptar como un enunciado denotativo lo que este *nuevo* sujeto dice. O, más bien, aceptamos la elocuencia poética de sus enunciados, pero sólo bajo la máscara performativa, ya que estos enunciados no dependen de un juicio de verdad, sino de una buena performance. En este sentido la máscara performativa del poeta clásico, asimismo, propinará a Borges (en una época adversa a todo clasicismo) una licencia posmoderna que le permitirá componer sonetos y asumir ‘teatralmente’ el rol del *sonneteer* de la poesía en lengua española. Donde, por cierto, la serenidad clásica es sólo un dato de este simulacro.

Porque que como hemos señalado antes los enunciados de Borges bajo el rol del sonetista no son enunciados denotativos entregados a verificación por parte del receptor y por lo mismo no están sujetos a criterio de verdad. Consecuentemente no podrían estar “contra...”; sino (en cuanto enunciados performativos) sólo a favor de una buena performance. En nuestro caso, una buena realización del soneto.

Si tomamos la figura del heterónimo pessoano como la estandarización de diversos roles performativos dispuestos bajo un nombre propio, podríamos recordar la siguiente idea paceana:

La autenticidad de los heterónimos depende de su coherencia poética, de su verosimilitud. Fueron creaciones necesarias, pues de otro modo Pessoa no habría consagrado su vida a vivirlos y crearlos; lo que cuenta ahora no es que hayan sido necesarios para su autor sino si lo son también para nosotros. Pessoa, su primer lector, no dudó de su realidad. Reis y Campos dijeron lo que quizá él nunca habría dicho. Al contradecirlo, lo expresaron; al expresarlo, lo obligaron a inventarse.

Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. (Paz, 1994. “Fernando Pessoa. 1. El desconocido de sí mismo”. *Obras completas*, II: 157)

Y, si esto no es *performatividad*, ¿entonces qué?

Finalmente, si tomáramos las últimas sentencias de discurso borgeano como producto de un nuevo sujeto ‘serenamente’ configurado sobre la ética del artista clásico, ¿cómo podríamos hacernos cargo de la irónica relación de Borges con aquel ‘poeta verbal y maestro de la rima’, *su maestro*, cuya *clásica estilística* sería objeto de burla permanente por parte de Borges¹³⁰, incluso desde sus primeros escritos:

Puede aseverarse también que con el sistema de Lugones son fatales los ripios. Si un poeta rima en *ía* o *aba*, hay centenares de palabras que se le ofrecen para rematar una estrofa y el ripio es ripio vergonzante. En cambio, si rima en *ul* como Lugones, tiene que azular algo enseguida para disponer de un azul o armar un viaje para que le dejen llevar baúl u o indignidades. [...] Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron *baúl* y *azul* o *calostro* y *rostro*, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?

*Ilusión que las alas tiende
en un frágil moño de tul
al corazón sensible prende
su insidioso alfiler azul.*

Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los ripios que sobrelleva, si no por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecisa, pavota y frívola es resumen del Romancero. (“Leopoldo Lugones, *Romancero*”. *El tamaño de mi esperanza*. REP 26: 105-106).

¹³⁰En su biografía de Borges, María Ester Vásquez, escritora y amiga de nuestro escritor, recuerda: “En una revista llamada *Inicial* le publicaron varias críticas en las cuales le tomaba el pelo a uno de los poetas mayores de la época, Leopoldo Lugones. Arrepentido de este pecado, pasó el resto de su vida haciendo penitencia y repitiendo continuamente lo contrario: que fue un gran poeta. Sin embargo, este acto de constricción no era demasiado sincero; cuando se presentaba la oportunidad, no dejaba de repetir ante el interlocutor ocasional los peores versos de Lugones, sin decir que lo eran. Por ejemplo, empezaba recordando aquello de: “El jardín, con sus íntimos retiros”, que reconocía como admirable y después seguía adelante con el resto de la estrofa: dará a tu alado ensueño, fácil jaula/ donde la luna abrirá su aula/ y yo seré tu profesor de suspiros” Al llegar aquí”, escribe Vásquez, Borges esperaba oír la risa de la persona que lo acompañaba y si ésta llegaba (y siempre llegaba, porque lo de jaula, aula, y profesor de suspiros configuraba un trío impresionante), condescendiente, señalaba que en estos versos el “pobre” Lugones no se había lucido.” (María Ester Vásquez. *Borges, esplendor y derrota*, 1996: 78).

Un juicio de discípulo a maestro, que desde los versos del “peor” Lugones nos conduciría, fácilmente, a compartir el juicio de Abelardo Castillo en cuanto a que Lugones, antes que un maestro de la estilística clásica, habría sido un “deportista de la rima”.¹³¹

¹³¹“Lugones era un deportista de la rima. *Lunario sentimental* es un libro espantoso. Menos mal que escribió “Salmo pluvial”, *Romances del Río Seco* y, sobre todo, los cuentos de *Las fuerzas extrañas*. Lo incomparable de Lugones es su prosa, y cuando digo prosa no me refiero a *La guerra gaucha*. Eso, como decía no sé quien de *Salambó*, es una diarrea de perlas”. (Abelardo Castillo, *Ser escritor*, 1997: 143).

Colofón

SIN PROPÓSITO CONCLUSIVO.

Ha sido nuestro sostenido propósito producir apertura en los diferentes campos abordados en la investigación. Consecuentemente, esperamos que al cerrar el texto, antes que ser conclusivos, nuestros argumentos pudieran despertar el interés por ampliar, desarrollar o, asimismo, contradecir nuestros argumentos y postulados.

Una primera lección para el investigador borgeano podría constituir la necesidad de hacer una acuciosa cartografía del objeto. Como se podrá constatar en el texto de nuestra investigación (en las secciones correspondientes a “Las ediciones” y “Las variantes” en sendos modelos textuales), los textos borgeanos promedian ser peculiarmente mudadizos respecto de sus fuentes. Asimismo, el cuerpo bibliográfico contenido en *Obra poética* y *Obras completas* incluye, sin advertencia alguna, textos de muy distinta data recogidos en una misma edición. Este esclarecimiento es central en nuestra hipótesis de trabajo, ya que supone una distinción no sólo estilística sino, asimismo, histórico-cultural: el deslinde modernidad-posmodernidad en la poesía de Jorge Luis Borges. Pocas veces, en nuestra experiencia en el estudio de la literatura, nos ha sido más útil contar con ediciones príncipes. Para quien inicie una investigación de coordenadas cercanas a la nuestra, la cartografía inicial del *corpus poeticus*, entendemos, constituye un requisito *sine qua non*.

Una lectura general de nuestro texto permite señalar la presencia de ensayos que abordan la discusión de algún asunto literario a partir de la exégesis de un objeto no literario (artes visuales, fotografía, arquitectura y música). La aplicación de la teoría literaria a objetos no literarios, esto es, lo propio de los *estudios culturales* no debería, hoy, constituir sorpresa alguna para el lector. Existe toda una tradición de la teoría crítica contemporánea en este sentido. En nuestro caso, creemos que esta perspectiva multi-artística podría agregar interés a la investigación y, asimismo, podría permitir una mirada comparativa desde otro ángulo sobre ciertos tópicos de los estudios borgeanos.

En cuanto a qué decimos, nuestro eje de lectura ha sido evitar los campos muy transitados por la crítica especializada, desde la elección misma del objeto (la obra poética de Borges y no la narrativa). Sin evitar una revisión de la crítica borgeana a la fecha, hemos optado por privilegiar otros espacios críticos menos frecuentados. Orientación que, entendemos, nos ha permitido sugerir el reordenamiento de algunos saberes ya instalados.

El tránsito de nuestra hipótesis de trabajo por el objeto (las ediciones, las variantes y las figuras textuales del espacio y el sujeto en *Fervor de Buenos Aires* y *El hacedor*) bajo la modalidad antes indicada y circunscrita al contexto de la ‘obra borgeana’, no sólo nos ha ofrecido un respaldo amplio para la discusión del deslinde modernidad-posmodernidad en la poesía de Borges sino, asimismo, nos ha permitido la posibilidad de postular la fundación de la idea borgeana de ‘el espacio’ en *Fervor de Buenos Aires* (nuestro modelo textual de la poesía temprana) y la de ‘el sujeto’ en *El hacedor* (nuestro modelo textual de la poesía de madurez) y, asimismo, poder argumentar cómo esta doble configuración se instala, transversalmente, en el cuerpo de la obra borgeana.

En *Fervor de Buenos Aires* (nuestro primer texto modelo), en lo referente a la fundación borgeana del espacio, hemos establecido dos coordenadas: *el laberinto ciego* (la representación poética de la ceguera en el espacio) y *el laberinto vacío* (el ucrónico escenario fervoriano que propiciará la anamnesis borgeana). Hemos discutido oportunamente como esta doble configuración apoya nuestra hipótesis de trabajo en cuanto a la simultaneidad de lo moderno y lo posmoderno en la poesía y la literatura borgeana general.¹³²

En *El hacedor* (nuestro segundo texto modelo) nuestra modalidad de trabajo nos ha permitido defender la configuración definitiva del sujeto borgeano en la poética de Borges. Fundación que defendemos a partir de las parábolas de *El hacedor* bajo el modelo paradigmático de la última de ellas: “Borges y yo”.

Vinculando esta configuración borgeana del sujeto con la idea posmoderna de historia, actualizamos más allá del mito la idea borgeana de *tiempo cíclico* en la figura del *rol performativo del sujeto borgeano*. Máscara posmoderna que, teatral e irónicamente, burlará la idea de libre albedrío propia del sujeto moderno.

En las apostillas, hemos escogido dos de estos roles performativos menos frecuentados por la literatura crítica. El primero, la máscara del sujeto bajo el rol de *el enamorado*, nos ha ofrecido la oportunidad de discutir acerca de la filiación de género en Borges (su hipotética homosexualidad) y, asimismo, la productiva retórica de este

¹³²N. B. La ceguera del *viejo poeta* está ‘poéticamente anticipada’ en el juvenil *Fervor de Buenos Aires* y el espacio ‘moderno’ de este primer libro es la escenografía de los ‘posmodernos’ poemas tardíos. El autor de *Fervor*, como defendemos en el texto, es ‘esencialmente’ el mismo autor de los poemarios de la vejez (...es *otro y el mismo*).

encubrimiento. Asimismo, la máscara de *el sonetista* nos ha arrojado la posibilidad de evaluar la contribución borgeana al género y, en cuanto máscara, nos ha permitido discutir el clasicismo borgeano desde la perspectiva, no pasiva, de las poéticas tardías.

En cuanto a nuestra escritura (nuestra estilística en el texto) podríamos finalmente señalar que el texto contiene ensayos breves y otros de mayor extensión, independientemente de la importancia de su contenido, así como análisis estético de fotografías, arquitectura y artes visuales, un apéndice literario y apostillas. Esta posmoderna licencia literaria creemos (siempre hablamos, arcaicamente, bajo la primera persona del plural) podría contribuir a agilizar la lectura en momentos en que el discurso tiende a densificar la argumentación.

G. M. P.

Bibliografía.

1.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:
OBRAS DE JORGE LUIS BORGES

I.
OBRAS COMPLETAS

- 1983 *Obras completas 1923 – 1972* (1974). Buenos Aires: Emecé Editores (13^a reimpresión).
- 1989 *Obras Completas* (3 volúmenes). Barcelona: María Kodama y Emecé Editores.

Tomo I (1923 – 1949).

Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, Evaristo Carriego, Discusión, Historia Universal de la Infamia, Historia de la Eternidad, Ficciones, El Aleph.*

Tomo II (1952 – 1972).

Contiene: *Otras inquisiciones; El hacedor; El otro, el mismo; Para las seis cuerdas; Elogio de la sombra; El informe de Brodie; El oro de los tigres.*¹³³

Tomo III (1975 – 1985).

Contiene: *El libro de arena, La rosa profunda, La moneda de hierro, Historia de la noche, Siete noches, La cifra, Nueve ensayos dantescos, La memoria de Shakespeare, Atlas, Los conjurados.*

- 1995 *Obras Completas. Tomo IV* (1975 – 1988). Barcelona: María Kodama y Emecé Editores.
- 2005 *Obras Completas. (Tomos I, II, III y IV)*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. Nueva edición revisada y corregida al cuidado de Sara Luisa del Carril.¹³⁴

II.
FUERA DE OBRAS COMPLETAS
PUBLICACIONES PÓSTUMAS

- 1990 *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El hogar” (1936 – 1939)* (1986). Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets Editores.
- 1997 *Textos Recobrados 1919 – 1929*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. S.A. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril.
- 1999 *Autobiografía 1899-1970 (Autobiographical Essay, 1970)*. Con Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo.
- 1999 *Cartas del fervor. Correspondencia con M. Abramowicz y J. Sureda (1919 – 1928)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Emecé Editores.

¹³³ El contenido de los volúmenes I y II de esta edición corresponde aproximadamente al de OC 74 (ver nota siguiente).

¹³⁴ Esta edición corresponde de manera casi idéntica al contenido de OC 89. Se agregan las notas de L, se reincorpora el “Epílogo” de OC 74, se retira “El puñal” (*Otro*), se reincorpora “In memoriam J. F. K.” a “Museo” (*Hacedor*). No obstante, la disposición de los textos y el contenido de cada volumen son aproximadamente los mismos de OC 89. Incluye una “Nota del editor” (2005). No es una edición crítica y el criterio del editor acerca de aquello que retira o reincorpora no está explicitado al interior del texto.

- 2001 *Arte Poética* (2000, *This craft of verse*). Seis Conferencias. Barcelona: Editorial Crítica.
- 2001 *Textos Recobrados 1931 – 1955*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A.
- 2003 *Textos Recobrados 1956 – 1986*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S. A.

III.

OBRAS COMPLETAS EN COLABORACIÓN

- 1997 *Obras completas en colaboración* (1979). Barcelona: María Kodama y Emecé Editores.

PROSA NARRATIVA.

En coautoría con Adolfo Bioy Casares.

Bajo el seudónimo común de H. Bustos Domecq:

Seis problemas para Don Isidro Parodi (1942). *Dos fantasías memorables* (1946).

Bajo el seudónimo común de B. Suárez Lynch:

Un modelo para la muerte (1946).

Con el nombre de los autores:

Crónicas de Bustos Domecq (1967). *Nueve cuentos de Bustos Domecq* (1977).

GUIONES DE CINE.

En coautoría con Adolfo Bioy Casares con el nombre de los autores:

Los orilleros – El paraíso de los creyentes (1933).

PROSA DIDÁCTICA.

En colaboración con:

Betina Edelberg: *Leopoldo Lugones* (1965).

Margarita Guerrero: *El “Martín Fierro”* (1933). *El libro de los seres imaginarios* (1967).

Alicia Jurado: *Qué es el budismo* (1977).

María Kodama: *Breve antología anglosajona* (1978).

María Ester Vázquez: *Introducción a la literatura inglesa* (1965). *Literaturas germánicas medievales* (1966).

Esther Zemborain de Torres Duggan: *Introducción a la literatura norteamericana* (1967).

IV.

FUERA DE OBRAS COMPLETAS EN COLABORACIÓN:

- 2000 *El compadrito. Selección de Jorge Luis Borges y Silvina Burlich* (1945). Buenos Aires: Emecé Editores. S. A.
- 2002 *Museo. Textos inéditos*. Jorge Luis Borges. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi.

V.
OBRA POÉTICA

1. EDICIONES EN VIDA DEL AUTOR

- 1943 *Poemas 1922 – 1943*. Buenos Aires: Editorial Losada. S. A.
 Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín. Muertes de Buenos Aires. Otros poemas.*
- 1958 *Poemas 1923-1958*. Buenos Aires: Emecé Editores S. A.
 Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín. Otras composiciones.*
- 1964 *Obra poética 1923 – 1964*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A.
 (Ilustraciones de Héctor Basaldúa, Norah Borges, Horacio Butler y Raúl Soldi, en conmemoración del 25° aniversario de Emecé. Copia foliada (n° 2) y firmada por el autor.
 Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, El otro, el mismo.*
- 1966 *Obra poética 1923 – 1966*. (Obras completas). Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
 Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, El otro, el mismo; Para las seis cuerdas (Milongas), Museo.*
- 1972 *Obra poética*. Madrid: El Libro de Bolsillo. Alianza Editorial.
 Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, El otro, el mismo; Para las seis cuerdas (Milongas), Museo, Elogio de la sombra.*
- 1979 *Obra poética, 1923 – 1976*. Madrid: Alianza Editorial y Emecé Editores. S. A. (Primera edición en “Alianza Tres”, ampliada: 1979).
 Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, El hacedor, Museo, El otro, el mismo; Para las seis cuerdas (Milongas), Elogio de la sombra, El oro de los tigres, La rosa profunda, La moneda de hierro.*

2. EDICIONES PÓSTUMAS

- 1989 *Obra Poética, 1923 – 1985*. Bogotá: María Kodama y Emecé Editores. (Reimpresión, 1995).
 Contiene: *Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno San Martín, El hacedor, El otro, el mismo; Para las seis cuerdas (Milongas), Elogio de la sombra, El oro de los tigres, La rosa profunda, La moneda de hierro, Historia de la noche, La cifra, Los conjurados.*
- 2005 *Obra poética*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. S.A.

Nueva edición revisada y corregida al cuidado de Sara Luisa del Carril.

VI.
POEMARIOS EN EDICIÓN SEPARADA

1.
EDICIONES EN VIDA DEL AUTOR.

- 1923 *Fervor de Buenos Aires*. “Edición príncipe”. Buenos Aires: Imprenta Serrantes. 64 pp., sin numerar. Microfilm, Washington, D.C. : Library of Congress Photoduplication Service, 1990. 1 microfilm reel; 35 mm. LC Classification: Microfilm 90/4790 (P).
- 1960 *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- 1968 *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé Editores. S.A (Guardas e ilustración frente a la portada por Hector Basaldúa).
- 1969 *Fervor de Buenos Aires*. Segunda edición en volumen individual. Ilustraciones de Norah Borges. Buenos Aires: Emecé.
- 1969 *Luna de enfrente y Cuaderno san Martín*. Ilustraciones de Juan Eichler (reimpresión, 1970). Buenos Aires: Emecé.
- 1969 *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- 1972 *El oro de los tigres*. Buenos Aires. Emecé Editores, S.A.
- 1975 *La rosa profunda*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A (Guardas e ilustración frente a la portada por Horacio Butler).
- 1976 *La moneda de hierro*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- 1977 *Historia de la noche*. Buenos Aires: Emecé Editores. S.A. (Guardas e ilustración frente a la portada por Ricardo A. Supisiche).
- 1981 *La cifra*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A.
- 1985 *Los conjurados*. Madrid: Alianza Tres. Alianza editorial.

2.
EDICIONES PÓSTUMAS.

- 1995 *Luna de enfrente (1925) / Cuaderno San Martín (1929)*. Buenos Aires:

María Kodama y Emecé Editores. (Contiene los poemas retirados por el autor).

- 1996 *Fervor de Buenos Aires* (1923). Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores (5ª impresión, 1999).
- 1996a *Para las seis cuerdas* (1965). 3ª edición corregida y aumentada. Ilustraciones de Héctor Basaldúa. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores.

VII.

OBRAS REPUDIADAS POR EL AUTOR

Omitidas en *Obras completas*: OC 74, OC 89 y OC 05.

- 1998 *Inquisiciones* (1925). Madrid: María Kodama y Alianza Editorial (Reimpresión 1999).
- 1998 *El tamaño de mi esperanza* (1926). Madrid: María Kodama y Alianza Editorial (Reimpresión 1999).
- 1998 *El idioma de los argentinos* (1928). Madrid: María Kodama y Alianza Editorial (Reimpresión 1999).

VIII.

ANTOLOGÍAS

1. Antologías borgeanas:

- 1951 *La muerte y la brújula*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A. [En las solapas incluye comentarios de Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso].

Contiene: “Hombre de la esquina rosada”, “Emma Zunz”, “La espera”, “Funes el memorioso”, “La forma de la espada”, “Tema del traidor y del héroe”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “El milagro secreto”, “La muerte y la brújula”.

- 1967 *A Personal Anthology (Antología personal)*. New York: Grove Press, Inc.
- 1968 *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera. (Reimpresión, 1980).
- 1995 *Antología Poética 1923-1977* (1981). Barcelona: María Kodama y Alianza Editorial.

2. Antologías de otros autores:

- 1985 *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica (1ª reimpresión, 1981).
- 1999 *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Editorial Cátedra.
- 2000 *Jorge Luis Borges. Selected Poems*. Edited by Alexander Coleman. London. Penguin Books.

IX. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Colaboraciones en la revista *SUR* (Dir. Victoria Ocampo). Buenos Aires:

- 1954 “Página para recordar al Coronel Suárez, vencedor en Junín”. *Sur* N° 226 (enero y febrero): 47 – 48.
- 1958 “Sonetos” (“Una brújula”, “Una llave en Salónica” “Un poeta del siglo XIII” y “Un soldado de Urbina”). *Sur* 251 (marzo y abril, 1958): 1-3.
- 1958 “Baltasar Gracián” *Sur* 252 (mayo y junio, 1958): 9-10.
- 1958 “El tango”. *Sur* 253 (julio y agosto, 1958): 1-2.
- 1999 *Borges en SUR 1931 – 1980*. Buenos Aires : Emecé Editores. S.A.
- 2000 *Borges en El Hogar (1935 – 1958)*. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores S.A.

X. SUPLEMENTO: DOSSIER BORGESEANO.

ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS.

- *Album Borges – Iconografie choisie et commenté par Jean Pierre Bernés*. 280 illustrations. Paris: Editions Gallimard, 1999.
- *Álbum biográfico y fotográfico de Jorge Luis Borges*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

REGISTROS DE VOZ:

1. Álbumes fonográficos (CD).

- *Borges por él mismo* (1ª edición, mayo de 1967). Documentos. Contiene: “Un soldado de Urbina”, “A un viejo poeta”, “Baltasar Gracián”, “El tango”, “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos”, “La noche cíclica” y “A un poeta menor de la antología” suprimidos en la 2ª edición. LP. 33 r.p.m. Alta fidelidad. Remasterizado en formato CD.
- *Borges por él mismo* (2ª edición, diciembre de 1967). CD. Madrid: Visor. 1999.

2. Registros audiovisuales (DVD)

- *Borges a fondo I y II* (2004). Duración: 157 m. aprox. (*Borges I*, 8, septiembre, 1976 : 90 m. B/N & *Borges II*, 23, abril, 1980: 67 m. Color). Presentaciones de Joaquín Soler Serrano, 2001. Traslals S. A. Ministerio de Cultura. España.

REGISTROS MUSICALES:

- *El tango* (1965). Canto: Edmundo Rivero. Quinteto Nuevo Tango. Letra: Jorge Luis Borges. Música: Astor Piazzolla. Recitado: Luis Medina Castro. CD. Sello: Phonogram.
- *Borges y Piazzolla* (1996). Letra: Jorge L. Borges. Música: Astor Piazzolla. Recitado: Lito Cruz. Canto: Jairo. Arreglos: Daniel Binelli. CD. Sello: BMG.

PARTITURAS MUSICALES.

- *Borges cantado*. Poemas de Jorge Luis Borges con música de Eduardo Falú, Carlos Guastavino, Astor Piazzola y otros [Partitura]. Buenos Aires: Editorial Lagos. Colección Canción Estampa. 1976. Tiraje especial para autores y colaboradores (Nº 672).

2.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

TEORÍA LITERARIA, TEORÍA CRÍTICA, HISTORIA, ESTÉTICA Y FILOSOFÍA, SUMAS
BIBLIOGRÁFICAS, CONVERSACIONES, BIOGRAFÍA,
ENTREVISTAS Y DIARIOS.

AIRA, CÉSAR

- 2001 *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé. Ada Korn. Editora.

ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, MAX

- 1998 *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1969, con Max Horkheimer). Madrid. Editorial Trota.

AGAMBEN, GIORGIO

- 2005 *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

ALAZRAKI, JAIME

- 1968 *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas – Estilo*. Madrid. Editorial Gredos, S. A.

ALONSO, AMADO

- 1965 “Borges narrador”, “Desagravio a Borges”, “Sentimiento e intuición en la lírica”, “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, “La interpretación estilística de los textos literarios” en *Materia y forma en poesía*. Madrid: Editorial Gredos.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE

- 1995 *Historia de la literatura hispanoamericana* (1961). Tomo II: Época contemporánea. México: Fondo de Cultura Económica.

ANDERSON, PERRY

- 2000 *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BACHELARD, GASTON

- 2005 *La poética del espacio*. 1957. México: Fondo de Cultura Económica.

BALDERSTON, DANIEL

- 2004 *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Peculiarmente: “La dialéctica fecal”: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges”. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

BARENECHEA, ANA MARÍA

- 1967 *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. (1ª ed. argentina). Buenos Aires: Paidós.
- 2000 “Borges y los símbolos”, “Borges: poética y retórica”, “Borges y la ambivalente mitificación de su abuelo paterno” y “Borges y su ciudad” en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges (1955) y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

BARILI, AMELIA

- 1999 *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Fondo de Cultura Económica.

BARNATÁN, MARCOS RICARDO

- 2004 “Introducción”. Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Editorial Espasa Calpe. S. A.

BARTHES, ROLAND

- 1978 *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Caracas: Monte Ávila Editores. C. A., 1978.
- 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*. París : *Chaiers du Cinéma*. Gallimard. Seuil.
- 1987 “La muerte del autor” (1968) y “De la obra al texto” (1971) en: “De la obra al texto”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (1ª ed., francesa, 1984). Barcelona: Ediciones Paidós.
- 1990 *La cámara lúcida* (1980). Barcelona: Ediciones Paidós.

BAUDELAIRE, CHARLES

- 1999 “El pintor de la vida moderna (1863), IV: “La modernidad”. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- 2000 *Las flores del mal (Les fleurs du mal)*. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Ediciones Cátedra.

BAUDRILLARD, JEAN

- 1985 *Las estrategias fatales* (1983). Barcelona: Editorial Anagrama.
- 1987 *El otro por sí mismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- 2002 *Contraseñas [Mots de passe, 2000]*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BAYER, RAYMOND

- 1993 *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.

BECCO, HORACIO JORGE

- 1973 *Jorge Luis Borges. Bibliografía total 1923 – 1973*. Buenos Aires: Casa Pardo S. A.

BIOY CASARES, ADOLFO

- 2006 *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Barcelona. Ediciones Destino.

BLANCHOT, MAURICE

- 2005 “La cuestión literaria” y “Hacia dónde va la literatura”. *El libro por venir* (1959). Madrid: Editorial Trota.

BLOOM, HAROLD

- 1977 *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- 1988 “Poetic Origins and Final Phases”. Capítulo I de “A Map of Misreading” (1975) en: David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London and New York: Longman.
- 1996 “Borges, Neruda y Pessoa: un Whitman hispano-portugués” en: *El canon occidental* (1994). Barcelona: Editorial Anagrama.
- 2000 *Poesía y represión* (1976). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- 2000 “Prefacio”, “Prólogo”, y “Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *¿Cómo leer y por qué?* Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- 2003 *A map of misreading* (1975). New York: Oxford University Press.

BENVENISTE, ÉMILE

- 1978 “El aparato formal de la enunciación”, en: *Problemas de lingüística general*. Vol. II [1ª edición en francés, 1974]. México: Siglo XXI.
- 1979 “La naturaleza de los pronombres” y “De la subjetividad en el lenguaje”, en: *Problemas de lingüística general*. Vol. 1 [1ª edición en francés, 1966]. México: Siglo XXI.

BENJAMIN, WALTER

- 1998 “El París del segundo imperio en Baudelaire” y “París, capital del siglo XIX”. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones, II*. Madrid: Taurus.
- 2007 *Walter Benjamin’s Archive. Images, Texts, Signs*. London. New York: Verso.

BRAVO, PILAR y MARIO PAOLETTI

- 1999 *Borges Verbal*. Buenos Aires: Emecé Editores.

BÜRGER, PETER

- 1997 *Teoría de la vanguardia*. 1974. Barcelona: Ediciones Península.

BUTLER, JUDITH

- 2007 *Gender Trouble*. 1990. New York: Routledge.

CALVINO, ITALO

- 1995 “Jorge Luis Borges”, en *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets.

CAPLAN, DAVID

- 2005 *Questions of Possibility. Contemporary Poetry and Poetic Form*. New York: Oxford University Press.

CASTILLO, ABELARDO

- 1998 “Irreverencias”. *Ser escritor*. Buenos Aires: Libros Perfil.

CERDA, MARTÍN

- 2005 “Escritorio”: “Falubert y yo”. *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*. *Escritorio*. Santiago: Tajamar Editores. Ltda.

CHARBONNIER, GEORGES

- 1967 El escritor y su obra: *Entrevistas de Geroges Charbonniere con Jorge Luis Borges* [*Entretiens avec Jorge Luis Borges*. Gallimard, 1967]. Méxic: Siglo XXI.

CORDUA, CARLA

- 2004 “Borges y los servicios de la palabra” y “El desasosiego” en *Nativos de este mundo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- “Ceguera y poesía” y “Los dobles literarios”. En *Partes sin todo*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana

CROCE, BENEDETTO

- 1969 “La intuición y la expresión”, “Historicismo e intelectualismo en la estética” y “La historia de la literatura y del arte” en: *ESTÉTICA, como ciencia de la expresión y lingüística general*. (1ª ed. italiana, 1900). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

CULLER, JONATHAN

- 1990 "Deconstrucción", en: *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid. Cátedra.

DELEUSE, GILLES y FELIX GUATARI

- 1977 *Rizoma. (Introducción)* (1976). Valencia: Pre-Textos.

DEBICKI, ANDREW P.

- 1997 *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.

DE MICHELI, MARIO

- 1983 *Las vanguardias artísticas del siglo XX* [1ª ed. italiana, 1966]. Madrid: Alianza Editorial.

DE TORRE, GUILLERMO

- 1925 *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio Editor.
- 1963 *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Losada.

DI GIOVANNI, NORMAN

2002 *La lección del maestro*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

ECO, HUMBERTO

- 1995 “Apostillas a *El nombre de la rosa*”. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen.

ELIOT, T. S.

- 1987 “The music of poetry”, “What is minor poetry?”, “What is a classic?” y “Milton: I, II”. *On Poetry and Poets* (1957). London: Faber & Faber.

- 2002. “Tradition and the Individual Talent” (1920). *The Waste Land and Other Writings*. New York: The Modern Library.

EAGLETON, TERRY

- 1997 *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- 2005 *Figures of Dissent* (2003). London & New York: Verso.

FERRER, MANUEL

- 1971 *Borges y la nada*. London: Tamesis Book Limited.

FLORES, ÁNGEL (compilador)

- 1984 *Expliquémonos a Borges como poeta*. México: Siglo Veintiuno Editores. (Contiene textos de Borges, De Torre, Alazraki, Vitier, Sucre, Gertel y otros).

FOUCOULT, MICHEL

- 1999 “¿Qué es un autor?” (1969). *Obras esenciales*. Vol I: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- 1996 “Las meninas”. *Las palabras y las cosas* (1966). México: Siglo Veintiuno Editores.

FRANCO, JEAN

- 1998 *Historia de la literatura Latinoamericana* (1975). Edición revisada y puesta al día. Barcelona: Editorial Ariel.

FRIEDRICH, HUGO

- 1974 *Estructura de la lírica moderna* (1956). Barcelona: Seix Barral. 1974.

GADAMER, HANS GEORG

- 1991 “Poetizar e interpretar”. *Teorías literarias del siglo XX*. M. Cuesta Abad y J. Jiménez H. (eds.).
- 1991 *La actualidad de lo bello*. (*Aktualität des Schönen*, 1977)]. Barcelona: Ediciones Paidós.
- 2001 “Sobre la estética” en *Antología* [1997, *Lesenbuch*]. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- 2004: *Verdad y método*, II (1986). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- 2005 *Verdad y método*, I (1975). Salamanca: Ediciones Sígueme.

GARCÍA POZO, EMILIO JAVIER

- 2003 *Contextos de lo posmoderno en la obra de Jorge Luis Borges*. Tesis Doctoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología.

GARRIDO GALLARDO, MIGUEL A.

- 1987 *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros. S.A.

GERTEL, ZUNILDA.

- 1967 *Borges y su retorno a la poesía*. New York: The University of Iowa y Las Americas Publishing Company.

GIMFERRER, PERE

- 1990 *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Editorial Anagrama.
-

GUTIERREZ GIRARDOT, RAFAEL

- 1987 *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- 1997 *Jorge Luis Borges. El gusto de ser modesto. 7 ensayos de crítica literaria*. Bogotá: Panamericana Editorial.

GONZÁLEZ, ÁNGEL / CALVO, FRANCISCO / MARCHÁN FIZ, SIMÓN

- 1999 *Escritos de arte de vanguardia 1900 - 1945*. Madrid: Ediciones Istmo.

GRINBERG, LEÓN

- 1976 “Análisis del sentimiento de culpa y el duelo en la creación artística”. *Culpa y depresión*. Estudio psicoanalítico. Buenos Aires: Editorial Piadós.

HABERMAS, JÜRGEN

- 1987 “La modernidad: su conciencia del tiempo y su necesidad de autocercioramiento”. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus
- 1988 “La modernidad, un proyecto incompleto”. *La posmodernidad*. Hal Foster (Ed.) México: Kairos.

HAHN, OSCAR

- 2001 “Borges y el arte de la dedicatoria”, “Golem y vanidad en dos textos de Borges” y “Mundos paralelos: Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges; en *Magias de la escritura*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

HEANEY, SEAMUS

- 1996 *De la emoción a las palabras*. Ensayos literarios. Barcelona: Editorial Anagrama.

HEGEL, G. W .F.

- 1989 “La poesía”.y “El sistema de las artes singulares” en *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Ediciones Akal.

HEIDEGGER, MARTIN

- 1994 *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936). Edición, traducción comentarios y prólogo de J. D. García Bacca. Bogotá: Anthropos.

HELFT, NICOLÁS y ALAN PAULS

- 1997 *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.

- 2000 *El Factor Borges*. Nueve ensayos ilustrados. México: Fondo de Cultura Económica.
- 2004 *El Factor Borges*. Barcelona.:Editorial Anagrama, S. A.

HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO

- 1949 “Literatura pura” y “Problemas de hoy” Capítulos VII y VIII de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* [Primera edición en español. 1ª ed. en inglés, 1945. Trad., Joaquín Díez-Canedo.]. México. Fondo de Cultura Económica.

HIRSCH, EDWARD & BOLAND EAVAN (editores).

- 2008 *The making of a sonet. A norton Anthology*. New York . London: W.W. Nortorton & Company.

IÑIGO MADRIGAL, LUIS (Coordinador)

- 1987 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra.

JAIMES, HÉCTOR (Coordinador)

- 2004 *Octavio Paz: La dimensión estética del ensayo*. México: Siglo XXI.

JAKOBSON, ROMAN

- 1987 *Lingüística y poética* (1958). Madrid: Cátedra.

JAMESON, FREDRIC

- 1998 “La lógica cultural del capitalismo tardío”. *Teoría de la postmodernidad* (1991). Valladolid: Editorial Trota.

JURADO, ALICIA

- 1964 *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- *Genio y figura de Jorge Luis Borges* [1964]. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 3ª edición (1ª reimpresión).

KANT, IMANUEL

- 1983 *Lo bello y lo sublime. Textos estéticos*. (Edición y traducción de P. Oyarzún R.) Santiago: Editorial Andrés Bello.
- 1987 “Crítica del juicio estético”. Libro segundo: “Analítica de lo sublime”, en *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa – Calpe S. A. (4ª edición).

LÉVINAS, EMMANUEL

- 1999 *De la evasión*. Introducción de Jaques Rolland. Madrid. Arena Libros.
- 1993 *El tiempo y el otro* (1979, *Le temps et láutre*). Barcelona: Ediciones Paidós.

LOYOLA, HERNÁN

- 2005 “Buenos Aires 1927: encuentro con Borges” en *Neruda. La biografía literaria. I. La formación de un poeta (1904 – 1932)* Santiago: Editorial Planeta Chilena S.A.

LYOTARD, JEAN-FRANCOIS

- 1987 *La condición postmoderna* (1979). Madrid: Cátedra .
- 1987 *La posmodernidad (explicada a los niños)* (1986). Barcelona: Gedisa.

MATEOS, ZULMA

- 1998 *La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

MILLER, J. HILLIS

- S./F. *El crítico como huésped*. En *Para leer al lector. Una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco (edit.). Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

MISSANA, SERGIO

- 2003 *La máquina de pensar de Borges*. Santiago: LOM Ediciones.

MARCHESE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS

- 1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1986). Barcelona: Editorial Ariel.

MOLLOY, SILVIA

- 1979 *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A.

MONTALE, EUGENIO

- 1995 *De la poesía*. Valencia: Pre-Textos (*Poéticas*).

MORALES, ANDRÉS

- 2003 “Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro” en *De palabra y obra*. Santiago: RIL Editores.

MUÑOZ PILICHI, GERMÁN

- 2004 *Del rigor de la ciencia. Sobre la lírica de madurez en Obra Poética de Jorge Luis Borges*. Tesis de Grado (Magíster). Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. Programa de Magíster en Literatura c/m Teoría Literaria. (Tutor: Leonidas Morales T.).

NUÑO, JUAN

- 1986 *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica.

ORTEGA Y GASSET

- 2004 “La deshumanización del arte” (1925), en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.

PAZ, OCTAVIO

- 1994 *Obras Completas*. Tomo 2 [1991]: “Fernando Pessoa: 1. El desconocido de sí mismo. México: Círculo de Lectores. Fondo de Cultura Económica.
- 1995 *Obras Completas*. Tomo 1: *La casa de la presencia. Poesía e historia*. (Contiene: *El arco y la lira. Los hijos del limo. Los signos en rotación. La otra voz*). México: Círculo de Lectores. Fondo de Cultura Económica.
- 1995 *Obras Completas*. Tomo 3: “El caracol y la sirena: Rubén Darío”, “El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges”. México: Círculo de Lectores. Fondo de Cultura Económica.

PATER, WALTER

- 2005 “The Poetry of Michelangelo” (1871) en *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. New York: Dover Publications, Inc.

POUND, EZRA

- 1997 *El ABC de la lectura* (1934). Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

PESSOA, FERNANDO

- 2006 “Sobre la heteronimia” en *El regreso de los dioses*. Edición y traducción de Ángel Crespo. Barcelona. Acantilado.
- 1990 *Obra poética*. I, II. Barcelona: Ediciones 29.

REYES, ALFONSO

- 1988 *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica. (3ª ed., 1983. 1ª reimpresión, 1988).
- 1993 *La experiencia literaria* (1942). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- 1997 “Notas sobre la inteligencia americana” y “Valor de la literatura hispanoamericana”. *Última Tule. Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XI (1960). México: Fondo de Cultura Económica.
- 2004 “Rubén Darío en México” y “Nuestra lengua”. *Visión de Anáhuac y otros ensayos* (1983). México: Fondo de Cultura Económica.

RIFFATERRE, MICHAEL

- 1979 *Semiotics of poetry*. Indiana: Indiana University Press.
- 1990 “La significación del poema”. *Teorías literarias del siglo XX*. (M. Cuesta Abad y J. Jiménez H. (eds.). Madrid: Akal Ediciones.
- 1996 “La silepsis intertextual” (1979) y “El intertexto desconocido” (1981). *Intertextualité*. La Habana: Casa de las Américas.

RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR

- 1976 *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- 1980 *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- 1992 *Borges. Una biografía literaria* (1978). México. Fondo de Cultura Económica.

- 1992 *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos.* México. Fondo de Cultura Económica.

ROJO, GRINOR

- 1994 “Sobre “Emma Zunz”. *Revista Chilena de Literatura* 45 (1994): 87-106. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. *Departamento de Literatura.* Santiago de Chile.

SAID, EDWARD W.

- 2007 *On late style. Music and Literature Against the Grain.* New York: Vintage Books. A division of Random House, Inc.
- 2009 *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente.* Buenos Aires: Debate.

SARLO, BEATRIZ

- 1994 *Borges, un escritor en las orillas* (1993). Buenos Aires: Ariel.

SCHOPF, FERDERICO

- 2000 *Del vanguardismo a la antipoesía Ensayos sobre la poesía en Chile* (1987). Santiago. LOM Editores.

SCRUTON, ROGER

- 2003 *Filosofía moderna. Una introducción snóptica.* (1994). Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.

SEDWICK, EVE KOSOFSKY

- 1985 *Between men. English Literature and Male homosocial Desire.* New York: Columbia University Press.
- 2008 *Epistemology of the closet.* Berkeley: University of California Press.

SHELLEY, PERCY B

- 2001 “Defensa de la poesía” (1821) en *Ensayos escogidos.* Barcelona: DVD Ediciones.

SORRENTINO, FERNANDO

- 1996 *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* [Casa Pardo, 1974]. *Nueva edición, con notas revisadas y actualizadas.* Buenos Aires: El Ateneo.

SUCRE, GUILLERMO

- 1967 *Borges, el poeta.* México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1991 *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1985). México: Fondo de Cultura Económica.

SCHWARTZ, JORGE

- 1991 *Las vanguardias latinoamericanas.* Madrid: Editorial Cátedra.

TEITELBOIM, VOLODIA

- 1998 *Los dos Borges* (1996). Santiago: Editorial Sudamericana.

URIBE ARCE, ARMANDO

- 2001 “El Secreto de la poesía” en *El fantasma de la Sinrazón & El Secreto de la poesía*. Santiago: Beuve-drais Editores.

V.V.A.A.

- 1981 *Borges y la crítica. Ana maría Barrenechea, Jaime Rest, John Updike y otros*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. (Contiene: Gérard Genette, “La utopía literaria”; John Updike, “El autor bibliotecario” y otros ensayos).

VACCARO, ALEJANDRO

- 1996 *Georgie (1899 – 1930). Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires. Editorial Proa / Alberto Casares.
- 2005 *Borges, una biografía en imágenes*. Barcelona: Ediciones B.

VALENTE, JOSÉ ÁNGEL

- 1994 “El otro Borges”, “Conocimiento y comunicación”, “La hermenéutica y la cortedad del decir”. *Las palabras de la tribu* (1971). Barcelona: Tusquets Editores.

VARGAS LLOSA, MARIO

- 2004 *Un demi-siècle avec Borges*. Paris. Éditions de L’Herne.
- 2006 *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós. Contiene una traducción parcial del texto de 2004.

VAZQUEZ, MARÍA ESTER

- 1986 *Borges. Esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets Editores.
- 2001 *Borges, sus días y su tiempo* 1ª ed., 1984. Madrid: Punto de Lectura.

VOLEK, EMIL

- 1984 “Aguiles y la tortuga: Arte, imaginación y la realidad según Borges” en *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos. Alexandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*. Madrid: Editorial Gredos.

VALERY, PAUL

- 1990 *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

VATTIMO, GIANNI

- 1986 *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Gedisa.

VERANI, HUGO J.

- 1995 *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. [1986]. México: Fondo de Cultura Económica.

VIDELA, GLORIA.

- 1963 *El Ultraísmo*. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España. Madrid: Editorial Gredos.

VIDELA DE RIVERO, GLORIA

- 1984 “El sentido de las variantes textuales en dos ediciones de *Fervor de Buenos Aires*”. *Revista Chilena de Literatura* 67-68 (1984).

WILLIAMSON, EDWIN

- 2007 *BORGES. Una vida*. [*Borges. A Life*. 2004]. Barcelona: Seix Barral.

XIRAU , RAMÓN

- 1995 *Poesía Iberoamericana Contemporánea*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 2002 *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

YURKIEVICH, SAÚL

- 1973 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz* [1971]. Barcelona: Barral Editores.
- 1997 “Del anacronismo al simulacro” y “Borges / Calvino: el cristal y la llama”, *Suma crítica*. Fondo de Cultura Económica. México. Fondo de Cultura Económica.
- 2004 “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica” y otros ensayos, en *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa.

ZITO, CARLOS ALBERTO

- 1998 *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar.

ZIZEK, SLAVOJ

- 2002 “El obscuro objeto de la posmodernidad”. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* (1991). Buenos Aires: Editorial Paidós.

3.

BIBLIOGRAFÍA TERCIARIA:

OBRAS DE CONSULTA GENERAL: ANTOLOGÍAS DE LA POESÍA HISPANOAMEROCANA, CHILENA Y ESPAÑOLA; ARTE CONTEMPORÁNEO Y FOTOGRAFÍA.

I
OBRAS DE CONSULTA GENERAL.
 POESÍA, ARTES VISUALES, FOTOGRAFÍA.

1. ANTOLOGÍAS DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA.

BORGES, JORGE LUIS y PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

- 1998 *Antología clásica de la literatura argentina (1937)*. Buenos Aires: Seix Barral.

BORGES, JORGE LUIS, SILVINA OCAMPO y ADOLFO BIOY CASARES

- 1941 *Antología poética argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GRÜNFELD, MIHAIL G.

- 1995 *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*. Madrid: Hiperión.

JIMENEZ, JOSÉ OLIVIO

- 1971 *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914 – 1970*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1989 *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana (1985)*. Madrid: Hiperión.

MONTES DE OCA, FRANCISCO

- 1998 *Poesía hispanoamericana (1982)*. México: Editorial Porrúa.

ORTEGA, JULIO

- 1998 *Antología de la poesía hispanoamericana actual (1987)*. México: Siglo XXI.

2. ANTOLOGÍAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA.

CASTELLET, JOSÉ MARÍA

- 1970 *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Seix Barral.

CORREA, GUSTAVO

- 1980 *Antología de la poesía española (1900 – 1980)*. Madrid: Editorial Gredos.

DIEGO, GERARDO

- 1932 *Poesía Española. Antología, 1915 – 1931*. Madrid: Editorial Signo.

DE CUENCA, LUIS ALBERTO

- 1998 *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Espasa Calpe. S. A.
-

DE VILLENA, LUIS ANTONIO

- 1992 *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*. Madrid: Visor.

ORTEGA, JULIO

- 2000 *Los cien grandes poemas de España y América*. México: Siglo XXI.

3. POESÍA CHILENA.

I. POESÍA.

HUIDOBRO, VICENTE

- 2003 “El soneto. (Definición del soneto)” (1947). *Amargo*. 1947. *Antología poética* (selección: José Manuel Zañartu). Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag.

HAHN, OSCAR

- 1989 *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Santiago: Dibujos de Roser Bru. Editorial Universitaria.
- 2002 *Obras Selectas*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- 2006 *Obra poética*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

NERUDA, PABLO

- 1944 *Residencia en la tierra [1925 – 1935]*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- 1950 *Canto General*. (2ª edición. Facsímile de la primera). México: Editorial Océano.
- 1954 *Odas elementales*. Buenos Aires: Losada S.A.
- 1997 *Odas Elementales* (1954). Edición de Jaime Concha. Madrid: Cátedra.
- 1999 *Canto general. Obras Completas, I: De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento” 1923-1954*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- 1999 *Cien sonetos de amor. Obras Completas, II: De “Odas elementales” a Memorial de Isla Negra” 1954-1964*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- 2000 *Residencia en la tierra*. Edición de Hernán Loyola. Madrid: Editorial Cátedra.
- 2003 *Canto general*. Edición de Enrico Mario Santí (1990). Madrid: Editorial Cátedra.

NOMEZ, NAÍN

- 1992 *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*. Santiago: Fondo de Cultura Económica y Editorial Andrés Bello.

PARRA, NICANOR

- 1954 *Poemas y antipoemas*. Santiago: Nascimento.
- 1969 *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- 1972 *Artefactos*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile.
- 1995 *Poemas y antipoemas (1954)*. Edición de René de Costa. Madrid: Cátedra.
- 2006 *Obras completas I. Obras completas y algo +*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

2. ENSAYOS, CONVERSACIONES Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

ARAYA, GABRIEL

- 2004 “Los sujetos de la poesía de Nicanor Parra. La explosión del antipoema: el artefacto, un nuevo discurso”. *Nicanor en Chillán*. Concepción: Universidad del Bío-bío.

CARRASCO, IVÁN

- 2002 *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello y Editorial Cuarto Propio.

FLORES, ÁNGEL (compilador)

- 1987 *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*. México: Fondo de Cultura Económica.

FOXLEY, CARMEN

- 1987 “Estrellas fijas en un cielo blanco: Un debate sobre el soneto” en *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Editorial Universitaria.

MORALES, LEONIDAS

- 2006 *Conversaciones con Nicanor Parra* (1990). Santiago: Tajamar Editores.

SCHOPF, FERDERICO

- 2000 “Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra” y “Arqueología del antipoema” en *Del vanguardismo a la antipoesía* [1987]. Ensayos sobre la poesía en Chile. Santiago: LOM Editores.
- 2003 *Neruda Comentado* (Compilación). Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

CONCHA, JAIME / ROJO, GRINOR / URIBE, ARMANDO

- 2004 “En torno a las residencias” (J. Concha), “Neruda: de las *Residencias a Alturas de Machu Picchu*” (G. Rojo) y “Neruda en medio del *Canto General*” (A. Uribe); *Estudios Públicos* N° 94. Edición especial. Otoño, 2004.

4. ARTE CONTEMPORÁNEO Y FOTOGRAFÍA

ARCHER, MICHAEL

- 2002 *Art since 1960. New edition*. London: Thames and Hudson.

BONITO OLIVA, ACHILE

- 1982 *La trans-vanguardia* [1980, *La transavanguardia Italiana*]. Buenos Aires: Rosenberg-Rita Editores.

CERECEDA, MIGUEL

- 2006 *Problemas del arte contemporáneo*. Curso de filosofía del arte en 15 lecciones. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. CendeaC.

GOLDBERG, ROSE LEE

- 1988 *Performance Art* (1979). London: Thames and Hudson.

JENKS, CHARLES

- 1987 *Post-modernism. The new classicism in art and architecture*. London: Academy Editions.

LUCIE-SMITH, EDWARD

- 1985 *Movements in art since 1945. New revised edition* (1984). London: Thames and Hudson.
- 1990 *Art in the eighties*. Oxford: Phaidon.
- 1993 *Latin American Art of the 20th Century*. London: Thames and Hudson.
- 1997 *Sculpture since 1945*. Oxford: Phaidon.

MARCHÁN FIZ, SIMÓN

- 1988 *Del arte objetual al arte de concepto (1960 – 1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.

MENNA, FILIBERTO

- 1977 *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos* (1971). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ROSEN BLUM, NAOMI.

- 1989. *A world history of photography*. Revised edition. New York: Abbeville Press. Publishers.

RUSH, MICHAEL

- 2002 *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX [New Media in Late 20th-Century Art, 1999]*. Barcelona: Ediciones Destino/Thames and Hudson.

STANGOS, NIKOS

- 1986 *Conceptos de arte moderno* (1981). Madrid: Alianza Editorial.

VENTURI, ROBERT

- 1974 *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.