



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Borges: la lectura como experiencia primordial

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura

Autor:

Carlos Pérez Villalobos

Profesor guía:

Bernardo Subercaseaux

Mayo, 2004

“Todo este libro no es sino un borrador, menos aún: el borrador de un borrador. ¡Oh, Tiempo!, ¡oh, Energía!, ¡oh, Dinero y Paciencia!”

H. Melville

Agradecimientos

Deseo mencionar dos condiciones que permitieron a estos borradores, desarrollados discontinuadamente durante algunos años, entrar en su recta final y alcanzar el estado actual de edición. Una beca Mecesup financió los últimos meses de escritura y, lo más importante, imprimió perentoriedad a un esfuerzo cuyo cumplimiento, sin contar con un plazo inminente de término, habría continuado difiriéndose. Agradezco, pues, ese suministro de tiempo, el más valioso de los bienes. Asimismo, quiero agradecer al

profesor Bernardo Subercaseaux, quien fue el primer receptor de este volumen y de cuya aplicada y generosa lectura resultaron correcciones y sugerencias que ayudaron a su presente acabamiento.-

INTRODUCCIÓN

En la obra de Borges, como en la de los maestros de la modernidad literaria (interesarán aquí, por razones que esperamos esclarecer, James Joyce y Paul Valéry), la literatura alcanza la más alta lucidez respecto de ella misma. Tales obras consideran, a través del comentario explícito, la cita y el *pastiche*, una reflexión sobre la literatura -su organismo intertextual, el singular destino de su ejercicio, la extremación de sus recursos y con ello su previsible disolución.¹ Desde Flaubert a Mallarmé la literatura se instituye como tal y dentro de su conquistada autonomía lleva la problemática del lenguaje hasta su límite (“sabemos que el esfuerzo de Mallarmé –insiste Barthes- se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver, en alguna medida, es la literatura”²). La forma peculiar que semejante autoconciencia *epigonal* adopta en la obra de Borges –testigo lúcido y periférico de esa *vida, pasión y muerte* de la literatura- consiste en derivar las relaciones que construyen el universo de la lectura a la realidad en general. Borges ha explicitado ejemplarmente un ideal de escritura, transformando a la literatura -sus procedimientos retóricos, sus relaciones y figuras- en motivo de ficción, en trama de sus relatos, no sólo en tema de sus ensayos.

Por sobre todas las cosas lector, Borges ha jugado –inocente de prejuicios metafísicos, aunque apasionadamente dado a la “perplejidad metafísica”- a entender literariamente el mundo. Esto significa, por una parte, comprenderlo según las instancias de autor, libro, lector, y, por otra, que el universo de sus narraciones se trama según tales categorías librescas. No es casual su recurso frecuente a la metáfora –suscrita por numerosos

¹ “Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.” -escribe Borges en un ensayo de *Discusión* (1932).

² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Ed. Jorge Alvarez, B.Aires, 1967, pp. 10-11

adeptos a lo largo de la historia- que imagina que el mundo es un libro o que dice (la idea es también de Carlyle) que la historia universal es “un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”. Así, la naturaleza del universo es el discurso de su enciclopedia; Dios, una palabra que provoca sentido pero que no tiene referencia; el destino individual una cifra dentro de la economía significativa del mundo y de la historia, ambos –mundo e historia- un texto cuyo sentido depende de las lecturas que se hagan de él. Corolario de esto es definir la verdad como peripecia de la lectura, trance por el cual, retroactivamente, el sujeto reconoce (reconocimiento que comporta una desilusión) la trama en la que hasta ahí inadvertidamente estaba cautivo. La verdad es el ilimitado devenir no-verdad del saber actual. Borges ha traficado con estas ideas y la gran mayoría de sus artificios están animados por ellas.

El hecho es que, por ejemplo, sus personajes más característicos son en su mayoría lectores leídos (Joseph Cartaphilus, Lönnrot, Pierre Menard, Averroes, Juan Dahlman, Baltasar Espinosa...) y la autolectura es parte importante de la peripecia del relato (de ahí, en sus ficciones, el recurso frecuente a la *posdata* y al *post-scriptum*). Si todo texto construye virtualmente su lector, en este caso esa virtualidad se realiza temáticamente: el lector de Borges está contenido y anticipado por su texto, pues la sustancia de éste consiste en la dramatización de la acción de leer. Si leer (supuesto de toda escritura) significa olvidarse en las formas de la literatura leída, entonces, para Borges, escribir significa (idealmente) despejar ese olvido, explicitando la literatura que trama inadvertidamente la forma escritural de un texto.

La lectura, postulamos, es el tema de la escritura de Borges y la presente investigación ensaya esclarecer, a través del análisis de su texto y de las condiciones de su enunciación, el tema de la lectura elevado por esa obra a experiencia fundamental. El "enunciado borgeano" define su singularidad en el hecho de especularizar narrativamente (como intriga y peripecia) la experiencia -extremadamente sofisticada- de lectura sobre sus propias condiciones literarias de enunciación.

El hecho relevante

Borges, frizando la treintena, sufre un reconocimiento desilusionante: la prosa de sus tres primeras publicaciones le devuelve –*como un espejo*- una imagen de sí que le

parece impresentable. El hecho -cuya importancia intentamos tematizar- es que de tal revelación derivan, al mismo tiempo, la premeditada y drástica negación de esa producción inicial y la conversión formal de su escritura. Negación y conversión formal que serían efecto de la nueva disposición de lectura provocada precisamente por la inscripción sobre la cual recae el rechazo. La negación de la causa (paradoja borgeana) es uno de los efectos de la causa. Gracias a la inscripción final de sus ensayos iniciales, la escritura propia se le antepone impropia, “no suya”, infamiliar; reconoce en ella un otro que él no quiere ser. Quiero decir –y ése es un primer punto de tesis- que la escritura “borgeana” (y, por tanto, Borges como autor) se constituye como tal a partir de un desdoblarse en lector de sí mismo, pero aquí ese “sí mismo” -su identidad impresentable de autor- es justo lo que entra en crisis. Esa experiencia de lectura es tan decisiva -por ella él pasa a ser otro- que será en ella que él reconocerá su medida propia –la de un “buen lector”- y encontrará los motivos más frecuentes de su narrativa, verbigracia, el del doble, el del soñador soñado, el ser sí mismo como devenir otro al que se ha sido, el tema de la verdad como reconocimiento desilusionante. Bien pueden derivarse tales motivos de un símbolo que, centralmente, la obra borgeana hace suyo: el del espejo –metáfora de toda metáfora. La identidad y la historia exigen para constituirse de una mediación –la memoria como espejo, el arte como espejo- y la consistencia simbólica (la verdad) de lo que pasa y nos pasa es proporcional a la irrealidad de su espejismo.

Borges comienza a escribir la obra que lo constituirá en “Borges”, gracias, no sólo a su desdoblarse en lector de sí mismo, sino a partir de transformar en drama y ficción ese avatar, esa experiencia de desdoblamiento. A través de ésta constata que su medida no es la de un autor, dicho esto según la ingenua noción en la que hasta esas fechas estuvo cautivo y que la escritura de sus primeros libros de ensayos se esforzó por realizar. En ese sentido, leer -leer, según en 1935 Borges describe esta acción²- es una actividad posterior a la de escribir -escribir como se ha escrito ya- y supone la incredulidad “borgeana” respecto a toda originalidad: la aceptación resignada de su destino de

² “Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual. (...)A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores...” Prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, (1935).

epígono, de “cisne tenebroso”. De la apuesta primeriza por una escritura original, Borges transita a la escena de la lectura como desdoblamiento, traducción y plagio -para encontrar en ella, en su ficcionalización extrema, la anhelada originalidad.

El hecho de que la mayoría de los textos de los tres libros primeros -sus temas y problemas- sean repetidos, reescritos posteriormente, es prueba contundente de lo que aquí se postula: la escritura borgeana de los años 30 en adelante será la escritura de una lectura de esos textos juveniles, su rectificación formal. Borges corregirá el pasado, reescribiendo lo mismo de otro modo. La insistencia en el tema del tiempo (como retorno, como pérdida, como enriquecimiento); la cuestión de la "inmortalidad" del autor y de la finitud del individuo; el motivo de la corrección del pasado y el de la definición de una vida; el tema de la verdad como reconocimiento y la experiencia de desdoblamiento –todos tópicos propios del simbolismo francés y del modernismo hispanoamericano, en cuyo lenguaje y sensibilidad Borges se forma como lector- son traducidos y desarrollados por su obra según una clave inédita, a saber: como “espejularización” dramática de la experiencia de leer, de leer la literatura que trama la propia escritura. Así, el tiempo, la historia y el devenir otro a través de la vida son temas que quedan borgeanamente asociadas al libro y a la experiencia de la lectura. Esa es la idea que está a la base de su producción y que instituye a Borges como el autor que es, a saber: el autor de una metáfora, la escena de la lectura como experiencia primordial.

Problemática.

Lo que sigue enuncia zonas de cuestiones implicadas en el desarrollo de esta tesis.

1.- Toda obra depende de su ser leída y la lectura, a su vez, depende de las competencias aprendidas dentro de una determinada cultura histórica. Se aprende a leer -así dicho en un sentido primario, como en un sentido disciplinar- leyendo lo que ha de ser leído, según la forma en que ha sido leído. La actualidad de una comunidad de lectura -el horizonte de expectativas que determina la recepción de obra (Gadamer)- depende de las instituciones (históricas) que definen, cada vez, no sólo *lo que* se debe leer, sino, principalmente, la forma *en que* se debe leer -considera un corpus, una disposición, una *idea de la literatura* (Barthes). De tal suerte, un canon es, principalmente, una institución de lectura. Ninguna obra, sin embargo, nace canónica, sino que deviene canónica. Ese devenir canónica supone la gradual -y por lo regular inadvertida-

transformación de una institución de lectura en otra. Tal recomposición de lugares y jerarquías hizo necesario que el *lector modelo* (Eco) construido por esa obra fuera gradualmente imponiéndose y posicionándose. Es a través del trabajo crítico y editorial (del cual puede formar parte el mismo autor), que divulga, proyecta, instala, administra, la obra hasta construir un nuevo horizonte de recepción, que se recompone el *campo literario* (Bourdieu). Una descripción inmanente del acto de leer (*Estética de la recepción*), más bien absorta dentro de los límites de un campo que se inadvierte como tal, tiende a desconsiderar tales procesos: procesos de constitución de valor dentro de un universo de productores y consumidores de literatura, su instituirse gradualmente y su estado de institución. Borges hace de éstos la fuente de su reflexión ensayística y de sus ficciones. Su lectura está más atenta a los procesos contingentes de producción de obra y a la historia de su canonización, que a los procesos intencionales, inmanentes a la conciencia lectora, que constituyen sentido dentro de un horizonte de sentido dado. La ironía que, según se verá, hacen la sustancia de su texto, deja adivinar la incredulidad borgeana respecto a cualquier punto de vista que ponga la autoconciencia –y no una memoria tramada literariamente- como fundamento de producción de sentido.

2.- Llamaremos *acontecimiento* a la emergencia de una trama de disposiciones -nuevo modo de oír, nueva lectura- a partir de la intromisión intempestiva de una obra a cuya lengua será traducida la comprensión del pasado y del porvenir. Vale decir: una obra cuya gradual instalación no viene a agregarse a la cadena lineal de obras que constituye el corpus de un campo, sino que abre una posibilidad distinta de entender ese campo, alterando lo que se podría llamar *el estado de lengua dominante de ese campo*, su actualidad. Que una obra *acontezca* significa: se impone a una comunidad de lectura, impone su lengua -una metafórica, una gramática, un tono-; impone una disposición, a saber: una determinada forma que es, antes que nada, un modo de leer y de escribir. Esa lengua y esa disposición indisponen, en su momento de irrupción, la institución de lectura dominante. Dicho así, la obra *acontecedera* supone una rearticulación del *espacio literario* (Blanchot), puesto que su advenimiento hace advenir un modelo nuevo de lectura, una medida ignorada hasta ese momento, una órbita de visión desde la cual se leerá la literatura precedente bajo una nueva luz. En ese sentido, contiene fantasmáticamente el porvenir, puesto que será bajo su sombra -o en el claro abierto por ella- que toda obra se medirá en el futuro, o para reproducirla inadvertidamente o para desviarse con mayor o menor fortuna de su modelo. Esto quiere decir: ella abre un

campo de visibilidad que recorta lo posible de ser leído y escrito. La actualidad de una literatura se sustenta en esa apertura, se dispone dentro de su horizonte, cuyas coordenadas son inauguradas por esas obras que hacen historia. Esto significa: dispondrá una nueva órbita de visión para leer la literatura pasada y futura. Dicho famosamente por Borges respecto de Kafka: “Cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”.³

3.- Todo autor es antes que nada lector -es Borges quien lo repite y su obra es el despliegue y ficcionalización de esta idea. El acto de escribir consiste en esencia en una *agonía* (H. Bloom): quien escribe -quien sabe que escribe, por contra del redactor inadvertidamente cogido por el lenguaje en que se olvida- actúa, en principio, las disposiciones adquiridas en su trato con la literatura y su acto de escribir residirá precisamente en tratar de desviar como pueda esas disposiciones, en resistirse a su inercia. El lenguaje, para él, no es nunca el *medium* transparente, disponible ahí para sus particulares ejecutorias. El lenguaje, para él, está hecho por la literatura leída y, antes que nada, es el de aquellas obras en cuya sombra está cautivo, en cuyo claro de luz está eclipsado. El trabajo de escritura se trama en la pugna por distinguirse de tales patrones.

³ *Kafka y sus precursores*, 1951 (en *Otras Inquisiciones*). El párrafo, conclusivo del artículo, de donde se extrajo la cita, merece ser leído entero: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica y rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (Véase T.S.Eliot: *Points of View*, 1941, pp. 25-26). En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.”

Escribir es siempre haber leído. La lectura repite el texto, pero cada repetición es ya una variación, una transformación, tanto que -hipótesis de *Pierre Menard*- incluso la más exacta repetición comporta un máximo de diferencia. Un texto es siempre la transformación de otro texto (Derrida). Nunca hay, pues, un primer texto; la primera vez ya es segunda. Lo que parece primer texto -su originalidad, su novedosa unicidad- no es más que la ilusión, o distracción, que padece quien lo lee (“no hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces”; “no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”). Sin el *post* de una repetición no hay “experiencia”: ésta se constituye gracias a la distancia entre la huella inscrita y el presente que la deja, y desde la cual, después, se lo restituya. Y es justamente ese esfuerzo de restitución de un presente a partir de las huellas dejadas por su paso lo que define el pensamiento y la memoria.

4.- Se puede decir que un autor es, como firma, el responsable de la obra en cuya lengua, sin embargo, está cautivo. Quien escribe es escrito por la literatura, está sujeto a las convenciones que recurren en él y dan la regla a su discurso.⁶ De ser así -y ese es el supuesto “borgeano” de nuestra tesis- sólo un sujeto otro -un nuevo lector- podrá esclarecer la trama de olvidos, de inadvertencias, sobre la cual se sustenta el texto (Todorov). Mejor aun: esa trama invisible -la literatura cuya represión sostiene la forma del texto- es precisamente lo que, como *exterior/interior* del texto, posibilita virtualmente un nuevo sujeto (un nuevo lector). Así, “el buen lector” es aquel que esclareciendo el exterior/interior de un texto -la forma de su escritura- construye, escribiendo su lectura, un nuevo texto. “Ahora bien, escribir es, en cierto modo, fracturar el mundo (el libro) y rehacerlo” -como Barthes declara del crítico (el *lector que escribe*)- “no es necesario agregarle cosas propias a un texto para *deformarlo*, basta citarlo, es decir, recortarlo: un nuevo inteligible nace inmediatamente; este inteligible puede ser más o menos aceptado: no por ello está menos constituido.” De tal modo, la

⁶ El postulado según el cual es la literatura, y no el autor, el sujeto de la escritura, Borges la expresa hiperbólicamente cuando imagina la enciclopedia idealista de *Tlön*: “En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.”

clásica oposición entre el objeto-texto y la lectura interpretativa externa de éste queda sustituida por una continuidad de un texto literario infinito que es siempre ya su propia lectura (Zizek). En el texto borgeano se produce ejemplarmente tal desdoblamiento de escritura/lectura. Borges se inscribe como autor, construye su *distinción* (Bourdieu), a través de una estrategia lecto-escritural que consiste en transformar en intriga narrativa y en política de lectura las mismas relaciones que configuran el espacio literario en el que se forma. Tal es así que de esa especulación, de su trance, Borges hace la fuente de su trabajo, tanto de su construcción como de sus motivos, y de la variación incansable de éstos.

Itinerario

Borges construyó su literatura explicitando en ella las propias vicisitudes como lector y hombre de letras, el complejo proceso por el cual un lector que escribe deviene autor. La hipótesis enunciada -el texto borgeano como especularización dramática de la escena de lectura- se desarrolla y se pone a prueba en esta tesis a través de los siguientes momentos:

-1ª sección: **Lectura y desdoblamiento**

Cuando hacia 1929 el escritor de treinta años se desdobra en lector de su prosa inicial y como lector reconoce la literatura que tramaba la forma de su escritura, se le revela lo que será el motivo central de su obra, a saber: la lectura pone de manifiesto, retrospectivamente, *a posteriori*, la verdad de un texto. El análisis se lleva a cabo sobre la lectura que retrospectivamente Borges desarrolla respecto a los *textos prohibidos*. La comparación entre la prosa de éstos y la prosa “borgeana” permite esclarecer con claridad que esta última (sus procedimientos formales) se elabora sobre la base de la *eufemización* (Bourdieu) de la primera. Los motivos de la literatura borgeana -el del doble y el del soñador soñado, el espejo, el tiempo y la muerte, por ejemplo- Borges los hereda del dialecto poético y de la metafórica del simbolismo (y del modernismo hispanoamericano). Lo que la escritura borgeana agrega a esa metafórica, renovándola, es que la asocia a la imagen de la biblioteca y de la lectura. Borges construye su distinción dentro de la lengua poética y literaria en la que se forma, convirtiéndose en lector de esa lengua y elevando esa condición a metáfora fundamental de la historia.

-2ª sección: **Escritura y traducción**

Pierre Menard, autor del Quijote revela el influjo decisivo que tiene sobre Borges la tradición poética del simbolismo francés (de Baudelaire a Valéry), puesta en marcha por la traducción que hace Baudelaire de la obra de E.A.Poe. El cuento analizado es, al mismo tiempo, la ficcionalización del pensamiento de Valéry sobre la escritura y la lectura, y su elaboración a distancia, a través del desarrollo borgeano del fenómeno de la traducción, como caso relevante de escritura literaria. El sentido de un texto depende del contexto, tal que una modificación de contexto supone una variación de sentido y de estilo. Así, el valor de un texto -su relevancia estética- depende de esa única relación que lo hace ser algo: relación al otro que lo lee, el cual depende, a su vez, del contexto en el que se ha formado como lector, y que es distinto al que tramó la producción del texto. El sentido de un texto se construye, cada vez, sobre la base de ser repetido, leído, interpretado, dentro de un contexto que, como mínimo, se define en la diferencia y distancia respecto de la actualidad que se inscribió en él. Será siempre después, desde inscripciones ignoradas hoy, que la actualidad será significada. El sentido a ésta le adviene desde el futuro, cuando ella sea ya pasado. La actualidad *habrá sido* lo que el porvenir lea en ella desde inscripciones, obras, hoy desconocidas: por aún inexistentes o por inadvertidas.

-3ª sección: **Especulación y metáfora**

El extenso arco de reflexión que Borges, a través de su vida, desarrolló sobre la metáfora -desde su estreno como poeta ultraísta hasta su producción tardía, transita desde la creencia juvenil (ultraísta) en “la invención o descubrimiento de metáforas nuevas”, a la postulación de que la perdurabilidad de una imagen reside menos en su novedad que en su corresponder a “afinidades íntimas o notorias [...], que nuestra imaginación ya ha aceptado”. El examen frecuente de la metáfora y el intento de definirla -y de definirse en relación a ella- compromete decisiones que traman la producción de su obra. La temprana distancia crítica respecto a su inicial pertenencia a la vanguardia ultraísta, bien puede ser leída como la discusión, nunca acabada de Borges con la obra de Lugones, sobre el valor e importancia de la metáfora. El tiempo que recorre como un río y el devenir sí mismo a través de otro que hace de espejo, son metáforas que quedan borgeanamente asociadas al libro y a la experiencia de la lectura como traducción: desde ella la realidad -su espejismo- quedará cautiva en una

biblioteca y los seres humanos, su condición espectral, serán pensados como lectores leídos. (Análisis de *El otro*, *La busca de Averroes*)

-4ª sección: **Lectura y escena primordial**

Ninguna obra nace canónica, sino que deviene canónica por la lectura que la define y fija en una interpretación, la cual termina por instituirse y convertirse ella misma en tradición. Ese devenir canónica supone la gradual –e inadvertida- transformación de una institución de lectura en otra. Caso analizado: el *Martín Fierro*, tal cual es elaborado en la ficción borgeana *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*. Hernández escribe el *Martín Fierro* y ese texto da edición definitiva a la *gauchesca*, tradición que lo hace posible. El tiempo de la lectura es el momento de la reconstitución retrospectiva que pone de manifiesto, en diferido, *a posteriori*, la verdad del texto primero. El *post* de la lectura "corrige el pasado" -y con ello modifica el porvenir- haciendo visible la escena sobre cuyo olvido se construye el texto leído, haciendo retornar lo reprimido en él (*La otra muerte*). Así, el texto inaugural de la *gauchesca*, el de Hidalgo, es leído por Hernández, que es leído por Lugones, que es leído por Borges. Borges que desvía la lectura lugoniana haciendo visible lo reprimido en el texto de Hernández. El canonizador de ese texto como Biblia argentina es Lugones. El texto borgeano es la lectura de la lectura: de la lectura como experiencia primordial.

-5ª sección: **El eterno retorno de Homero**

Sobre la base de un análisis del cuento *El inmortal* se explicita el ideal de lectura que opera en Borges. La disposición lecto-escritural se torna disposición literaria cuando el texto comporta para quien lo lee o lo escribe el espesor de una literatura, esto es: se lo dispone dentro de una herencia, de una deuda, cumplida, diferida, olvidada, denegada, traicionada, oculta. La lectura le construye el espesor literario al texto, dilucidando en la forma del texto, en el significante escritural, en su traza, la literatura que inadvertidamente la trama, y que sólo después, a la distancia de una lectura, puede ser advertida. Si escribir es haber leído y leer (supuesto de toda escritura) significa olvidarse en las formas de la literatura leída, entonces, para Borges, escribir consiste (idealmente) en el esfuerzo por dilucidar el *inconsciente literario* (el espectro de Homero) que retorna en cada una de sus emergencias; por leer la tramoya bibliográfica y la gramática que la rige; por jugar a explicitar la fatalidad discursiva en cuyo orden

invisible vive cautiva. El “secreto” a develar mediante la lectura no es, pues, el contenido que oculta la forma, sino el “secreto” de esta forma. (Análisis de *El Inmortal; Fúnes el memorioso*)

-6ª sección: **Ironía y verdad**

Una cosa son los hechos, el modo en que éstos son significados según las literaturas o según la *vulgata* cultural imperante (digamos: la “enciclopedia” de una época); otra, el trance de un mundo a otro, la sustitución inadvertida de una enciclopedia por otra. Borges ha ficcionalizado el testimonio de esa transformación inactual. Borges, habitante de la biblioteca, es testigo de algo que, usualmente, se sustrae a la percepción, a saber: que la actualidad es la de un texto hecho de palabras no necesariamente comprendidas y cuyo sentido *habrá sido* el que, en el futuro, retroactivamente, la nueva lectura revele. Al padecimiento de la facticidad de los hechos (inmediatez presimbólica), se opone entonces la irrealidad del mundo (ordenamiento simbólico), a partir de concebir que el sustento de éste es la literatura. Sin embargo, atento a la ilusión comprometida en la astucia lecto-escritural, a Borges no se le escapa que el lector, el descifrador de enigmas, urde inadvertidamente, con su propio acto descifrativo, la telaraña en la que desea ser capturado. Y que la acción misma de descifrar a la que se consagra persigue secretamente diferir el enfrentamiento con la muerte -el fuera del texto, el exterior de la biblioteca: la realidad brutal y sórdida de la vida despojada de toda ilusión. La verdad (lo Real lacaniano) irrumpe como des-engaño, interrumpe la actualidad de las certidumbres. El acontecimiento de la verdad comporta una estructura dislocante: el cambio de posición está mediado por el reconocimiento desilusionante de un fracaso o de una imposibilidad. La forma que retóricamente adopta esa dialéctica es (desde Schlegel, leído por Paul de Man) la ironía: “interrupción abrupta de la línea narrativa”. Y es la ironía el verosímil del texto borgeano. (Análisis de: *La muerte y la brújula, Tema del traidor y del héroe*).

-7ª sección: **Un capítulo póstumo**

A modo de conclusión, se intenta retomar, sobre la base de nuevas elaboraciones (análisis *Del culto a los libros* y de *El escritor argentino y la tradición*), las cuestiones abiertas por los ensayos que componen esta investigación. Despojada del entusiasmo vanguardista, Borges adquiere conciencia de la muerte de la literatura –la literatura que

se consume con el simbolismo y el *modernism*- y, a partir de esa conciencia infeliz que hace suyo el objeto perdido, resigna su destino de escritor a la glosa de ese suntuoso cadáver. Su obra elabora un duelo que no acaba de cumplirse respecto a la pérdida de un pasado épico del que, sin embargo, nunca tuvo experiencia viva, salvo como lector dentro de la biblioteca moderna.

“Borges es un escritor admirable empeñado en destruir la realidad y convertir al hombre en una sombra”.⁴ Esta lúcida afirmación de Ana María Barrenechea tiene el defecto de atribuir al admirable escritor el caprichoso proyecto de inocular irrealidad y fantasmagoría a la existencia histórica, no advirtiendo que lo que tiene de admirable ese escritor reside, precisamente, en que su obra da ocasión para reconocer la verdad de semejante predicamento: la verdad de la ficción borgeana pone de manifiesto que la verdad es ficción y su soporte una memoria que es, a la vez, retención y olvido de la literatura que la trama.

Consideraciones metodológicas:

El presente trabajo quiere ser principalmente un ejercicio de lectura sobre la obra de Borges. Tal cosa compromete el examen de gran parte de la producción borgeana, tanto ensayística como ficcional, la cual se configura como una compleja máquina intertextual que incluye siempre, alusiva o explícitamente, su autocomentario. De ser así, leer un texto borgeano queda bajo el imperativo que este mismo texto impone:

-dilucidar la autodilucidación que cada texto borgeano contiene y que hace de la producción borgeana una trama intertextual explícita;

-considerar (puesto que la obra borgeana es literatura de la literatura) que esa intertextualidad compromete a la literatura en general -el texto borgeano funciona así como *metatexto*;

-dilucidar el *campo* en el cual esa obra se inscribe: cómo el campo coacciona la producción de esa obra y cómo la producción de ésta se propone modificar ese campo;

⁴ Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Centro Editor de América Latina, B. Aires, 1984

-dilucidar las estrategias constructivas visibles del texto a partir de la clave secreta que es posible pesquisar por sus operaciones alusivas-elusivas.

La lectura es conducida por la hipótesis expuesta: la construcción de cada texto especulariza narrativamente el trámite de su propia construcción y la escena decisiva de ésta compromete una crisis determinante, a saber, la que Borges experimentó como lector de su primera escritura. Ha sido leyendo a Borges que hemos erigido esa hipótesis. Esta tesis consiste en el examen pormenorizado de esa hipótesis, poniéndola a prueba en el análisis de los textos. Instruidos hermenéuticamente, no desconocemos que nuestra lectura -análisis de los enunciados borgeanos y análisis de las condiciones de su enunciación- está conducida por los conceptos centrales comprometidos en la problemática abierta por esos autores que han hecho de la lectura y la escritura su tema -principalmente, entre otros, Lacan, Barthes, Foucault, Derrida, Zizek (lectores confesos, a su vez, de Hegel, Nietzsche, Heidegger, Freud, Benjamin). Se trata, así, de la interpretación de los textos decisivos de Borges dentro del marco interpretativo dado por esa institución de lectura (“posestructuralismo”), en vistas de, por una parte, esclarecer tales textos bajo una nueva luz, y, por otra, comprender los conceptos centrales de tales teorías a la luz del texto borgeano.

Es inevitable –y este es un postulado analizable en el texto borgeano- que, a la hora de entregarse al estudio de una obra, descubramos, creamos descubrir, la trama literaria que la sostiene, y la novedad primera quede rebajada por ese descubrimiento de lo que retorna disimuladamente en el texto leído. La lectura crítica (que a Piglia le parece una variante del género policial⁵) vive en la obligación de restituir el contexto de lectura en que se produjo la obra examinada. Y ello porque ese contexto es precisamente lo perdido, lo que el paso del tiempo hizo caer en olvido. La reconstrucción *a posteriori* de esa actualidad perdida es fuente de desarrollos que proliferan ilimitadamente. La actualización a través de la lectura consiste en la comprensión presente de un texto cuya definición supone la desaparición de la actualidad comunicativa en que se tramó su producción. La actualidad de lectura no es nunca la actualidad de producción del texto. Media entre ambas una distancia temporal: “Ésta no es sólo un intervalo de separación – define Ricoeur-, sino también un proceso de mediación, jalonado por la cadena de las

⁵ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Ediciones Fausto, B. Aires, 1993.

interpretaciones y de las reinterpretaciones de las herencias del pasado.” Y más adelante: “...la distancia temporal que nos separa del pasado no es un intervalo muerto, sino una *transmisión generadora de sentido*.”⁶ De ahí la insistencia en el tema del tiempo, como retorno, como pérdida, como enriquecimiento, y en el plusvalor del olvido. Hay mundo, hay historia, porque “el olvido es la sustancia de que está hecho el universo”. La distancia temporal –la metamorfosis de una época en otra- se revela como un motivo importante de la obra borgeana y su análisis no se elude en la presente investigación.

La obra de Borges -repetimos- consiste en transformar en intriga y drama (extratextual) las vicisitudes (intertextuales) de la experiencia de leer. Su obra impone la lectura como metáfora fundamental de la historia: desde ella la realidad quedará cautiva en una biblioteca y los seres humanos, su condición, pueden ser pensados como lectores leídos.-

⁶ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, SigloXXI editores, México, 1998

1ª sección: LECTURA Y DESDOBLAMIENTO

“La juventud de una ciencia es su edad madura: antes de esta edad es vieja, tiene la edad de los prejuicios de que vive, como un niño vive de los prejuicios, o sea la edad de sus padres.”

L. Althusser

La trilogía cautiva

Inquisiciones (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928). Entre los veinte y los veintiocho años de edad, el poeta Jorge Luis Borges –que en 1921 había retornado a su ciudad natal, Buenos Aires, tras residir en Europa durante su adolescencia, desde 1914- escribió los ensayos que se reunieron en estos tres libros. Tales publicaciones -de 500 ejemplares cada una- no fueron nunca dadas a la reedición por el autor y cuando *Emecé*, en 1953, empezó a publicar gradualmente en volúmenes coleccionables a Borges completo, éste suprimió expresamente esa prosa primera. En 1972, año en que apareció el gordo volumen que reunía toda la obra producida a la fecha, y Borges estaba en la cúspide de la fama, los tres libros iniciales eran perfectamente ignorados por la gran mayoría de sus lectores. La prohibición recaía sobre esos libros de prosa, no sobre los tres libros de poesía publicados durante la misma década, los cuales reajustados fueron reeditados y sí formaron parte del canon sancionado por el autor. Muerto éste en 1986, María Kodama, su viuda, resolvió dar a la imprenta, a fines de 1993, los tres libros de ensayos juveniles de cuya existencia Borges había renegado ya desde poco después de su primera y única impresión y cuya reedición prohibió para siempre.⁷

⁷ No se estaría aquí frente a un caso -por lo demás inevitable- de infidelidad a la voluntad del muerto, de violación póstuma de un deseo explícito de secreto; se estaría ante un interesante problema de lectura: al margen de los intereses económicos comprometidos en dicha iniciativa, lo sorprendente de la reedición es el hecho de no estar a la altura de la lectura borgeana, esto es, de su escritura, y no reparar

En su ensayo autobiográfico (1970), Borges confiesa:

“Los gnósticos afirmaban que la única manera de evitar un pecado era cometerlo, y así librarse de él. En mis libros de aquella época creo haber cometido la mayoría de los pecados literarios, algunos bajo la influencia de un gran escritor, Leopoldo Lugones, a quien admiro mucho. Esos pecados eran la afectación, el color local, la búsqueda de lo inesperado y el estilo del siglo diecisiete. Hoy ya no me siento culpable de esos excesos; esos libros fueron escritos por otro. Hasta hace unos años, si el precio no era muy alto, compraba ejemplares y los quemaba.”⁸

Se trata, por supuesto, del comentario tardío de un autor de setenta años que administra la edición y la lectura de su obra desde el lugar de la consagración. Todo indica, sin embargo, que el giro sufrido –la radical experiencia de fracaso- en relación a los libros primeros le ocurre a Borges a menos de dos años de publicado el último de éstos. Proponemos este rechazo retrospectivo de lo leído como un acontecimiento cuyo lúcido padecimiento el autor transformará, en adelante, en objeto de inagotable reflexión y motivo de elaboración ficcional.

El hecho es que, ya hacia el año 29, Borges no quiere ser identificado como autor de tales libros, reniega de su progenie, tanto que –según declara con una hipérbole de Twain- su sola omisión basta para valorar positivamente la biblioteca que los excluye.⁹ Lector de esa escritura suya no la reconoce como suya, no quiere reconocerla como suya. Borges lector de su producción inicial percibe, en el registro formal de esos textos, un sujeto indeseado, muy distinto a aquel en el cual quisiera reconocerse y ser reconocido. Tanto que –hipótesis primera de nuestro trabajo- "Borges", la firma

increíblemente en aquello que Borges (y este es el nudo de nuestro problema) experimentó y comprendió lúcidamente desde tan temprano, a saber: él no era ya el autor de esos libros.

⁸ Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, El Ateneo, B.Aires, 1999, p.82.

⁹ “Esto me recuerda la sugerencia de Mark Twain, según la cual se podría iniciar una magnífica biblioteca tan sólo con suprimir los libros de Jane Austen, y aunque en esa biblioteca no quedaran más libros, seguiría siendo una magnífica biblioteca porque no estarían los libros de Jane Austen.” Idem., pp.79-80

responsable de una obra reconocida, se constituye como tal justamente cuando, lector de esa escritura inicial, reniega de ella, la juzga impresentable, vive su registro como una vergüenza.

Lo cierto es que, por lo que se refiere a los temas y acaso a la estrategia constructiva, los primeros ensayos dejan adivinar desde ya algunas marcas peculiares reconocidamente “borgeanas”. Ahí están las recurrencias autorales características y ahí está también la peculiar administración de esa enciclopedia en la construcción general de los textos¹⁰. Es en la dimensión retórica –en el aspecto constructivo de la frase: la selección de palabras, su combinatoria, la ostentosa predisposición al énfasis o su repudio- donde se juega notoriamente la diferencia. Cabe afirmar (barthesianamente) que tal diferencia compromete un cambio en relación a la idea de literatura y a su institución.

¹⁰ Al respecto se debe tener presente el recitado dictamen borgeano a propósito de *Kafka y sus precursores* (1951): “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (Véase T.S.Eliot: *Points of View*, 1941, pp. 25-26). En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.” Parafresemos: es la obra de Borges -la obra madura- la que hace que los libros juveniles parezcan precursarla. Eso hace comprensible (y perdonable) que la reedición póstuma de esos libros, su escolar introducción y los estudios suscitados por su publicación, insistan en el carácter “borgeano” de esa producción y pasen de largo ante la evidente diversidad estilística respecto a los atributos básicos que distinguen ese adjetivo: lo “borgeano”. Eso puede justificar también que a la decisión del autor de no reeditar esos textos y anhelar su inexistencia -en tantas afirmaciones en las que Borges no oculta su desprecio por esos trabajos de juventud- se le dé un carácter anecdótico e insignificante. Nada más sorprendente, sin embargo, que ese pasar por alto la tan evidente distancia que separa, en lo que se refiere al aspecto retórico, las tres primeras publicaciones ensayísticas de las que les siguen. Tal es la distancia que, se podría decir, que el autor de los *textos prohibidos* es menos precursor del Borges maduro que, por ejemplo, Valéry y Kafka. Cabe conjeturar asimismo que Borges es capaz de escribir el texto recién citado gracias, precisamente, a tener presente la experiencia que él como lector hizo de sus textos juveniles.

El análisis retrospectivo

Refiriéndose a *Inquisiciones*, la primera de esas “imprudentes recopilaciones”, Borges declara en su autobiografía:

“Al escribir esos artículos intentaba imitar prolijamente a dos escritores españoles barrocos del siglo XVII, Quevedo y Saavedra Fajardo, que en su español árido y severo creaban el mismo tipo de prosa que sir Thomas Browne en *Urne-Buriall*. Yo hacía todo lo posible por escribir latín en español, y el libro se desmoronaba bajo el peso de sus complejidades y sus juicios sentenciosos.”

Como se ve, a la hora de juzgar a la distancia la prosa inicial, se pone el acento en la condición de traducción que poseen esos fallidos intentos primeros de dar con una palabra singular y propia: escribir latín en español (al modo, se diría, como Darío había conseguido hacerlo con el simbolismo poético francés, provocando con ello una indiscutible renovación de la poesía hispanoamericana). A través del tono severo, menos expresivo que lógico, elocuente pero no sentimental del latín, Borges intentaba contraponerse precisamente a la retórica sentimental y cosmética de la lengua modernista imperante.

El joven Borges, en busca de una prosa ensayística –que marcara un modo de inscribirse distintivo dentro del campo literario vigente-, se propone como ideal repetir el tono sentencioso y severo de un autor inglés del siglo XVII, desconocido en castellano, cuyo tema central fue (característico del arte y la literatura del barroco) la “Vanitas”: la reflexión sobre la caducidad de la condición humana, representada en objetos que aluden a la vida que se consume y a la conciencia del tiempo y la muerte. Sir Thomas Browne, nacido en Londres en 1605 y muerto en 1682, médico de profesión, fue autor de *Religio Medici* y del *Urne-Buriall* (1658)¹¹. De este tratado, mitad arqueológico, mitad metafísico, sobre la práctica de la incineración y el enterramiento en urnas, el joven Borges tradujo algunas páginas, y el artículo que le dedica en su primer libro deja a las claras que la búsqueda de estilo (y su deseo de latinizar, como Quevedo, en

¹¹ En el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* (*Ficciones*, 1941), Borges mencionará (transformándolo en elemento fictivo) el hecho biográfico de su ejercicio de traducir algunas páginas de este libro de Th. Browne.

español, había conseguido hacerlo con grandeza verbal equivalente a la de Browne¹²) está conducida por el anhelo de un tipo de prosa cuyo valor formal sea proporcional a su valor referencial. Dice allí:

“...juzgo que la mayor grandeza de un hombre estriba en responder con su tiempo y en ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él. Browne alcanzó a latinizar con excepcional eficacia, pero el arrimarse al latín fue voluntad común a los escritores de su época. Es conjetura mía que la frecuente latinidad de su tiempo no fue un mero halago sonoro ni una artimaña para ampliar el discurso, sino un ahínco de universalidad y claridad.”¹³

El joven Borges, con sorprendente conciencia retórica, busca su diferencia dentro del campo literario local en el que le toca inscribirse como autor, proponiéndose como ideal un modelo inactual de escritura, cuya virtud radique en su capacidad de “universalidad y claridad”, en contra de lo que percibe como ejercicio ornamental del lenguaje, sin capacidad de verdad. El rechazo ulterior es al resultado de su primer intento, no a la vocación que lo pone en curso.

El siguiente intento es la recopilación de 1926, *El tamaño de mi esperanza*. Así continúa Borges su evaluación retrospectiva:

“El siguiente de esos fracasos fue una especie de reacción. Me fui al otro extremo: traté de ser lo más argentino posible. Busqué el diccionario de argentinismos de Segovia e introduje tantos localismos que muchos de mis compatriotas casi no lo entendieron.”

Nuevamente se trata de la premeditada búsqueda de palabras, con recurso al diccionario, como se hace cuando se traduce una lengua en otra. Traducir la lengua que se usa -

¹² De éste, en un artículo de *Otras Inquisiciones*, que destaca el mérito verbal, el aspecto eminentemente discursivo, de su obra, declarará: “El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria. Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos.” Concluye el artículo: “Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.” (O.C., pp. 660-666)

¹³ *Inquisiciones*, Seix Barral, B.Aires, 1993, p. 40 (1ªed. Editorial Proa, B.Aires, 1925),

¿cuál? ¿la lengua literaria imperante?, ¿la lengua oral en la que familiarmente nos comunicamos?, ¿la lengua del pensamiento que se ha leído?- a otra lengua en la que desea inscribirse, representarse como escritor. He aquí el problema: escribir, tratar de escribir, de componer un texto, se propone, ya en principio, como un trabajo de cifrado, a partir de seleccionar y combinar unidades simples o complejas, dentro de un sistema de reglas ya conocido¹⁴. Construcción de un idiolecto.¹⁵ Urdimbre artificiosa de un cuerpo verbal deseable ejerciendo operaciones paradigmático-sintagmáticas dentro del rango de libertad permitido por los juegos de lenguaje –literaturas y hablas- que se conoce. Distancia, pues, entre lo que se quiere decir y la forma de decirlo; no-inmediatez entre el querer-decir y la forma de su inscripción. Experiencia de desgarramiento entre un imposible presente de la conciencia y su representación verbal en diferido; entre el deseo y la inscripción que, con retardo, lo define retroactivamente. Se quiere escribir algo, pero eso que se quiere escribir adopta, en principio, una forma verbal que reproduce las fórmulas banales y estereotipadas del habla coloquial o de las literaturas leídas. Sobre la base de experimentar con disgusto el material producido, se trabaja en su refinamiento, traduciéndolo según los modelos deseables. En este caso –según el testimonio- el modelo que se intenta ejercer es el del habla urbana y suburbana local, en contra de los hábitos literarios vigentes. Se busca construir una inscripción singular, recuperando el tono identificable del hombre de Buenos Aires, del modo que la

¹⁴ Dicho así, es imposible no recordar la definición que el texto decisivo de 1938, *Pierre Menard, autor del Quijote*, da de la tarea inverosímil que el escritor ficticio se propone: “Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal y psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto "original" y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación...”

¹⁵ Según Martinet, el idiolecto es el lenguaje en tanto es hablado por un solo individuo. Si bien, tal cual como Jakobson la discute (“en el terreno del lenguaje, la propiedad privada no existe”), esta noción se la puede utilizar para designar el estilo de un escritor, aun considerando que el estilo está siempre impregnado de ciertos modelos verbales provenientes de la tradición, es decir de la colectividad (Barthes).

gauchesca había construido una voz para el hombre de la pampa, dotándolo de realidad memorable¹⁶.

Respecto al último “de los innombrables” (el libro *El idioma de los argentinos*, que en 1929 ganó el segundo Premio Municipal), Borges declara en la autobiografía:

“Me estaba librando del estilo del libro anterior y volviendo poco a poco a la cordura, a escribir con cierta lógica tratando de facilitarle las cosas al lector en vez de intentar deslumbrarlo con pasajes grandilocuentes. Uno de esos experimentos, de dudoso valor, fue *Hombres pelearon*, mi primera incursión en la mitología del viejo Barrio Norte de Buenos Aires. Allí intentaba contar una historia puramente argentina de manera argentina, historia que desde entonces he estado repitiendo con pequeñas variaciones. Se trata del relato de un duelo desinteresado o inmotivado: del coraje por el coraje mismo. Al escribirlo puse el acento en que el sentido del lenguaje de los argentinos difiere del de los españoles. Ahora, en cambio, creo que debemos subrayar nuestras afinidades lingüísticas. Aunque en menor intensidad, seguía escribiendo para que los españoles no me entendieran: escribiendo, podríamos decir, para ser incomprendido.”¹⁷

Deseo pues, por una parte, de “facilitarle las cosas al lector en vez de intentar deslumbrarlo con pasajes grandilocuentes”; deseo, al mismo tiempo (todavía), de escribir “para ser incomprendido”. Se podría decir: avanzar hacia una inscripción más deseable –en los términos propios de ese lector que él mismo es-, aunque siempre dentro de una trama polémica de escrituras; conseguir traducirse –verter lo que se quiere decir menos dependiente del deseo de ser reconocido en su singularidad, de ser “atractivo” para otro- en una lengua cuya entonación, no obstante, es deseable porque

¹⁶ Ya en *Inquisiciones* se anticipaba ese propósito: “Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al Martín Fierro.” Op.cit., p.31.

¹⁷ Ibid., p.82

posee cierta intraducibilidad: la de una voz singular, identificable en su inscripción¹⁸. Pero esa voz -he ahí el problema- no está dada, debe ser construida precisamente a través de su inscripción. No se la escucha dentro de la escena comunicativa oral, sino que se la lee en los libros, hay que ir a buscarla en las escrituras leídas y deseadas. Escribir no es verbalizar lo dado a una conciencia presente a sí misma; es traducir, es decir, cambiar palabras por palabras, es ir del lenguaje al lenguaje.

Que se trata de una cuestión de fraseo, de alcanzar una forma singular cuya lectura suene al oído –a un oído adiestrado en determinados modelos verbales-, lo demuestra la siguiente declaración: "Entonces me di cuenta que no podía escribir así" -confiesa a César Fernández Moreno, en una entrevista de 1967. ¿Cómo ocurre esta revelación? "- Es que yo me daba cuenta de que cuando escribía algo, no me atrevía a repetirlo o a leerlo en voz alta. Por esas palabras." Se refiere al hábito literario de ocupar palabras inusuales elegidas menos para avanzar en la determinación precisa de lo que se quiere decir, que con el propósito de producir la distinción de quien las emite. Palabras cuya función es provocar la impresión de ostentosa singularidad –de estilo propio en el peor sentido- a riesgo de oscurecer la cosa de que se trata, o porque no se lo puede decir mejor o porque no se tiene nada que decir al respecto. Modos de decir –modismos, gestos verbales- que propenden a la marcada construcción de una diferencia individual del sujeto emisor (dentro del mercado literario vigente) que a expresar la cosa o el asunto referido. Es la escritura leída en voz alta, la lectura escuchada, lo que a Borges hace perceptible el tono, la falta de tono, la licencia imperdonable, de una palabra vacía. Es la lectura escuchada el tribunal final de la escritura –como fraseo-, de la literatura como “música verbal”.¹⁹

¹⁸ Mucho más tarde, en la conferencia *El libro*, 1978, Borges declara: “Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros.” *Borges oral*, 1979, en O.C., T.IV, p.170.

¹⁹ Esta idea, la de rechazar un estilo probando su resistencia al oído que escucha su lectura en voz alta, está presente ya en un texto de *El idioma de los argentinos* (1928): "Una observación última. Esas negligencias o rendijas o indecisiones o premeditadas estafas de lo verbal cuentan, siempre, con la complicidad del lector. La construyen la haraganería y la cortesía. Esta, con visible superstición, cree en las naturalezas distintas

Más arriba en esa entrevista, se lee un dato importante al respecto:

“Yo creo que Macedonio Fernández era más importante como pensador que como escritor. Yo creo que él, el pensamiento de él, me hizo mucho bien, y yo empecé devotamente plagiándolo; pero el estilo de Macedonio Fernández creo me perjudicó: ciertas manías de Macedonio. Procuró no hablar de la "vida" sino del "vivir", no hablar del "sueño" sino del "soñar", usar la palabra "quehacer" continuamente, usar neologismos inútiles. Por ejemplo, se habla de las bellas artes y el prefería hablar de la poesía como "belarte". Lo cual no agrega nada, ¿no?”²⁰

Al parecer el disgusto está provocado por el énfasis conseguido a fuerza del recurso a la sustantivación de ciertos verbos y a fomentar la diferencia estilística a costa del uso de “neologismos inútiles”. Repudio platónico, se diría, al ejercicio “sofisticado” del lenguaje, al artificio verbal meramente decorativo, a la duplicación inútil de apariencias; repudio baconiano a los ídolos verbales; repudio nominalista a la producción de diferencias irreales a fuerza del uso incontenente de palabras. Por otra parte, conciencia (antifenomenológica, se diría) de que el lenguaje –hecho de tradiciones literarias- no es el vehículo de expresión de un sentido prelingüístico –de una vivencia presente a sí misma-, sino que es su fundamento opaco.

En cualquier caso, se anhela un tipo de inscripción verbal, cuyo indisimulado espesor significante, cuyo manifiesto artificio retórico, consiga hacer avanzar a la inteligencia en nuevas determinaciones respecto de lo conocido o abra a la experiencia hacia zonas hasta ahí ignoradas. Dicho en términos de Jakobson: construir un mensaje cuya función

de la conversación y de la escritura y acaba por consentir (y hasta por festejar) en la hoja, inexpressiones que rebatiría siempre en el diálogo; aquella que suele satisfacer con medias imágenes y como no quiere realizar lo que lee, no descubre errores. La audibilidad de lo escrito -ya en el verso, juego de satisfacer una expectativa; ya en la prosa, juego de chasquearla infinitamente- opera también...” p. 79, "La simulación de la imagen")

²⁰ Rodríguez Monegal, *Borges por sí mismo*, Monte Avila editores, Caracas, 1980, p. 182

poética sea equivalente a su función referencial.²¹ Por una parte, pues, repudio al eufemismo –artificio cosmético que no avanza en novedad: dice lo mismo variando el modo, la *maniera*-; por otra, búsqueda, a través del eufemismo en contra de éste, de un tono que no suene a eufemismo. En esta traba –con visos de paradoja- se juega el trabajo de la escritura. El rechazo retrospectivo a la escritura primera consiste en que Borges constata, a cada paso lúcidamente, la susodicha tensión y el fracaso de los iniciales intentos por solucionarla.

La vocación de la inteligencia –su pretensión de verdad- tramada con una preocupación de orden retórico –dar con un tono propio, apropiado, propietario- es lo que define la voluntad ensayística. Al deseo de encontrar una prosa ensayística le es inherente desconfiar de algunas instituciones lingüísticas vigentes, y repetir otras en cuyo formato se ha sido formado como lector. Borges sobrelleva el malestar respecto de ciertos hábitos enunciativos, ensayando nuevos recursos, apostando a un estilo, con el riesgo consiguiente: despojado de la investidura de las hablas verosímiles –sin el aval de un lenguaje consabido-, quedar expuesto a la desgracia del singular cuerpo escritural resultante (que a su propia lectura exhibe un aspecto impropio, prestado, un tono

²¹ En términos semejantes a los apuntados, más tarde, en *La postulación de la realidad* (*Discusión*, 1932), Borges formulará su opción, que será definitiva, por el “hábito clásico”, en oposición a la doctrina (allí atribuida a Croce) que identifica lo estético con lo expresivo. Destaca como virtudes arquetípicas de la escritura clásica: que impone con franqueza su condición mediadora (que el hábito realista, no menos artificioso, tendería a disimular); su propensión a la generalización y a la abstracción (propensión que la literatura moderna, expresiva y pormenorizadora, desprejaría); su impersonalidad (en las antípodas del culto expresivo de la personalidad, característico de las escrituras románticas). Dice allí (analizando un párrafo de Gibbon): “No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla. Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión: no escribe los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en conceptos. Es el método clásico, el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes.” (...) “Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio, la literatura es siempre una sola.”

impresentable). Esta vocación de estilo y de verdad se tramita, inicialmente, en contra de los hábitos literarios modernistas que imperan en el campo ensayístico hispanoamericano. A partir de anhelar una instancia más genuina y poética del uso del lenguaje, una realización más propietaria de la escritura ensayística, se experimenta con disgusto el vacío, la inercia y la trivialidad en el uso suntuoso y proliferante de palabras que aparentan plenitud y dominio. El problema –que se sufre como fracaso propio- adopta una forma temática en el examen que ya algunos ensayos iniciales desarrollan sobre la metáfora y su persistencia en el tratamiento de ésta conservará, como veremos, los términos señalados, a saber: conjunción de valor cognoscitivo y valor estético para el artificio literario.

La paradoja causal

Borges comienza a escribir la obra que lo constituirá en "Borges" a partir de aquella experiencia por la cual la prosa juvenil de sus tres primeros libros de ensayos se le antepone extraña, como la prosa de un otro que él no quiere ser. Experiencia de lectura tan decisiva que será en ella que él encuentre su medida propia -la de un "buen lector"-. En ese sentido, leer -leer como Borges, desde los años treinta, elabora esta acción- es una actividad posterior a la de escribir -escribir como Borges ha escrito ya. El hecho es que la escritura posterior al año 30 será la escritura de una lectura de esos textos juveniles, su rectificación formal. Borges corregirá el pasado, reescribiendo lo mismo de otro modo.

1930 es el año en el que se publica *Evaristo Carriego*, libro que marca una bisagra entre la prosa inicial y los ensayos reunidos bajo el título *Discusión*, de 1932, además de esa primera apuesta narrativa que son los ejercicios que conforman *Historia universal de la infamia*, de 1935, primer libro de ficción de Borges. El aspecto estilístico de estos textos marca una brecha notoria con el de los ensayos primeros -salvo en lo que se refiere a su tónica y a su lúcida conciencia retórica-. Tanto que, puede decirse, definen a un sujeto -autor y lector- otro, diferente al que definen los textos iniciales y sólo la identidad del nombre justifica el equívoco de una misma autoría²². Tal es así que la

²² Es preciso distinguir, pues, entre el joven poeta y ensayista, conocido por sus conocidos, que publica sus trabajos y el autor que Borges llega a ser, para no caer en la

escritura que Borges comienza a desarrollar en los años treinta supone ya un lector que no puede sino compartir la distancia y el desdén que el mismo Borges experimentó desde esos mismos años respecto a su escritura inicial. Ello, como cabe conjeturar, porque esa prosa cumple mejor con su propio ideal de lector. Desde tal ideal –el de una voz, de una entonación, de un humor, que se va precisando a través del mismo trabajo de escritura, en tanto lectura de sí mismo- Borges vive con vergüenza sus publicaciones primeras. En éstas, el joven Borges, poeta ultraísta e incipiente ensayista, ha apostado a la originalidad, se ha querido como autor, buscando una escritura suya, una identidad verbal enfáticamente reconocible, dentro del espacio literario dominante (que principalmente está bajo la prescripción modernista de Lugones, cuya influencia, posteriormente, a poco andar, Borges reconocerá justo en esos libros que apostaban a la autonomía, a la independencia). En el año 29, Borges, lector de esos trabajos, otro respecto de ellos, los percibe como un "pecado" (ni siquiera perdonables como debilidad juvenil), como algo que él no quisiera reconocer como suyo. ¿Qué ha ocurrido? ¿Qué da ocasión para hacer esa distancia respecto de su escritura y pueda leer, desde el nuevo lugar, sus escritos como si fueran de otro, pueda desdoblarse en lector de sí mismo, pueda pasar, como escritor, de ser uno a ser otro? ¿Cuál es el exterior - interior a esa lengua primera- en el que Borges se sitúa, y en la que se instala en

ilusión de leer esos libros desde la perspectiva de su obra ulterior, convirtiéndolos (aristotélicamente) en la potencia de la cual esta última sería el acto, el embrión en cuya virtud se anticipa la actualidad del árbol maduro. Es ese teleologismo, esa ilusión retrospectiva, ese hábito continuista de lectura, lo que el texto borgeano juega a desbaratar y nos enseña a desbaratar, texto cuya emergencia, según queremos postular, se tramita precisamente en la denegación de la escritura primera. Si podemos construir un problema, una problemática, en torno a este hecho es a condición de adoptar el punto de vista alcanzado gracias a la escena de lectura instaurada por la obra de Borges. La escena, que esa obra eleva a motivo fundamental, acontece justamente gracias a la experiencia por la cual Borges, como escritor, deviene "Borges", negando su primera escritura.

adelante, ensayando la nueva escritura que se construye en el despliegue de la nueva disposición de lectura conquistada?²³

No interesa aquí, por lo pronto, detenerse en la vicisitud biográfica –la confluencia incalculable de factores extraliterarios y de lecturas- que ponen a un sujeto en condiciones de distancia respecto a lo que él mismo ha hecho para poder así reconocerse con gusto o con disgusto. El problema, aquí, es el acontecimiento de la verdad como estructura dislocante y fracaso, que interrumpe la actualidad de las certidumbres: tránsito desde el lugar en el que se está, hacia otro lugar, imprevisto antes, el cual convierte en ilusión, en no-verdad, el lugar anterior, que hasta ese instante era el propio, el verdadero. El cambio de posición está mediado por el reconocimiento desilusionante de una imposibilidad. Aquí la contingencia causal es la escritura que, ya publicada, provoca una distancia de lectura suficiente para permitir el reconocimiento, antes imposible. El resultado de un largo proceso de elaboración –el efecto de una cadena causal- es causa, a su vez, del presente punto de vista desde donde se reconoce como impresentable el presente anterior que lo permite. La negación de la causa es uno de los efectos de la causa. Dicho dialécticamente: el momento que niega el punto de partida (momento del reconocimiento) es posible gracias a ese punto de partida llevado a su extremo. El texto pone las condiciones de posibilidad que lo niegan, pero éstas son dilucidadas después por el lector que el texto hizo posible. Ese devenir, desde lo mismo hacia lo otro, es de causalidad retroactiva: las primeras publicaciones devienen pecados,

²³ Dicho en términos epistemológicos por Feyerabend: “Ahora bien, ¿cómo es posible examinar algo que estamos usando continuamente? ¿Cómo analizar los términos en los que habitualmente expresamos nuestras más simples e ingenuas observaciones, y descubrir así, sus presupuestos? ¿Cómo descubrir el tipo de mundo que suponemos cuando nos comportamos del modo que lo hacemos? “La respuesta es clara: no podemos descubrirlo desde dentro. Necesitamos un criterio externo de crítica, necesitamos un conjunto de supuestos alternativos o en otro caso, ya que tales supuestos habrán de ser muy generales, necesitamos construir, por decirlo así, un mundo alternativo completo, necesitamos un mundo soñado para descubrir los rasgos del mundo real en el que creemos habitar (mundo que, de hecho, quizá no sea más que otro mundo soñado).” Paul Feyerabend, *Tratado contra el método*, Ed. Tecnos, Madrid, 1981, p.16.

vergüenzas, páginas impresentables, después, en diferido, cuando se cruzó hacia el nuevo lugar, y ello precisamente gracias a lo que se pudo leer (como anomalía) en esos libros. El texto se presenta como anomalía, en tanto no se deja integrar en el marco de sentido abierto por el texto mismo y que no existía mientras se lo elaboraba. La inscripción deja expuesto lo que en el trabajo de elaboración de la inscripción era determinante pero imperceptible.²⁴ El pasaje desde un lugar a otro se produce cuando el sujeto toma conocimiento de la brecha entre la inscripción que lo expone, lo escenifica, le da figura como autor, y el ideal con el que se identifica, asumiendo que lo único real del ideal es precisamente la imposibilidad de ser realizado, la brecha misma. Leer los ensayos en su condición definitiva, en letra de molde, permite a Borges desdoblarse en otro y reconocerse en esa imagen indeseada de sí mismo que su escritura le devuelve. La publicación, como un espejo, hace posible el reconocimiento de la propia verdad y ésta acontece como herida narcisística y pérdida.²⁵

La peculiaridad de Borges no reside tanto en padecer esa vicisitud (aunque ya ese padecimiento revela una singular radicalidad), sino en descubrirla, objetivarla, hacerla objeto de su trabajo, ponerla en juego, y reconocer en cada punto del desarrollo de éste la misma estructura que lo trenza. Gradualmente. Pues lo puesto en juego es precisamente la condición no unitaria del acontecimiento, sea éste un descubrimiento, una obra, una verdad, el acceso a un nuevo lugar. La estructura de esa vicisitud compromete el tránsito desde una idea de sujeto (de autor) como plenitud inicial, sustancia presente a sí misma –en el sentido fuerte de soporte, fundamento, condición determinante-, hacia una idea de sujeto (que supone la crisis de la anterior) como resultado de un devenir, de un llegar a ser: el sujeto como efecto y no como causa. O, en términos de paradoja nietzscheana, el sujeto como causa, pero a condición de entender

²⁴ El “acontecimiento es experimentado como traumático más adelante, con el advenimiento de un espacio simbólico en el cual no puede ser completamente integrado”-afirma Zizek, en un libro que lee hegelianamente a Lacan, y cuyas dilucidaciones la presente investigación no deja de tener presente. Slavoj Zizek, *Porque no saben lo que hacen*, Ed. Paidós, B.Aires, 1998, p.288

²⁵ El momento de reconocimiento especular encuentra una escenificación (entre tantas) en los párrafos finales de *La busca de Averroes*, que analizamos más adelante.

la causa como efecto de un efecto. El nuevo lugar en cuya apertura y variación se insiste es precisamente el devenir, el llegar a ser, la temporalidad y la historia, que toda definición, forma acabada o identidad, supone y que, al mismo tiempo, para erigirse como tal, borra. ¿Cómo poner una plenitud conquistada –y a fuerza de exclusiones y disimulos- en el lugar del inicio, sino es negando ese proceso de exclusiones y disimulos? El punto adquiere relevancia cuando advertimos la insistencia central con que Borges trata el asunto (bien que bajo los términos de paradoja causal): ni plenitud inicial, ni origen originante, sino efecto retroactivo desde el presente sobre el pasado: la definición del sentido resulta de la determinación presente sobre las inscripciones acumuladas.²⁶

He aquí, pues –en esta vicisitud decisiva de la lectura como desdoblamiento y repetición; de la causalidad como determinación retroactiva y la verdad como reconocimiento desilusionante- la clave para leer su producción más característica y descifrar muchos de los motivos que definen el universo borgeano, a saber:

-el devenir otro como ser sí mismo (*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*);

-el instante de la verdad como aquel por el cual lo que se creía cierto se revela como fraude (*Tema del traidor y del héroe*);

-la corrección del pasado como definición de una vida (*La otra muerte*);

-la traducción inadvertida de un mundo en otro (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*);

-el olvido como condición de novedad (*El inmortal*);

-el hechicero es a su vez emanación ilusoria (*Las ruinas circulares*);

²⁶ Desde ahí, bien puede adivinarse que toda sustantivación –“Borges”, su “escritura”, su “obra”- es infiel al problema aludido y su desarrollo exige entrecomillar, poner en entredicho, sortear y corregir cada vez la ilusión de unidad sustancial, que la naturaleza del lenguaje le impone al pensamiento. (La ficción de lenguajes alternativos en Borges siempre ensayan una solución a esta imposición sustantiva de las lenguas naturales –la imposición de un sujeto cuya condición de principio se sustenta en el olvido del devenir que lo produjo).

-el sujeto, un mero actor de un libreto prescrito (*Los teólogos*);

-el descifrador de enigmas que con su propio acto descifrativo, urde inadvertidamente la telaraña que lo captura (*La muerte y la brújula*).

La solución borgeana –solución que alcanza su plenitud, por ejemplo, en estos cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*- puede ser explicada en los términos de escenificación del punto ciego del enunciado y consiste en que el relato inscribe –teatralmente- las condiciones de enunciación inadvertidas por el sujeto que produce el enunciado. Dramatizando su posición, Borges pone de manifiesto lo que queda sin decir en ella. La dramatización refleja las condiciones de una posición teórica no advertidas por el sujeto que la adopta. La lógica de esta dramatización subvierte la relación idealista clásica entre un concepto teórico y su ejemplificación: lejos de reducir la ejemplificación a una ilustración imperfecta de la idea, la escenificación produce ejemplos que, paradójicamente, subvierten la idea misma que ejemplifican o, como diría Hegel, la imperfección del ejemplo con respecto a la idea es un índice de la imperfección propia de la idea en sí.

La solución descubierta por Borges para cumplirse como autor, solución a la medida de su posibilidad (que es la medida de un lector cuya competencia reside en reconocerse como escritor incompetente) es, como se ve, dramatizar existencialmente la compleja trama de su vicisitud como “hombre de letras”. Ya no “traducir” su pensamiento, dar con una voz singular para ser reconocido deseablemente –en lo que se ha fracasado-, sino traducir la traducción, dramatizando su trámite.

Agreguemos (otro motivo borgeano) que descubrir algo presupone poder reconocer qué es lo que se ha descubierto y en ello hay comprometido un proceso, un lapso, un retardo. Será más tarde que Borges estará en condiciones de hacer suyo, de objetivar como tema de ficción, de apropiarse, de aquello que estaba en juego en el desengaño inicial²⁷. Y uno más: la experiencia de la infamia, de la vergüenza, como núcleo impresentable sobre el cual se desarrolla la alquimia eufemizadora de la literatura.

²⁷ Ver Thomas Kuhn, cap. IV, *La estructura de las revoluciones científicas*, F.C.E., México, 1991.

Historia universal de la infamia

A la pregunta: *¿Por qué escribe usted?*, Borges, en 1945, contesta:

"Porque no puedo no escribir, sin ese peculiar sentimiento de desventura que engendra la cobardía y la deslealtad. Me creo mejor razonador, mejor inventor, que otros escritores; sé que casi todos escriben mejor que yo, que a casi todos los asiste una espontánea y negligente facilidad que me está vedada y que no lograré ni por la meditación ni por el trabajo ni por la indiferencia ni por el magnífico azar. Escribo, sin embargo, porque para mí no hay otro destino. (Eso lo sé, desde la ya remota niñez)."28

Que ése sea su destino, significa que no cabe para su salvación ni la gloria militar, ni el sacrificio redentor, ni la traición (curiosa tríada imaginada en la misma entrevista: el de su bisabuelo Suárez, el de Jesús, el de Judas Iscariote). Ser un hombre de letras, es la vocación que ("desde la ya remota niñez") Borges sabe que debe cumplir, pero esa vocación es vivida como culpa. Ese "deber ser", no consiste en ajustarse a una ley moral (está "más allá de la ética"), ni tampoco está provocado por ninguna decisión previa, aunque sea desencadenante de las decisiones que darán forma a la vida. El instante crucial en la vida de un individuo –y éste será motivo central de numerosas ficciones- es aquel instante, contingente y sin aval, en el que reconoce su identidad y queda obligado a una deuda, a un deber ser, que no tiene necesidad visible.

Borges supo tempranamente que debía ser escritor. A esa vocación es inherente el íntimo reconocimiento de sus limitaciones para cumplirla: "sé que casi todos escriben mejor que yo". Cabe preguntar, por una parte, ¿qué significa para Borges, qué significaba en esas fechas, ser un hombre de letras?, ¿cuáles son los modelos con los que se identifica?²⁹ Por otra, ¿por qué ese "peculiar sentimiento de desventura que engendran la cobardía y la deslealtad", a la hora de escribir, es decir, de ser lo que

²⁸ *Borges por sí mismo*, p.149, Rodríguez Monegal.

²⁹ ¿Qué forma de vida, qué tipo de inscripción social? ¿Cuáles son los modelos de vida "consagrada a las letras"? –ver: *Flaubert, un destino ejemplar*.

fatalmente debía ser?; dicho de otra manera, ¿cuál es el punto de vista desde el cual se padece la imposibilidad de realizar el modelo elegido?³⁰

En la *Ensayo autobiográfico* (1970), Borges confiesa:

“Siempre fui miope y usé lentes, y era más bien débil. Como la mayoría de mis parientes habían sido soldados –hasta el hermano de mi padre fue oficial naval- y yo sabía que nunca lo sería, desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros y no a la vida de acción. Durante toda mi juventud pensé que el hecho de ser amado por mi familia equivalía a una injusticia. No me sentía digno de ningún amor en especial, y recuerdo que mis cumpleaños me llenaban de vergüenza, porque todo el mundo me colmaba de regalos y yo pensaba que no había hecho nada para merecerlos, que era una especie de impostor. Alrededor de los treinta años logré superar esa sensación.”³¹

La disposición lecto-escritural es vivida como culpa. La vida destinada a los libros es la de alguien que se experimenta incompetente para vivir: feo, débil e indigno. A esa imagen de sí se suma otra: escribir es darse a leer, es quedar expuesto a un nuevo reconocimiento: la inscripción permite reconocerse a sí mismo como otro. A la deuda con la vida se contrae una deuda con la literatura. Respecto de ésta, de su mandato, de los modelos que se desea alcanzar, se está en falta. La vida de la literatura –ejercida dentro de la república de las letras, cuando la literatura ha alcanzado autonomía- se la concibe como máscara para disimular una falta, una impropiedad; pero, además, esa

³⁰ Cabe recordar el perfil del protagonista de *El inmortal*: es a partir de una incompetencia, es tratando de saldar una deuda que lo abochorna –“no haber divisado el rostro de Marte”-, que él emprende la aventura de hallar la ciudad de los inmortales –“menos por creer en su existencia, que por darle un proyecto a su vida”-. Nuestra interpretación traduce esa aventura como el devenir lector del personaje, su ingreso a la república de las letras, y entonces la vida del escritor como derivada de una impropiedad inicial. En *El Hacedor* (1960), bajo el título “El poeta declara su nombradía”, Borges sentencia:

“Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia. Ojalá yo hubiera nacido muerto”

³¹ Op. cit., p.24

máscara ya es, ella misma, una impostura: enmascara la impropiedad, la condición deudora, de su gestación. El escritor es un impostor, un histrión (Poe): escribir es representarse en un papel, actuar un rol: ser autor, dueño, propietario, en condiciones de que, como lector, se sabe acreedor de las historias y los pensamientos que ya han sido contados y desarrollados. Y ello según los patrones formales bajo lo cuales, precisamente, se impuso a la vida el destino de la literatura –patrones que prescriben un mandato que permanece incancelable.³²

En 1954, Borges retrospectivamente prologa una reimpresión de su *Historia universal de la infamia*, primer libro de narraciones cuya edición inicial era de 1935. Allí declara:

“Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca. Atenuarlas hubiera equivalido a destruirlas; por eso prefiero, esta vez, invocar la sentencia *quod scripsi, scripsi* (Juan, 19, 22) y reimprimirlas, al cabo de veinte años, tal cual. Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias.”

La primera apuesta narrativa es expuesta, pues, como deliberada mascarada a través de la cual el deudor paga su deuda con la literatura haciendo del ejercicio de escribir un trabajo de variación sobre materiales prestados.

En un ensayo de 1964, Paul de Man destaca el sitio que ocupa la infamia en la obra de Borges y comienza aludiendo, desde luego, a *Historia universal de la infamia*: “La infamia desempeña la función de un principio estético formal. Las ficciones, literalmente, no podrían haberse materializado de no haber sido por la presencia de la maldad en su núcleo mismo.”³³ La intención de de Man queda clara cuando pasa a referirse al ensayo sobre las traducciones de *Las mil y una noches*: “El artista debe ponerse la máscara del canalla para crear un estilo”.

³² En unas conferencias dictadas en inglés, en 1967, en la Universidad de Harvard, Borges confiesa: “Cuando empecé a escribir, siempre me decía que mis ideas eran muy superficiales, que si las conociera el lector, me despreciaría. Así que me disfrazaba. Al principio, intenté ser un escritor español del siglo XVII con cierto conocimiento del latín ...” *Arte poética*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p.133

³³ Paul de Man, *Escritos críticos (1953-1978)*, Visor, Madrid, 1996, p. 206.

Podemos invertir exactamente la afirmación: el artista es quien *debe* –contraída la deuda con el arte- enmascarar su infamia –la condición de prematurez vergonzante, de insuficiencia- convirtiéndola en algo presentable, y el estilo designa la inscripción singular de esa transmutación. Cabe imaginar que Borges traslada la oposición teológica de mancha (pecado) y purificación (redención), que a su vez deja adivinar la oposición entre deuda (falta) y pago (cumplimiento), a la consabida distinción entre borrador y pasada en limpio.³⁴ Así, la construcción de un texto comportaría un doble momento: un primer momento –culpable por plagiarlo- que acumula material verbal a fuerza de reproducir el lenguaje y la cultura literaria en el que el escritor, como lector, se ha formado, y a través del cual va adquiriendo cuerpo una idea, una historia, un tema o motivo; un momento segundo por el cual ese cuerpo adocenado e informe, hecho de préstamos, automatismo, secretos insignificantes e impresentables, es sometido a una dieta estricta y purificadora, y que, para Borges, sería el momento propiamente literario o estético del trabajo de escritura. Este consistiría, principalmente, en un régimen de tachaduras cuyo propósito es limpiar, ocultar, transfigurar la materia deleznable y ripiosa, y en el juego combinatorio por el cual la acumulación de borradores iría dando lugar a una página definitiva. Ésta resultaría de limpiar las huellas del delito cometido, empezando por hacer desaparecer lo impresentable, a saber, el cuerpo inescrupuloso y turbio del trabajo de escribir: su impropiedad, la falta de un lenguaje propio.

El autor, como firma responsable de un texto, como nombre de un cuerpo propio, sería el resultado de un proceso sublimatorio, el trabajo de ocultamiento del cuerpo prematuro, deudor, del escritor, cuya sustancia primera está hecha de robo, automatismo, insignificancia: todo aquello que es signo de impropiedad y motivo de *desautorización*. La vicisitud enmascaradora que es el trabajo de escribir tiene por meta erigir la ilusión de una autoría, ser responsable de sí, sujeto, a fuerza de borrar el estigma de impropiedad que atraviesa ese trabajo: su gestación vergonzosa, la condición deudora de su naturaleza epigonal respecto del lenguaje y de la literatura.

³⁴ Se verá cómo, en *Una Vindicación del falso Basíides*, Borges opone a la idea de libro absoluto, la de la creación como resultado casual de una intriga sórdida, del todo carente de plenitud.

En este sentido el acto de inscripción –el proceso de escritura- se parece a la escena de un crimen. Sólo que si el criminal es aquel que borra las huellas que lo incriminan, que lo ponen al descubierto como autor del hecho; el autor, en cambio, es quien borra las huellas de todo lo que pudiera rebajar su condición de autor –deudas, accidentes, exterioridades, que colaboraron en la producción de obra. De lo único que no quiere ser responsable es de sus irresponsabilidades (a diferencia del criminal que accede a ser responsable sólo de sus irresponsabilidades). El responsable del crimen, cuya definición reside precisamente en borrar su responsabilidad (el criminal premedita los modos de no responder por lo que hizo), oculta la autoría de un acto, en lo que éste tiene de criminal. Y cuenta para ello con la colaboración del tiempo –con el olvido. El olvido aquí designa la acción positiva de borrar, limpiar, hacer desaparecer no sólo las huellas de la acción perpetrada, sino hacer desaparecer el efecto de la acción –el cuerpo impresentable. Por cierto que aquí lo impresentable –cuya presentación define, según Kant, el arte sublime-, no es, como en la fórmula kantiana, la cosa en sí, sino aquello que es fuente de vergüenza; dicho mejor: lo impresentable es la cosa en sí, pero ésta no es otra cosa que la sublimación de esa cosa que nos produce vergüenza –aquello de cuya inminente revelación, revelación que no se produce, haría su negocio el arte.

Madurez y prematurez

“Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.” Esta inscripción ilustra, en su economía, en su entonación, en su densa sencillez, en su asunto, los atributos más identificables de la prosa borgeana. Acaso por eso, por el resplandor en el que nos deja cautivos, seamos ciegos a su evidente trivialidad. La lectura es, desde luego, posterior a la escritura: leer supone un texto escrito. Es cierto: la inscripción precede el acto de su desciframiento y lo obliga. Por otra parte, la acción de escribir presupone un código de cifrado que fue aprendido a través de la práctica de lectura. Es más, y esto ha llegado a ser un axioma borgeano, se escribe porque se ha leído: un escritor es un lector que escribe.

Borges declara en el Prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, 1935,³⁵ que leer es una actividad posterior a la de escribir menos para repetir un hecho

³⁵ O.C., p.289

trivial, según el cual leemos a condición de que haya un texto ya escrito dado a la lectura, que para confesar su resignación al hecho de que su escritura, los ejercicios de escritura que esa frase prologa, son antes que nada el efecto de una lectura, son ejercicios de lectura. Lo declaran expresamente las primeras líneas de ese prólogo: “Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego...” La escritura, pues, derivada -posterior, por tanto- de la lectura, de la lectura como *relectura*. Los autores mencionados -Stevenson, Chesterton- son, se sabe de sobra, los autores leídos en la niñez y nunca dejados de leer -siempre preferidos, siempre reconocidos como referencia primordial de su formación y de su placer. Las películas de von Sternberg fueron bien vistas años antes y juzgadas con lucidez en textos de los años treinta y publicados en *Discusión* (1932). La biografía de Carriego es la que Borges publicó en 1930 y que, de los textos realizados y publicados hasta esa fecha, es el primero que él reconocerá para ser reeditado dentro de las obras completas en 1954: el primer texto en prosa en cuyo gesto él se reconoce sin vergüenza.³⁶

³⁶ La razón es la siguiente: la biografía sobre Carriego -un poeta popular casi invisible antes del texto que Borges le dedica- es el gesto crítico por el cual Borges marca su diferencia, se instituye como autor en el espacio literario argentino, dominado por la figura de Lugones. Cito el importante ensayo de Beatriz Sarlo: “Sus primeras páginas sobre Carriego, publicadas en su segundo libro de ensayos, son sencillamente un acto de independencia respecto de las líneas hegemónicas del mapa literario: Borges tuerce las verticales y las horizontales, descoloca a Lugones e inventa un punto de partida extraño al prestigio establecido. Realiza un movimiento quebrado por la discontinuidad y pone a la literatura marginal de Carriego como principio de su literatura. Esto le permite inventarse un origen, inventar un origen para la literatura futura, romper con las filiaciones previsibles, trazar los bordes de un territorio ficcional, hacer una elección de tono poético. Carriego no le traspasa estas propiedades a Borges; por el contrario, Borges, que no quiere ser sólo un heredero, funda su originalidad en alguien que ningún escritor considera particularmente interesante: Carriego es una condición de posibilidad, más que una escritura a seguir, un espacio donde explorar nuevas lecturas. En su ensayo sobre Carriego, Borges pone en acción algo que seguirá haciendo toda su vida: leer de

Los ejercicios que así se presentan "derivan", pues, de la "relectura" de esos autores, digamos mejor: son el resultado de la lectura, de otra lectura, de las lecturas hechas ya antes y ya escritas. Son la lectura de los textos propios que eran ya la lectura de esos autores. Borges, en 1935, confiesa, despojada ya su escritura del humor que marcaba su prosa inicial, la experiencia a la que ha sido arrojado desde, digamos tentativamente, el año 29, y en cuya verdad se sustenta la obra que en adelante lo confirmará como autor. La modestia, la falta de énfasis, de ese prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, modestia que Borges reproducirá -siempre auténticamente, aunque quizá cada vez con menos convicción en sus años de fama- radica en que él permanece aún de alguna manera fijado en la idea convencional que opone autor a lector: la idea que presupone una prioridad a la escritura respecto de la lectura y la dependencia de ésta a una obra antecedente.

Líneas más abajo a las recién citadas queda clara esa oposición:

“En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores.”

Los buenos autores, por una parte; los buenos lectores, por otra. Borges, con la misma ambigüedad de la frase que citamos al principio y que concluye el prólogo, se (auto) confiesa como buen lector, no como buen autor. Ambigüamente, puesto que, si bien se mantiene la distinción de autor y lector -la "distinción", el privilegio, la categoría, del autor por sobre el lector- se dice que éste pertenece a una especie más rara (es "un cisne más tenebroso") que aquél -es más singular, más único, más original, más valioso.

Por una parte, pues, el autor, la actividad de escribir como trabajo dentro de un espacio polémico de diferencias (la literatura como campo profesional: la "república de las letras"), trabajo no puramente lingüístico, sino agonístico (*angustia de influencias*, en el decir de Harold Bloom): lucha por distinguirse de los otros, robos, gastos de representación, el autor como el efecto de una vicisitud que no es analizable en términos puramente estéticos y verbales. Por otra parte, la actividad de leer, ajena a tales tráficos

manera desviada, buscando sólo lo que le sirve, sin ningún respeto por los sentidos establecidos.” *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, B.Aires, 1995, pp. 58-59

polémicos. Relevar la lectura -actividad “más resignada, más civil, más intelectual” que la de escribir- expresa un deseo. Acaso lo que se contrapone es el placer al trabajo: del espacio polémico de la institución literaria al espacio ecuménico de la biblioteca.³⁷ El placer de leer, placer puro, no obligado a nada, en tanto se concibe el leer como traducir –como atención concentrada exclusivamente en las diferencias del texto leído dentro de la trama de remisiones en que la acción de leer pone al texto (trama cuya riqueza es proporcional al capital adquirido por el lector a través de sus lecturas, de su conocimiento de la literatura).³⁸

³⁷ Que se trata de decisiones que comprometen una relación de ocio y trabajo, de esfuerzo y economía del esfuerzo, lo confirma este párrafo con que concluye el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), libro que, en 1944, pasa a formar parte de *Ficciones*: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que estos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios.” O.C., p.429

³⁸ A propósito de la relación valor-trabajo y valor-placer (cuestión que exigiría importantes desarrollos), cabe citar a Barthes *in extenso*: “... hacia 1850 comienza a plantearse a la Literatura un problema de justificación: la escritura se busca excusas; pero precisamente porque la sombra de una duda comienza a elevarse con respecto a su uso, toda una clase de escritores preocupados por asumir a fondo la responsabilidad de la tradición, va a substituir el valor de uso de la escritura con un valor-trabajo. Se salvará a la escritura, no en función de su finalidad, sino por el trabajo que cuesta. Comienza entonces a elaborarse una imaginaria del escritor-artesano que se encierra en un lugar legendario, como el obrero en el taller, y desbasta, pule, talla y engarza su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia pasando en este trabajo horas regulares de soledad y de esfuerzo: escritores como Gautier (impecable maestro de las Bellas-Letras), Flaubert (afinando sus frases en Croisset), Valéry (en su pieza, muy de mañana), o Gide (parado frente a su pupitre como frente a un banco de

Borges rebaja, ese es su gasto, esa su actuación, la condición de autor: se es responsable únicamente de los errores.³⁹ Confiesa su destino de epígono e insiste en el olvido como destino. La experiencia vergonzante de la deuda se la enmascara por la vía de revelarla bajo el velo de la forma literaria y el consuelo posible es postular el olvido como promesa: promesa de que a las borraduras sobre las cuales se erige la impostura de autor, se suma otra más, y definitiva: la borradura del olvido. Para la posteridad –el *post* de la lectura- menos importante son las firmas que la literatura como sujeto (la literatura como sistema abierto, como universo simbólico, como totalidad diferencial ilimitada). En la memoria de los lectores los autores tienden a confundirse y a disolverse en el magma verbal de frases felices, dignas de ser recordadas para investir significativamente la insignificancia de la vida. El tiempo borra la inadecuación entre la vida y los símbolos en los que la vida se alucina para hacerse presentable, digna de ser vivida; hace caer en olvido el defecto o exceso de los cuerpos respecto de su representación y, como borgeanamente escribe Baudrillard, “...no es raro que las imitaciones lleguen con el tiempo a confundirse con el original.” El ecumenismo borgeano (el universo de la biblioteca) es la estrategia veladora/desveladora para enmascarar la escena agonística de la producción literaria. Un escritor es un lector que escribe sus lecturas. De ser así, por qué no imaginar que un libro está escrito y escribir su reseña o (empresa de *Menard*) postular la escritura como traducción. De ser así, por qué no ahorrarse el trabajo infame de la escritura en su momento impropio y reducirse exclusivamente al momento estético, distinguido, de la tachadura, distancia de lectura mediante.

trabajo), forman una suerte de corporación. Este valor-trabajo reemplaza un poco el valor-genialidad...”, *El grado cero de la escritura*, Ed. Jorge Alvarez, B.Aires, 1967, pp. 56-57.

³⁹ En prólogo a *Elogio de la sombra* (1969):

“La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros. Espero que el lector descubra en mis páginas algo que pueda merecer su memoria; en este mundo la belleza es común.” (O.C., p.976).

Todo texto se construye dentro de un espacio polémico tramado por formas discursivas en medio de cuyo juego (de posiciones) el escritor va definiendo su propia singularidad –su distinción. Y así, queriendo construir un cuerpo deseable y ser reconocido como sujeto de ese cuerpo, como autor, el escritor trabaja para disimular en la forma de su texto las huellas de actualidad, la trama de intereses y de inercias, que rebajarían su autoridad. Sin embargo, en tanto que autor, el escritor puede confiar (y con razón) en la gestión del tiempo que desactualiza, hace olvidar, el proceso impresentable.

Historia universal de la infamia es el primer y decisivo tanteo de una solución narrativa a ese problema: asumir la “infamia” como motivo de escritura, explicitando (y al mismo tiempo ocultando, como en la carta robada de Poe) que los textos que se dan a leer son ejercicios de lectura, plagios deliberados, meras traducciones. Su única realidad es la literatura, el único mundo de quien los realiza es el universo de la biblioteca. La solución Borges la encuentra en su propia experiencia, a saber, el paso de una idea de literatura a otra: escribir es leer, leer es traducir. La literatura es un juego combinatorio que se mantiene en la superficie significativa del lenguaje, sobre la base de la repetición de contados motivos, contenidos, fábulas, eternamente retornantes. El autor lo es de la nueva combinación, de la variación, nunca del tema heredado. Los “ejercicios” de *Historia universal de la infamia* estrenan en 1935 ese cambio de humor, se diría, ese nuevo modo de entender la literatura, de ejercerla, de leerla. Sus páginas son “el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”. En el prólogo de 1954 (a suficiente distancia de la publicación, distancia de lectura) se expone la “vacuidad” como el principal atributo de esa narrativa: “Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra *infamia* aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar. El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo...”

El cisne tenebroso

“Canto del cisne” ha quedado como expresión proverbial que se refiere a la última obra de un poeta, de un músico, terminada poco antes de su muerte⁴⁰. La imagen alcanzó relevancia extrema, llegando a ser un tópico convencional, en las postrimerías del siglo XIX, dentro de la tradición poética y musical del simbolismo francés y su versión hispanohablante del "modernismo", fundada por Rubén Darío (y cuyo preclaro representante en Argentina fue Leopoldo Lugones). En este contexto, que es la institución literaria en cuyo tiempo de declinación y en contra de la cual Borges comienza a escribir, el cisne representa al poeta en su sentido más elevado: la idea de autor (asociada a la conciencia de la condición mortal del sujeto) alcanza su forma sublime. Afirma Barthes: “Mallarmé, suerte de Hamlet de la escritura, expresa cabalmente ese momento frágil de la Historia en el que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir.” (...) “El lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo apenas si se da vuelta; Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura, del que los escritores debieran testimoniar”.⁴¹

⁴⁰ La mitología griega, le atribuyó al cisne el encanto de una armoniosa y melancólica voz, por cuanto el cisne era el ave de Apolo y Venus y en la que Zeus se metamorfoseó para seducir a Leda. El cisne se transformó en el símbolo clásico del viaje místico hacia el otro mundo. El último canto que entonaban los músicos y poetas moribundos, se acompañó con el arpa y se llamó el canto del cisne. Según Aristóteles, las almas de los cantores se transformaban en cisnes. En el lenguaje poético ha quedado la expresión "el canto del cisne", para designar el canto, melodioso y tierno, que el ave exhalaba al morir: saludo a la muerte con los más dulces acentos, el cantar el postrero adiós sin perder la noble gracia ni la dulzura del cisne. "Canto del cisne" ha quedado como expresión proverbial que se refiere a la última obra de un poeta, de un músico, etc., terminada poco antes de su muerte.

⁴¹ Roland Barthes, *Op.cit*, p.66. Fue Mallarmé -epítome del simbolismo poético- "el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, (...) es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa

Ciertamente que el recurso de Borges a la imagen del cisne para referirse a autores y lectores pone a la literatura en relación a la muerte, más aún si atendemos al adjetivo empleado. "... más tenebrosos" que los autores, son los cisnes lectores, más cerca de la tiniebla final. Su canto -el de los lectores que escriben- brota de una cercanía mayor con la muerte, las sombras de la muerte se anticipan más intensamente en su canto.

Que esta es la idea que Borges evoca lo prueba el siguiente párrafo conclusivo de un ensayo anterior, *La supersticiosa ética del lector*, publicado en *Discusión*: "Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin." (O.C., p.205) (Tópico frecuente en los ensayos de este libro, por ejemplo los destinados a Flaubert, a quien se lo pone en relación a Joyce: "El que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla. Chesterton, apenas ayer, escribía: *La novela bien puede morir con nosotros*. El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo -¿no es el *Ulises*, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?-,..." (O.C., p.262)

Este oscuro presagio no puede estar más lejos del optimismo que animó -tanto el estilo como los juicios- del Borges de *El idioma de los argentinos*, por nombrar el más maduro y depurado de los tres libros iniciales. En éste, o sea hasta 1928, se enfrenta a la creación literaria con la esperanza enfática -cuyo alarde contamina su prosa- de un

impersonalidad -que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista- ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, "performa", y no "yo": toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). Valéry, completamente enmarañado en una psicología del Yo, edulcoró mucho la teoría de Mallarmé, pero, al remitir por amor al clasicismo, a las lecciones de la retórica, no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como "azarosa" de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor, le parecía pura superstición." (Barthes, *El susurro del lenguaje*, p.66,67).

explorador que avizora extensiones ilimitadas que aún no han sido conquistadas y que se le prometen a la pluma de los poetas advenideros. Léase, verbigracia:

"Pero las inmortalidades mejores -las de señorío de la pasión- siguen vacantes. No hay poeta que sea voz total del querer, de odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aún escritos. Esa es imperfección, de que debe alegrarse nuestra esperanza." (p. 93).

O este otro párrafo, en un ensayo del mismo libro:

"Suele suponerse que la literatura ya ha dicho las palabras esenciales de nuestro vivir y sólo puede innovar en las gramatiquerías y en las metáforas. Me atrevo a aseverar lo contrario: sobran laboriosidades minúsculas y faltan presentaciones válidas de lo eterno: de la felicidad, de la muerte, de la amistad."(p.47)⁴²

El modelo de "cisne tenebroso" al que Borges alude en el prólogo que analizamos es el *alter ego* de Valéry, *Edmond Teste*, mejor lector que escritor: "Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos." Borges deja adivinar, así, el escepticismo que, a la sazón, empieza a desarrollar por la producción de obra "original" -la incredulidad respecto a toda originalidad- y la aceptación resignada de su destino de epígono, de "cisne tenebroso". La literatura, para él, está ya escrita. La promesa que creyó ser hasta pocos años antes ha quedado atrás. El porvenir para el Borges de los años treinta, "un hombre que... era asaz desdichado", según confiesa en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, está vinculado con la (re)lectura de la literatura ya hecha y la acción de escribir no puede sino consistir en el ejercicio de leerla. Es desde una nueva disposición que Borges reescribe lo que lee y el resultado -la nueva escritura- deja adivinar la conciencia alcanzada respecto de la institución moderna de la literatura, cuando ésta, extremando la explotación de sus medios, hace visible el límite que la totaliza.

Cabe imaginar que el tránsito de una escritura a otra -y, por tanto, de una idea de literatura a otra- se tramita en Borges a partir de adquirir éste, a destiempo, como lector,

⁴² Adviértase el uso y abuso de modismos, heredados de Macedonio Fernández, según acusa y desprecia el mismo Borges en la confesión más arriba citada.

la “conciencia infeliz” que Barthes adjudica a los escritores cuando (hacia 1850) “la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert a nuestros días, se transformó en una problemática del lenguaje. “En ese mismo momento la Literatura (el término había nacido poco antes) se consagró definitivamente como objeto.”⁴³ La autorreflexión de la literatura coincide con la postulación de la idea de un libro absoluto como figura inmanente a la lectura de su totalidad –totalización que supone su condición de suntuoso cadáver-. La conquista de autonomía por la literatura –su institución moderna- compromete su muerte, y el giro experimentado hacia 1930 por Borges respecto de su prosa inicial pone de manifiesto la conciencia lúcida y el cambio de humor adquirido a raíz de su resignación post-vanguardista en relación a ese acontecimiento.

El Borges de los años treinta sabe ya que su medida no es la de un autor, dicho esto según la ingenua noción en la que hasta esas fechas estuvo cautivo y que la escritura de sus primeros libros de ensayos se empeñó por realizar. El énfasis de esa prosa que busca ostentar el artificio de su construcción, que extrema hasta la parodia de sí misma la exhibición de sus recursos y la pretendida gracia de su tráfico lexical y metafórico, autocomplacida en una elocuencia rotunda, pone de manifiesto la voluntad de convertirse en autor y la convencional idea que su agente tiene de éste. Se puede declarar de la prosa de esos tres primeros libros lo que el Borges de 1954 declara (injustificadamente, a mi modo de entender) del estilo de los ejercicios de *Historia universal de la infamia*:

⁴³ Continúa, párrafos más adelante: “Flaubert –para señalar aquí sólo los momentos típicos del proceso- constituyó definitivamente a la Literatura como objeto, por el advenimiento de un valor-trabajo: la forma se hizo el término último de una *fabricación*, como una cerámica o una joya (es necesario leer que la fabricación fue *significada*, es decir por primera vez dada como un espectáculo e impuesta). Mallarmé, finalmente, coronó esta construcción de la Literatura-Objeto por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción: sabemos que el esfuerzo de Mallarmé se centró sobre la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver, en alguna medida, es la literatura.” *El grado cero de la escritura*, pp. 10-11.

“Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura (...) yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne.” (O.C., p.291)

Cabe conjeturar que este juicio es el efecto de un desplazamiento: su objeto no es el que ahí se designa, sino otro, a saber, la prosa de los ensayos juveniles, que por esas fechas Borges ha condenado al olvido, excluyéndolos de su obra. En 1954 relee y juzga *Historia universal de la infamia*, su primer libro de ficción, como si se tratara de los libros prohibidos, desplegando sobre aquél lo que debería decir sobre éstos, ocultando de esa manera la existencia de éstos, negándoles existencia y, al mismo tiempo, no pudiendo evitar, en su lectura, la experiencia de su retorno desplazado: el retorno de lo reprimido. Porque se trata efectivamente de una represión: la deliberada exclusión sobre la cual se constituye la obra borgeana: la obra de un autor que reconoce no tener otro derecho sobre sus textos “que los de traductor y lector”.⁴⁴

La “poesía” de la Enciclopedia

“Yo comprendí que la poesía me estaba vedada salvo por ráfagas y por ráfagas perdidas en las obras... creo que con los cuentos que escribo, creo que con los artículos también,

⁴⁴ "En la distorsión de un texto -observa Freud en *Moisés y la religión monoteísta*- hay algo análogo a un homicidio. La dificultad no consiste en la perpetración del acto, sino en la eliminación de las huellas. Sería preciso restituir a la palabra *Entstellung* el doble significado a que tiene derecho, aunque actualmente se haya perdido la costumbre. Este término no solamente debería significar ‘modificar el aspecto de alguna cosa’, sino también ‘poner en otro lugar, desplazar (*verschieben*) a otro lugar’. Este es el motivo por el cual, en numerosos casos de alteración del texto podemos considerar que puede estar en alguna parte, aunque modificado y separado de su contexto, lo que se ha recogido (*das Unterdäuckte*) y lo que se ha negado. Pero no siempre es fácil reconocerlo."

doy lo que puedo dar de poesía que no es mucho”, comenta Borges en 1952.⁴⁵ ¿Cuál es el rasgo característico de la escritura borgeana –verso, ensayo, narración- cuya lectura ofrece ese singular índice de poesía?

Borges autorizará su nombre consiguiendo una escritura que prolonga en cada una de sus marcas el murmullo continuo de la literatura.⁴⁶ Caja de resonancia preciosa y breve, el texto se hace eco no del universo usual de la vida, sino de los discursos leídos que traman su verdad espectral. Borges encuentra el modelo buscado en la institución moderna de la Enciclopedia, en la depuración clásica de esa escritura al servicio del tráfico erudito: el artículo, la nota, la reseña crítica, cuyo mérito se juzga por la claridad con que se compendia la referencia, que no es la de los hechos sino la de los discursos o elaboraciones narrativas que a lo largo del tiempo han dado inscripción significativa a los hechos.⁴⁷ El sujeto de tales enunciados no es quien escribe, sino los autores leídos

⁴⁵ Citado por Ana María Barrenechea, en *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Centro Editor de América Latina, B.Aires, 1984, p.12

⁴⁶ Escribe Foucault: “A esos signos, reales, por los cuales cada palabra, cada frase indican que pertenecen a la literatura, la crítica reciente, desde Roland Barthes, los llama la escritura.” *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 72.

⁴⁷ Paul de Man, en el ensayo antes citado, afirma lúcidamente: “La analogía literaria menos desafortunada nos llevaría al *conte philosophique* del siglo XVIII: su mundo es la representación, no de una experiencia real, sino de una proposición intelectual. Del mismo modo que no esperamos encontrar la misma penetración psicológica o la misma inmediatez de la experiencia personal en *Candide* y en *Madame Bovary*, así también deberíamos leer a Borges con unas expectativas más próximas a los cuentos de Voltaire que a la novela del siglo XIX. Con todo, difiere de esos antecedentes dieciochescos en que el tema de los relatos es la propia creación de estilo; en esto Borges es a todas luces postromántico e incluso postsimbolista. Sus protagonistas son prototipos del escritor, y sus mundos son prototipos de una forma de poesía o de ficción sumamente estilizada. A pesar de toda su variedad de tono y de escenario, los distintos relatos tienen un punto de partida, una estructura, un clímax y un desenlace similares; la cohesión intena que ensambla estos cuatro momentos constituye el estilo exclusivo de Borges, así como su

—o más bien los libros leídos, siempre ecos de otros libros. He ahí una forma elocutiva que anula al autor (máscara del histrión), tiende a disolver la individualidad de un padre en el rumor de los libros que dialogan entre sí dentro de la biblioteca absoluta.

Borges descubre y ejerce lúdicamente ese singular género retórico, aplicándolo al universo de motivos propios del simbolismo literario y la tradición metafísica, tal cual como esa institución moderna trata todo motivo: como literatura a reseñar. El resultado es la distancia característica de la prosa borgeana, que es la de un escéptico ilustrado al mismo tiempo fascinado por discursos y objetos con prestigio metafísico: la Gnosis, el neoplatonismo, la cábala, la tradición religiosa del libro, el tetragrámaton, el fetichismo por los talismanes, los señuelos herméticos. El rechazo a sus primeros libros de ensayo, se recordará, no recaía sobre ese universo simbólico de los escritores de fin de siglo, en el cual Borges se inició como lector, sino sobre las marcas que la prosa dispendiosa de éstos había dejado sobre su propia escritura. Era el rechazo incrédulo respecto a la confianza metafísica y al lenguaje que la expone. ¿Cómo cultivar esa herencia de símbolos desde el escepticismo esencial del escritor ilustrado? ¿Cómo no renunciar a esa fuente de maravillas, que hace presentable la vida rudimentaria y mortal, y, al mismo tiempo, ejercer la escritura incrédula que cabe como único destino al lector moderno? El retorno al espíritu de la Enciclopedia dejará en el pasado los ensayos primeros (dicho literal y literariamente): ensayos de una escritura dentro de la convención modernista del género ensayístico. La prosa clásica, del siglo XVIII, que define el artículo, la reseña, la nota crítica (hasta hoy), posee como rasgo distintivo la precisión, la economía, la escritura al servicio no del “arte” o de la “verdad”, sino de los discursos sobre el arte y la verdad. Despojada de todo énfasis —empezando por ese énfasis que es el culto a la personalidad—, semejante escritura no presume, no da a leer el supuesto pensamiento propio de quien escribe (como es el caso en la voluntad de estilo que caracteriza al ensayo modernista), sino que se limita, escrúpulo epigonal autoimpuesto, a informar y juzgar lo dicho por otros: inventariando un asunto a través de su elaboración y tratamiento a lo largo del tiempo. Se trata, en la reseña y la nota, de sintetizar en pocas palabras el argumento o motivo de un libro y sus variaciones a través de una tradición hecha de libros.

comentario sobre ese estilo. Sus relatos tratan del estilo en que están escritos.” Paul de Man, *op. cit.*, p. 217.

El resultado de semejante ejercicio es un texto que no se deja relevar sin más por un sentido o referencia de antemano presente con autonomía en la mente o en el mundo. La literatura borgeana será la de un lector que escribe (o relata), en diferido, una lectura; no el testimonio de un testigo directo de un presente inmediato. Ese resultado exige la conciencia de nuestro rol de lectores, de que lo leído pertenece a ese universo imaginario que sólo conocemos a través de los libros, de que estamos frente a un sistema de palabras que alguien nos dirige. No se trata, ciertamente, de que en el texto borgeano desaparezca la historia narrada en beneficio de la realidad verbal de la narración (la forma y los medios por los cuales se nos hace presente, como podría ocurrir en todos aquellos experimentos narrativos, cuyo modelo extremo es el *Finnegans Wake*, y que Borges tiende a abominar); o que frente a un artículo (ya es significativo que la escritura de Borges deje sin efecto una distinción estricta entre el género ensayo y el género cuento) omitamos los contenidos a favor de su noticia. No. Lo que ocurre es que el texto leído resulta indiscernible del universo de la literatura, de sus convenciones, procedimientos, motivos, de cuya lectura el texto es la inscripción.

Es el peculiar ejercicio de la práctica de la cita y el comentario lo que contribuye en ese inalienable aspecto discursivo. ¿Quién discutiría que tales recursos libresco involucran al lector en el orden del discurso y sus relaciones, sugiriendo la cadena discursiva –la serie de textos- que remata en el texto que se lee? ¿Quién pondría en duda que el procedimiento del comentario es posible únicamente bajo la condición de un texto antecedente hacia cuya lectura refiere?⁴⁸

La práctica de la cita, la alusión bibliográfica y el comentario (dispositivos propios del texto de enciclopedia), nos ponen en medio del discurso escrito, o sea leído: el universo de la literatura, sus relaciones y categorías. En el comercio heterodoxo con esas rutinas,

⁴⁸ En *El orden del discurso*, M. Foucault alude al juego de Borges: “Juego al estilo de Borges, de un comentario que no fuese otra cosa más que la realidad palabra a palabra (pero esta vez solemne y esperada) de lo que comenta; juego también de una crítica que hablase infinitamente de una obra que no existiese. Sueño lírico de un discurso que renaciese absolutamente nuevo e inocente en cada uno de sus puntos y reapareciese sin cesar, en toda su frescura, partiendo de los sentimientos, de los pensamientos o de las cosas.” *El orden del discurso*, Tusquets editores, Barcelona, 1980, p.22.

Borges forja una escritura que nos recuerda siempre que estamos frente a un texto (que somos lectores) y que este texto es ininteligible fuera de su contexto –la literatura toda- y, al mismo tiempo, deudor y creador de él. Por medio de esas rutinas, más bien: en el desquiciamiento de la práctica ordinaria de esas rutinas, Borges gestiona un mundo literario que es lugar de cita de la literatura y nos insinúa, como de contrabando, que el mundo, esto es, lo que sabemos del mundo, es también finalmente literatura. Creando un texto que consiste en ser referencia a otro texto cuya única realidad reside en el texto que lo comenta y lo interpreta; una proposición de lectura que crea el objeto de su lectura, Borges libera en nuestra imaginación la tesis de que la realidad consiste en ser escrita, esto es: leída, y ello a partir de que la realidad de la literatura no consiste en otra cosa. Sobre todo si en ese juego (pero en la literatura, “un sueño dirigido”, la verdad es la verdad del juego) la escritura de Borges enreda, compromete, a la literatura en su totalidad, haciendo convivir autores y títulos reales con referencias y nombres ficticios. De esta convivencia, de esta estafa textual, nace la ilusión de que la oposición real/irreal, su inmovilidad, el carácter sustancial de sus *relata*, es solamente un prejuicio tenaz y su límite una mera convención; la ilusión de que ficción y realidad se contaminan mutuamente, haciéndose verosímil la primera por la presencia de la otra, y, de rebote, su contrapartida: la ilusión de que la realidad no es un orden clausurado y diverso de la ficción, sino que uno fundamentalmente ambiguo que tolera y acoge su intromisión alteradora.

Al menos es así al interior de esa “momentánea fe que exige de nosotros el arte”.-

2ª sección: ESCRITURA Y TRADUCCIÓN

“Bien me doy cuenta, por otra parte, que de ninguna manera es frecuente el caso de que un autor esté en condiciones de desandar el camino que le ha permitido llegar a sus conclusiones. En general, dado que las sugerencias han surgido caprichosamente, se las cultiva y se las olvida de una manera similar.” E.A.Poe

El post de la lectura

“Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.”⁴⁹ Lo que está en juego en esta inscripción es el indeciso desplazamiento de un énfasis; la cautelosa formulación de un cambio de acento, en la relación autor/lector, que la tradición opone subordinando uno al otro. La noción de origen y originalidad es inherente a tal tradición. En su concepto, el autor se confunde con el origen, tiene precedencia y derecho absoluto respecto de la obra, el libro, conjuntamente con poner el sentido de éste, su acabamiento, su sanción definitiva, bajo su dominio. Libro y autor son parte de la red conceptual de la lengua metafísica y, así, son indesligables de la relación (teológica) del creador con su creación, del Dios y su Escritura.

La tradición moderna –que hereda, sin advertirlo, la idea cristiano-teológica de “creación”- piensa ésta en términos de *creatio ex nihilo*, desde la nada, y alude a un antes y un después, a un tiempo lineal y dentro de éste la emergencia de algo que antes no era y que ahora existe y perdura. Dentro del susodicho linaje, el autor tiende a ser concebido como el origen originante de un original, esto es, de una obra sin precedentes y sin parangón. Sobra decir que semejante idea de creación –asociada a la idea de plenitud, de sobrepotencia- impide que consideremos el proceso, el largo y complejo proceso, del cual la obra es el resultado. Impide más aun advertir el proceso de ilimitada e incalculable recreación del sentido de la obra a través de la historia de su recepción. Al mismo tiempo, oculta que es el texto lo que dota de existencia a su autor, que es la

⁴⁹ Prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, 1935, O.C., p.289

escritura lo que despliega la verdad del texto. Así leemos, presuponiéndole al texto aquello que sólo tiene existencia por el texto. Es cierto que la suposición de un autor, en el lugar del dios (y cuyo portavoz es la figura sacerdotal del intérprete), da sentido a la inscripción, la consagra como misterio. Ahora bien, ese acto de fe está sostenido por la institución (de lectura) que ha canonizado el texto y que lo impone al lector como texto sagrado.⁵⁰

En un artículo de 1931, Borges hace una *Vindicación de la Cábala* (*Discusión*, 1932), aclarando de partida que su objeto no es la doctrina, “sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen.” En la cábala la práctica de la lectura se lleva a un rango hiperbólico, sobre la base de una idea del Libro absoluto, esto es, un libro que no depende de nada exterior a él, toda vez que la realidad, la totalidad referencial denotada, depende de sus inscripciones⁵¹:

“un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala?” (O.C., p.212).

Bajo ese concepto de Libro y Autor absolutos (“ese concepto, que hace de evangelistas y profetas, secretarios impersonales de Dios que escriben al dictado”), el cabalista consagra su existencia al único ejercicio que lo acerca a la verdad, el ejercicio de leer, de descifrar la letra enigmática que hace de ley. El acto de fe -la suposición de un autor absoluto- da sentido al texto, como texto sagrado -lo consagra como la “deliberada

⁵⁰Y es así como Borges, más tarde, postulará el texto canonizado: un clásico es menos un libro escrito de cierta manera que un libro leído de cierta manera, a saber, leído como si todo en él fuera necesario y fatal y el azar misteriosamente no hubiera tenido lugar.

⁵¹ “Los islamitas pueden vanagloriarse de exceder esa hipérbole, pues han resuelto que el origen del Corán -la madre del Libro- es uno de los atributos de Dios, como Su misericordia o Su ira, y lo juzgan anterior al idioma, a la Creación. Asimismo hay teólogos luteranos, que no se arriesgan a englobar la Escritura entre las cosas creadas y la definen como una encarnación del Espíritu.” (O.C., p.209)

redacción por una inteligencia infinita”-, permitiendo al lector el deseo de consagrarse infinitamente a su lectura. A una lectura que no puede ser sino interna o inmanente al texto. En el cabalista, Borges encuentra la realización extrema –y la posibilidad, por tanto, de una *reductio ad absurdum*- de un modelo ideal de lector y de lectura “pura”.

Así, a través de una estrategia retorcida que hace retornar una referencia inaudita e inactual, a lo que Borges alude (aun cuando como de costumbre no lo declara jamás en el ensayo) es a la institución moderna de la literatura, que, desde semejante punto de vista, bien puede ser revisada como la perduración secularizada de la idea premoderna del libro sagrado. La institución literario-moderna del libro resulta, así, de la transformación del ejercicio lecto-escritural dentro de condiciones sociales que disuelven para siempre los vínculos sacralizantes de la existencia histórica. En la postulación mallarmeana del libro absoluto y en la consumación de la novela por parte de Joyce, ese proceso alcanza su momento espléndido y póstumo. A esa transformación es inherente una correlativa transformación del ejercicio crítico de la lectura: el *New Criticism*, por ejemplo, que tuvo el mérito de darle expresión explícita, construyó en teoría los presupuestos de la lectura “pura”, basada en la absolutización del texto, de una literatura “pura”.⁵²

Que éste es el contexto de la reflexión borgeana lo confirma el final del artículo. Tras examinar la imaginación teológica del misterio trinitario –“un caso de teratología intelectual, una deformación que sólo el horror de una pesadilla pudo parir”; “las tres inextricables personas importan un horror intelectual, una infinitud ahogada, especiosa, como de contrarios espejos”-, Borges termina considerando la cuestión de la producción

⁵²Afirma Pierre Bourdieu: “Los presupuestos históricamente constituidos, que son inherentes a la producción “pura” –particularmente en el caso de la poesía-, también encuentran una expresión en el campo literario mismo, en Inglaterra, en el T.S. Eliot de *The Sacred Wood* y, en Francia, en la NRF y muy especialmente en Paul Valéry: las obras culturales se conciben como significaciones intemporales y formas puras que requieren una lectura puramente interna y ahistórica, que excluye cualquier referencia, considerada “reductora” y “tosca”, a unas determinaciones históricas o a unas funciones sociales.” *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1997, p.55

literaria, el ejercicio de escribir, en términos de necesidad y contingencia, de premeditación y azar.

“La distraída evacuación de un texto corriente –verbigracia, de las menciones efímeras del periodismo- tolera una cantidad sensible de azar. Comunican –postulándolo- un hecho: informan que el siempre irregular asalto de ayer obró en tal calle, tal esquina, a las tales horas de la mañana, receta no representable para nadie y que se limita a señalarnos el sitio Tal, donde suministran informes. En indicaciones así, la extensión y la acústica de los párrafos son necesariamente casuales. Lo contrario ocurre en los versos, cuya ordinaria ley es la sujeción del sentido a las necesidades (o supersticiones) eufónicas. Lo casual en ellos no es el sonido, es lo que significan. Así en el primer Tennyson, en Verlaine, en el último Swinburne: dedicados tan sólo a la expresión de estados generales, mediante ricas aventuras de su prosodia. Consideremos un tercer escritor, el intelectual. Éste, ya en su manejo de la prosa (Valéry, De Quincey), ya en el del verso, no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado en lo posible, y ha restringido, su alianza incalculable. Remotamente se aproxima al Señor, para Quien el vago concepto de azar ningún sentido tiene.” (O.C., p.211)

Si el problema es la lectura interna de un texto (como si se tratara de un *Aleph*, en cuya limitada inscripción inefable confluyera simultánea e ilimitadamente la heterogénea multiplicidad del universo), la condición es suponer un autor absoluto, inerrante, intemporal, no afecto a exterioridad alguna: la presuposición de “una inteligencia estelar, dedicada a manifestarse, no en dinastías ni en aniquilaciones ni en pájaros, sino en voces escritas”; un “Dios que dicta, palabra por palabra, lo que se propone decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable a cero.” Esa creencia, ese acto de fe, es desde luego imposible para el escritor moderno, aun cuando su ideal inadvertidamente adopte la figura secularizada ya mencionada en la predisposición de la lectura pura (la postulada por Valéry) y en “la ambición de construir un libro absoluto” (la de Mallarmé, la de Joyce). Así lo postula en *Nota sobre Walt Whitman (Discusión)*:

“El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años” (...) “Barbusse, en *L'enfer*, libro olvidado con injusticia, evitó (trató de evitar) las limitaciones del tiempo mediante el relato poético de los actos fundamentales del hombre; Joyce, en *Finnegans Wake*, mediante la simultánea presentación de rasgos de épocas distintas. El deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, también ha sido practicado por Pound y por T.S. Eliot.” (O.C., p.249)

El artículo que sigue al recién comentado en el conjunto *Discusión* pareciera ser, desde el título elegido, un contraargumento respecto a la idea de creación que en aquél se desarrolla. *Una vindicación del falso Basílides*, se propone “resumir e ilustrar” una de las cosmogonías gnósticas, la de un heresiarca del siglo II, nacido en Alejandría, cuando la teología “era una pasión popular”. El interés por Basílides y los gnósticos reside en adivinar en esas olvidadas doctrinas (en el contexto de creencia judeo-cristiana, que es una institución de lectura) la disposición anímica que las fomenta; disposición de infinito malestar respecto a la vida y el universo, en la que, podemos imaginar, Borges se reconoce: “...hombres desesperados y admirables fueron los gnósticos, y conocí sus especulaciones ardientes.”

La de Basílides parte de un Dios que “carece majestuosamente de nombre, así como de origen”. De su plenitud “emanaron siete divinidades subalternas...” Lo que a Borges importa y complace en tales imaginaciones es la degradación de cielos y divinidades hasta ir a dar en una imagen del universo y de la criatura humana como resto suplementario e insignificante de un proceso incalculablemente distanciado de su punto de partida y olvidado de la presunta plenitud de éste. “Lo común a esas narraciones es lo que importa: nuestra temeraria o culpable improvisación por una divinidad deficiente, con material ingrato.” El Dios de las Escrituras –el creador absoluto, que se comentaba en *Vindicación de la Cábala*- queda, en la cosmogonía gnóstica, degradado a inicio recordable, pero en tanto divinidad subalterna, instancia menor dentro de la jerarquía descendente y decreciente de innumerables potestades divinas. La obra visible –y su autor- es ya un resto abominable de un ilimitado e invisible proceso de degradación cuyo olvidado e incalculablemente lejano punto de partida (sin nombre y sin origen) es únicamente conjeturable. Desde el malestar con que se experimenta la vida y se padece la realidad del universo (concebida como creación) se postula un creador deficiente –cuya potencia es ya impotencia, dada la imperfección y la maldad de su producto-. De ahí la necesidad (obligada por un principio causal) de derivar a ese creador imperfecto de un proceso de pérdidas que “se abaten a medida que se van alejando, hasta fondear en los abominables poderes que borrajearon con adverso material a los hombres.” La creación de este mundo, obra despreciable –en contra del libro absoluto, postulado antes-, es aquí imaginada como un “mero aparte”, derivado de un proceso –hecho de restas y turbias intrigas- que se pierde en el tiempo. “No nuestro mal, sino nuestra central insignificancia”, es predicada en tales doctrinas. Su “admirable idea: el mundo

imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como un hecho casual.”

¿Cómo no adivinar en la tensión de estas dos vindicaciones –la del libro absoluto y su consiguiente lectura reverente; la de la creación como resultado casual de una intriga sórdida, del todo carente de plenitud- la bifurcación en la que se mueve el pensamiento de Borges? A la luz de esa bifurcación, la lectura crítica se jugaría entre dos inclinaciones (cada una de las cuales supone una ideología fácilmente identificable): o bien colabora en el proceso de auratización de la obra –y por tanto en la promoción del sujeto autoral-, a partir de tomar a ésta como origen, como original, y no como resultado; o bien, a partir de analizarla como producto, tiende a dilucidar los procesos y condiciones que posibilitaron su producción, tiende a reconstruir (o a desconstruir) el devenir sobre cuya borradura se erige su forma final.

El propósito que mueve *La vindicación del Falso Basíledes* pareciera consistir en defraudar -como ilusión- la condición de acabamiento y necesidad que comporta el concepto de obra, de texto definitivo: “ya que no puede haber sino borradores” -dirá en otro ensayo de las mismas fechas-: “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”. La redondez del texto, su cierre a toda posible variación, no puede ser sino ilusión, dada la condición permanente de borrador, su apertura a incalculables lecturas, dentro de diversas literaturas. El libro absoluto no existe salvo para el acto de fe que lo afirma como tal, aislado de toda contingencia y fuera de la historia –es el caso de la institución religiosa y de la institución literaria, cuyo factor común consiste en que ambas son comunidades de lectura que se erigen sobre la base de un corpus bibliográfico consagrado como definitivo, es decir canónico.

Tales afirmaciones parecieran ser la versión de algo que Borges había enunciado hacía cinco años antes en una de esas páginas que él decidirá no reeditar: “Nuestra desidia conversa de libros eternos, de libros clásicos. Ojalá existiera algún libro eterno, puntual a nuestra gustación y a nuestros caprichos, no menos inventivo en la mañana populosa que en la noche aislada, orientado a todas las horas del mundo. Tus libros preferidos, lector, son como borradores de ese libro sin lectura final.” (*La fruición literaria*). El libro absoluto, el libro que depara fruición estética para siempre y en cualquier momento, es un ideal del que sólo tenemos manifestaciones accidentales: borradores, esto es, textos susceptibles de ser infinitamente corregidos, abiertos a inagotables

versiones, variaciones. Leída retrospectivamente, esta afirmación bien puede sugerir el tipo de lectura que, de hecho, ejerce el escritor, el lector que escribe, y cuyos términos las traducciones de un texto dejan palmariamente a la vista.

La fruición literaria

En el ensayo que lleva ese título, recogido en *El idioma de los argentinos* (1928), Borges, que no alcanza aún la treintena de su edad, en una prosa cuyo talante y cuyas marcas uno o dos años más tarde, como sabemos, él desprejará y querrá borrar para siempre, desarrolla el tema en cuya variación insistirá su escritura ulterior.

Comienza refiriendo su temprano inicio como lector -“hospitalario lector en este anteaer”-, cuyo placer reside, ausente de toda conciencia literaria, en el dejarse envolver por la historia narrada, sin consideración alguna a la construcción discursiva de la narración. “Luego descubrí las palabras: descubrí su agasajo legible y hasta memorable y hospedé muchas tiradas en prosa y verso. Algunas –todavía- suelen acompañarme la soledad, y el agrado que me inspiraron se ha hecho costumbre; otras han caído piadosamente de mi recuerdo...” Tránsito, pues, desde una práctica de la lectura *referencialista*, que traspasa indiferente el espesor significante del texto, a otra que se demora gozosamente –y retiene- su sustancia lingüística, su opacidad combinatoria. Del placer de la fábula, al placer del discurso; de la dimensión referencial del mensaje, a su dimensión autorreflexiva. Y la modificación del gusto a través del tiempo, que le hace variar sus preferencias de lectura, olvidando intensidades primeras o revisitando con nuevo énfasis textos ya leídos. El valor adjudicado a una obra es relativo a la condición contingente de la lectura, a la cultura literaria gradual y azarosamente adquirida por el lector.

De esa revisión retrospectiva Borges cae en el examen de su ejercicio actual de lector, de lector que escribe, de lector crítico:

“He dado en escritor, en crítico, y debo confesar (no sin lástima y conciencia de mi pobreza) que releo con un muy recordativo placer y que las lecturas nuevas no me entusiasman. Ya tiendo a contradecirlas la novedad, a traducirlas en escuelas, en influencias, en combinación. Conjeturo que de ser sinceros, todos los críticos del mundo (y aun algunos de Buenos Aires) dirían lo mismo. Es natural: la inteligencia es económica y arregladora y el milagro le parece una mala costumbre.”

Así postulado, el ejercicio de la lectura crítica –cuyo propósito es evaluar y juzgar lo que lee- consiste en situar el texto en relación a la tradición literaria, hacerlo relativo a la trama de textos que lo precursan, a la literatura como orden diferencial, disolviendo su novedad en esa reconstrucción genealógica: el nuevo texto, leído así, pareciera ser el resultado de una combinatoria dentro del sistema del lenguaje literario y de la historia de la literatura. Sin embargo, se debe distinguir aquí novedad –y su disolución por parte de la lectura crítica- de “frucción estética”.⁵³ Sin “los ojos de la historia”, es cierto, “confundiremos el plagiario con el inventor, la sombra y el bulto”. Sin embargo, “una cosa es la justiciera repartición de glorias y otra la pura frucción estética.” Esto es: la consideración de la literatura desde el punto de vista puramente verbal (formal) como *ars combinatoria*.

“... cualquier hombre, a fuerza de recorrer muchos volúmenes para juzgarlos (y no es otra la tarea del crítico) incurre en mero genealogista de estilos y en rastreador de influencias. Vive en esta pavorosa y casi inefable verdad: La belleza es un accidente de la literatura; depende de la simpatía o antipatía de las palabras manejadas por el escritor y no está vinculada a la eternidad. Los epígonos, los frequentadores de temas ya poetizados, suelen conseguirla y casi nunca los novadores.”

¿En qué consiste esa “pavorosa y casi inefable verdad”? Glosamos: la belleza, el hecho estético -esto es: la eficacia de la solución en el plano de la combinatoria de significantes lingüísticos-, es histórica y contingente: no es evaluable en términos absolutos, por cuanto no depende de una ley necesaria, universal, infalible, bajo cuyo respecto juzgar su valor. Acontece dentro de un contexto lingüístico y dentro de una tradición literaria, y al crítico (en ausencia de un criterio absoluto) no le cabe otra cosa que situar la obra dentro de la red de relaciones diferenciales para juzgar la singularidad o la trivialidad del resultado. De ser así, la innovación estética corre por cuenta de quien, sobre un contenido supuesto –tema, historia, motivo-, juega en el plano de la variación lingüística. De ahí la ventaja adjudicada a *repeticiones*, *versiones* y *perversiones* de un mismo tema ya escrito, por sobre el descubrimiento de nuevos

⁵³ Distinción ficcionalizada en *El inmortal*, entre el presentador del manuscrito de Cartaphilus y el crítico Nahum Cordovero cuya lectura disuelve el texto en un zurcido de fragmentos plagiados, en un *patchwork* literario, en un centón. Ver sección V.

motivos⁵⁴. Hablar de libros eternos es inadvertir que ese atributo depende de la lectura, del contexto histórico de recepción, que lo ha canonizado, dándolo como definitivo, olvidando que esa definición ya es un énfasis de la acción de lectura que lo ha preferido aislándolo del contexto en que se generó. La “eternidad” de un libro se erige sobre la base del olvido del contexto en cuya trama de diferencias y diferendos ese libro fue producido.

Si aceptada la condición contingente e histórica del hecho estético –que ocurre en una relación actual de lectura-, entonces, a la hora de evaluar, resulta determinante la relación que se establece entre la actualidad del lector y la situación enunciativa del texto, al sistema literario que permitió esa singular combinatoria.⁵⁵ El valor estético de un texto dependerá, entonces, de lo que el receptor imagina sobre quien es el autor y su contexto enunciativo: depende de su hipótesis de atribución, de la suposición que sostiene su lectura:

“Séanos ilustración esta metáfora desglosada: *El incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo*. Esta locución ¿es condenable o es lícita? Yo afirmo que eso depende solamente de quien la forjó, y no es paradoja. Supongamos que en un café de la calle Corrientes o de la Avenida, un literato me la propone como suya. Yo pensaré: Ahora es vulgarísima tarea la de hacer metáforas; substituir *tragar* por *quemar*, no es un canje muy provechoso; lo de las mandíbulas tal vez asombre a alguien, pero es una debilidad del poeta, un dejarse llevar por la locución *fuego devorador*, un automatismo; total, cero... Supongamos ahora que me la presentan como originaria de un poeta chino o siamés. Yo pensaré: Todo se les vuelve dragón a los chinos y me representaré un incendio claro como una fiesta y serpeando, y me gustará. Supongamos que se vale de

⁵⁴ Repetimos aquí la célebre sentencia inscrita, veinte años después, en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*: “un libro insigne es... aquel capaz de inagotables repeticiones, versiones, perversiones”, afirmación que, como se ve, resulta ser una nueva versión, una variación, del párrafo que analizamos.

⁵⁵ Es imposible no aludir la noción de intertextualidad, proveniente de la semiótica literaria. Define un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto, que conciernen a la retícula de textos precedentes, historias condensadas ya producidas, sobre cuyo orden diferencial se recorta, en su singularidad, el texto leído.

ella el testigo presencial de un incendio o, mejor aun, alguien a quien fueron amenaza las llamaradas. Yo pensaré: Ese concepto de un fuego con mandíbulas es realmente de pesadilla, de horror y añade malignidad humana y odiosa a un hecho inconsciente. Es casi mitológica la frase y es vigorosísima. Supongamos que me revelan que el padre de esa figuración es Esquilo y que estuvo en lengua de Prometeo (y así es la verdad) y que el arrestado titán, amarrado a un precipicio de rocas por la Fuerza y por la Violencia, ministros duros, se la dijo al Océano, caballero anciano que vino a visitar su calamidad en coche con alas. Entonces la sentencia me parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su origen. Haré como el lector, que sin duda ha suspendido su juicio, hasta cerciorarse bien cuya era la frase.”

El valor del verso –su eficacia como solución combinatoria, su felicidad verbal- puede ser evaluado sobre el fondo de un estado de lengua literaria, dentro de un contexto, y el juicio que se haga de él dependerá de cómo venga atribuido o de la hipótesis de atribución que el lector le suponga. La inactualidad y la lejanía de su producción predisponen al lector, al parecer, de modo favorable... La distancia y la antigüedad – “que son los énfasis del espacio y del tiempo”- cumplen una función determinante en la recepción, forman parte para el lector del aspecto significante del texto:

“Si ya nos engravece pensar que hace dos mil quinientos años vivieron hombres, ¿cómo no ha de conmovernos saber que versificaron, que fueron espectadores del mundo, que hospedaron en las palabras leves y duraderas algo de su pesada vida fugaz, que esas palabras están cumpliendo un largo destino? “El tiempo, tanpreciado de socavador, tan famoso por sus demoliciones y sus ruinas de Itálica, también construye. Al erguido verso de Cervantes *¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!*... lo vemos refaccionado y hasta notablemente ensanchado por él. Cuando el inventor y detallador de Don Quijote lo redactó, *vive Dios* era interjección tan barata como *caramba*, y *espantar* valía por *asombrar*. Sospecho que los contemporáneos suyos lo sentirían así: *¡Vieran lo que me asombra este aparato!*... o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo -amigo de Cervantes- ha sabido corregirle las pruebas.” (p. 90 a 92)⁵⁶

⁵⁶ Tales afirmaciones vuelven, muchos años después, a tener un lugar central en *La busca de Averroes*

Valéry como referencia

Tres son los aspectos relevados en las no pocas pero enumerables referencias a Valéry que Borges desarrolla en su obra, todas entre 1930 y 1945. Está por una parte su pensamiento estético⁵⁷; por otra, el personaje *Edmond Teste* (“quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales” –enfatisa Borges); y, finalmente, el mismo Valéry como modelo de *homme de lettres* (del que *Monsieur Teste* es una emanación especular). Ejemplo de inteligencia analítica, exclusivamente interesado en sus propios procesos y procedimientos, su preocupación mayor, si no la única -y en esto consume el influjo de Poe-, es dilucidar las complejas y sutiles operaciones que colaboran en la composición de un texto. “Da la impresión –observa T.S.Eliot de Valéry- de que si continuaba escribiendo poesía era pura y simplemente porque se interesaba en una observación introspectiva, es decir, en contemplarse a sí mismo dedicado a escribir.”⁵⁸

El trabajo crítico, para Valéry, consiste en evaluar la relación entre el texto singular y el trabajo que lo produjo, sin consideración alguna a otra cosa que no sea el examen de los problemas de los que la obra es solución. Lo que le importa es la compleja elaboración y no tanto el fruto, que así considerado no es más que un incidente dentro del proceso que culmina en él, y que en él deja su huella. El mérito de un autor es proporcional a las dificultades que tiene que vencer para cumplir con su proyecto. Hay una indicación reveladora en *Varieté V*, el último de sus libros en que se recopilan escritos suyos: "A mí, lo confieso, me interesa mucho más la formación o la elaboración de las obras (de arte) que las obras propiamente dichas". Y un poco más adelante: "En mi opinión, la filosofía más auténtica no está tanto en el objeto de la reflexión cuanto en el mismo acto de pensar y su manipulación".

⁵⁷ Según Barthes, uno de los tres patrones de la Poética, junto a Aristóteles y Jakobson. “Cuando se coloca frente a la obra literaria, el especialista en Poética no se pregunta: ¿qué quiere decir? ¿Dé dónde proviene? ¿Con qué se relaciona? Sino que, más simple y más difícilmente, se pregunta: ¿cómo está hecho? Esta pregunta se ha planteado ya tres veces en nuestra historia...” En *El susurro del lenguaje*, op. cit., p. 215.

⁵⁸ T.S.Eliot, “De Poe a Valéry”, en *Criticar al crítico*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.

Comenta Borges, en una breve nota biográfica sobre Valéry (1937): "Enumerar lo hechos de la vida de Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry. Los hechos, para él, sólo valen como estimulantes del pensamiento: el pensamiento, para él, sólo vale en cuanto lo podemos observar; la observación de esa observación también le interesa..."⁵⁹

Hacia finales de los años veinte, cabe suponer, Borges encuentra (o reconoce) en Valéry dos o tres ideas claves de cuya *repetición, versión y perversión* se nutrirán sus ficciones y ensayos (centralmente ese postulado según el cual, "la Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura"). *Pierre Menard, autor del Quijote*, publicado a principios de 1938, es el primero y más conspicuo de esos ejercicios.

La filosofía de la composición

Entre las señales que vinculan al *Pierre Menard* con Valéry, la menor no es la lucidez desplegada por el personaje en el análisis de su proyecto y en el valor atribuido a las dificultades que éste propone. En el prólogo que, en 1941, dedica a *El jardín de senderos que se bifurcan*, libro donde está recogido el relato, Borges señala de su protagonista: "La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental..." Esa historia mental, según la data de las publicaciones, se despliega entre 1899 y 1930, cronología que hace contemporáneo a *Menard* de Paul Valéry, quien está explícitamente referido en el citado índice como interlocutor de una invectiva de Menard y como amigo de éste.

El hecho es que, a pesar de las graciosas inverosimilitudes, los títulos consignados en el inventario de la *obra visible* de Menard, construyen un perfil intelectual bastante nítido del autor, que bien podría ser la versión caricaturesca (el remedo económico y cómico) del personaje Valéry -*Edmond Teste*-, mezcladas con las aficiones del mismo Borges. Se puede representar la figura de esa conciencia lectora en términos de predisposición sistemático-sintáctica (en contra de una disposición de tipo simbólico-expresiva): el lenguaje, y el ejercicio literario del lenguaje, pensado así, es, antes que nada, una

⁵⁹ J.L. Borges, *Obras Completas IV*, Emecé Editores, Barcelona, 1996, p.245

totalidad de relaciones diferenciales y un procedimiento combinatorio. Las preocupaciones de Menard (incluso sus contados ejercicios poéticos) pertenecen al ámbito del análisis lógico del lenguaje y del lenguaje como sistema de reglas; de ahí su interés por el ajedrez, por la lógica simbólica, por la invención de lenguajes formalizados (referencias a Descartes, Leibniz, John Wilkins, R. Lulio, G. Boole, Russell); de ahí, también, su interés por la traducción. Se puede adivinar, también, que el espíritu que anima cada escrito es el de desarrollar una solución a un problema propuesto, al extremo que en cierto caso Menard "propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación".

Más abajo en el texto, entrelíneas, se lo definirá a Menard como "un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste." Y esta retahíla, de identificable traza borgeana, no es una pista menor en la maquinaria del texto.

La tradición de la que Valéry forma parte y que él consume es una que tiene su momento emergente en *La Filosofía de la composición*, de E. A. Poe. Borges repite, un par de veces, con visos de paradoja, el hecho de que los románticos profesaran una poética eminentemente intelectual y, como Poe, creyeran en la construcción racional de la obra, a diferencia de los clásicos que creían en la irrupción de la musa para explicar la creación artística. Lo que no declara es que en los postulados críticos de Poe puede leerse (no así en su poesía) una posición antirromántica, mucho menos edulcorada que en Valéry, y en cuya franqueza se reconoce bien la propia posición de Borges respecto al ejercicio de escribir y a la mistificación comprometida en el devenir autor. Baste prestar atención al siguiente párrafo para confirmarlo:

“La mayoría de los escritores –los poetas en particular- prefieren hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en que se encuentran cuando realizan sus composiciones, y se estremecerían de pies a cabeza si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de la elaboración y las vacilaciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de la creación, que notase los verdaderos propósitos, captados sólo a último momento, los innumerables vislumbres de la idea que no llegó a madurar plenamente, las fantasías rechazadas por rebeldes, las cautelosas selecciones y exclusiones, las dolorosas raspaduras e interpolaciones, en pocas palabras, las ruedas y piñones, los aparejos para cambiar las escenas, que en noventa y nueve de cien casos constituyen las cualidades del histrión literario.

“... no deberá considerarse como una falta de decoro el que yo muestre el *modus operandi* que me permitió componer uno de mis poemas. Elijo a *The Raven* precisamente porque es el más conocido. Me propongo, desde ya, manifestar claramente que en ningún momento esta composición se debe, ya al azar, ya a la intuición: la obra fue adquiriendo forma gradualmente con la precisión y la consecuencia rígida de un problema matemático.”⁶⁰

Poe desea dilucidar el proceso de la creación y cree poder hacerlo sin apelar a ningún expediente metafísico. Propone el proceso en términos constructivo-mecánicos que a fuerza de ajustes y reajustes –“cautelosas selecciones y exclusiones”- va a dar en un resultado, imposible de prever inicialmente. El hecho notable, sin embargo, es que, negando la inspiración y dilucidando la creación estética como trabajo de la inteligencia, Poe rebaja al autor a mero histrión y hace caer el mito del origen, que es indisoluble de la idea de creación. Obra y autor son efectos de un proceso que no lo tiene a éste como principio. El autor (como principio de obra) es una ilusión, una mascarada, que resulta de borrar, disimular, ocultar “tras bastidores”, el proceso de elaboración –hecho de vacilaciones y azares- cuyos propósitos iniciales son más bien incalculables e inconfesables. La creencia en un presente pleno y sobrepotente, el presente de la creación, proviene de “hacer creer” que la forma posible e impremeditada resultante está ya al comienzo; de poner el efecto como causa, a fuerza de negar el proceso que la hizo posible. ¿No son acaso éstas las ideas que la escritura de Borges traduce, eufemiza, desarrolla ficcionalmente?

Traducida y comentada por Baudelaire, la obra de Poe llega a Valéry, habiendo sido actualizada decisivamente a través de Mallarmé –“tres generaciones literarias que representan casi exactamente un siglo de literatura francesa” (T.S.Eliot). Así lo reconoce el mismo Valéry en un ensayo de 1923, incluido en *Variété I*, dedicado a Baudelaire. Que éste consiga erigirse, en contra del Romanticismo (y de Hugo, sobre todo), como el poeta de la modernidad, pasa, según Valéry, por "haber merecido la fortuna de descubrir en las obras de Edgar Poe un nuevo mundo intelectual. El demonio de la lucidez, el genio del análisis, y el inventor de las combinaciones más nuevas y seductoras de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo

⁶⁰ E. A. Poe, *Filosofía de la composición*, Ed. Coyoacán, Colección Reino imaginario, México, 1994.

de la excepción, el ingeniero literario que profundiza y utiliza todos los recursos del arte, se le aparecen en Edgar Poe y lo maravillan. Tantos puntos de vista originales y tantas extraordinarias promesas lo embrujan, transforman su talento y cambian magníficamente su destino." Más adelante: "Hasta Edgar Poe, el problema de la literatura jamás había sido examinado en sus premisas, reducido a un problema de psicología, abordado mediante un análisis en que la lógica y la mecánica de los efectos se empleaban deliberadamente. Por primera vez, las relaciones entre la obra y el lector eran dilucidadas y presentadas como fundamentos positivos del arte..." Esta afirmación interesa aquí porque señala el ideal de literatura que sostiene Valéry.

En su lúcido ensayo ("De Poe a Valéry", 1948), T.S.Eliot explica la importancia de Poe en la literatura francesa. El valor fundamental adjudicado a su obra, a diferencia del valor secundario que tiene en la literatura inglesa, se debe justamente a la traducción y el comentario que Baudelaire hace de la obra de Poe. "Hemos de tener en cuenta primeramente que ninguno de estos tres poetas conocía muy bien el idioma inglés..." – dice Eliot de Baudelaire, Mallarmé y Valéry:

“Resulta posible, ciertamente, que, al leer algo en un idioma que solo entiende imperfectamente, el lector encuentre algo que en realidad no está ahí; y si el lector es un hombre de genio, el poema extranjero leído, por feliz accidente, puede hacer surgir de las profundidades de su mente algo importante que atribuye a lo que está leyendo. La verdad es que, al traducir al francés la prosa de Poe, Baudelaire la mejoró sorprendentemente; transformó lo que era con frecuencia una prosa inglesa descuidada y vulgar en un francés admirable. También Mallarmé, que tradujo al francés, en prosa, cierto número de poemas de Poe, los mejoró en forma análoga; aunque por otra parte se perdiera el ritmo, donde se encierra una gran parte de la originalidad de Poe. Así, pues, la prueba de que los franceses valoraron en exceso a Poe porque conocían mal el inglés tiene un aspecto puramente negativo; no podemos aventurarnos más allá de decir que no les turbaban esas debilidades que nosotros vemos tan claramente.”

El hecho es que no sólo Eliot hace hincapié en el trance de la traducción como condición decisiva de la posteridad de Poe. También Valéry afirma: "si todo Baudelaire está impregnado, inspirado, profundizado por esta influencia" (de Poe), por su parte, "Baudelaire proporciona al pensamiento de Poe una extensión infinita. Se la propone al porvenir. Esa extensión que, en el gran verso de Mallarmé, cambia al poeta en sí mismo, queda abierta y asegurada a la sombra del mísero Poe por el acto, la traducción y los prefacios de Baudelaire."

Borges, en el *Pierre Menard*, convierte este acontecimiento en intriga.

Pierre Menard

Escrito a principios de 1939 en circunstancias biográficas determinantes⁶¹, y consagrado por la posteridad como el primer relato fantástico de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, posee notoriamente la forma de una parodia. Híbrido de panegírico fúnebre, de reseña libresca, de oratoria de sobremesa, en la brevedad de su texto se reconocen los hábitos retóricos imperantes en las páginas de cualquier revista literaria de Ateneo o cenáculo simbolista de los años diez o veinte⁶². Borges construye el texto de tal manera que, desde las primeras líneas, se deja adivinar, en el premeditado juego con las convenciones del género elegido, al identificable sujeto que compone esa nota, a saber, un *homme de lettres*, quien, transitando sin censura desde el comedillo social -cuyas autoridades son baronesas y condesas- al tono sublime del que recurre a mayúsculas para alegorizar ciertos sustantivos, desarrolla el elogio y el examen de un autor francés, recientemente muerto⁶³.

⁶¹ Este relato nace de una delicada coyuntura biográfica: Borges convaleciente de un grave accidente sufrido (tras la muerte de su padre) ensaya una idea narrativa inverosímil con el fin de poner a prueba la idoneidad de sus facultades intelectuales. (cfr.: Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 293-30).

⁶²La conciencia irónica de Borges respecto al modelo verosímil del género elegido se puede leer en estas líneas: “El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género.” *Prólogo de prólogos*, 1974

⁶³ Pese a las apariencias, no se debe creer que el esfuerzo de Borges para componer su sátira fue grande. Le pudo haber bastado con exagerar, muy poco, la institución retórica dominante en la literatura crítica de los años veinte y que él también reprodujo con entusiasmo, si se considera el estilo cultivado en sus tres libros iniciales de ensayos. Es el tiempo el gran parodista, como también, según gusta decir a Borges, el que sabe corregir las pruebas. Pero es Borges quien construye ese tiempo repudiando su escritura

El propósito del panegirista es determinar, con pretensión definitiva, la obra del autor Pierre Menard ("novelista", según la primera línea; "llorado poeta" frases más abajo). De "fácil y breve enumeración", la obra publicada de Menard consta de artículos, monografías, traducciones, además de un soneto, y su inventario total, expuesto en orden cronológico, suma dieciocho títulos. Presentado el índice bibliográfico de las publicaciones de Menard, su "obra visible", el panegirista, destinatario epistolar del autor y confidente, pasa, sin trámite, a presentar el trabajo secreto de Menard, la obra que define, como ninguna otra, su destino y su mérito, la "obra invisible":

“la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay! de las posibilidades del hombre! la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese "dislate" es el objeto primordial de esta nota.”

La empresa ("complejísima y de antemano fútil") de Menard, "repetir en un idioma ajeno un libro preexistente", se confunde, así definida, con la tarea de traducir. Sólo que, en este caso, el francés Menard traduce del castellano al castellano; repite en castellano

primera, sorteándola y remedándola paródicamente. Baste como prueba este prólogo (1919) de Cansinos-Assens, amigo y primer admirado maestro de Borges, a una traducción propia de Mallarmé, "Hace poco, una autoridad literaria oficial, encarnada en una dama que dogmatiza en una cátedra de literaturas neolatinas -la condesa de Pardo Bazán- en una conferencia dada en el Ateneo, declaraba extinguidas la estela y la estirpe mallarmeanas, abismándolas en lo irreparable del óbito físico del poeta. Más lo cierto es que esa estela y esa estirpe se conservan hoy más vívidas que nunca; y que si alguno de los poetas que poblaron la graciosa escalinata con que termina el siglo XIX y llenaron de fulguraciones líricas la sombra de Hugo, podría señalar hoy con dedo inmortal una progenie nacida de su genio, ese poeta es Mallarmé. Cuando todas las veleidades e intenciones de su momento pasaron, la que él sostuvo erguida en el orgullo de su soledad y de su celibatismo, es la única que subsiste, marcando todavía una senda. Parnasianos, simbolistas y decadentes, fueron manecillas que marcaron un instante fugaz en aquellos relojes, tan sólo, en la zona luminosa y remisa del cuadrante solar...”

(idioma ajeno a él) un libro escrito en castellano.⁶⁴ Lo que otorga cierto grado de verosimilitud al disparate tautológico comprometido en el proyecto reside en el hecho (inverificable) de que esa tarea se la quiere llevar a cabo sobre la base no de la lectura actual del texto, sino sobre el recuerdo que se conserva de su lectura realizada muchos años antes, tal que, dice Menard, su “recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito”. A la nula distancia lingüística entre el modelo y la transcripción, lo que Menard opone es la distancia inconmensurable entre la lectura alguna vez realizada y el recuerdo que se conserva actualmente de ella. Traducción, sí, pero traducción de unas páginas leídas y no revisitadas. Reconstrucción, pues, de un texto a partir de la inscripción que su lectura ha dejado en la memoria.

“... A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la Galatea, las novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Segismunda y el Viaje del Parnaso... Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.”

La última frase propone sin equívoco la meta de Menard -a saber, escribir un texto-, y pone de manifiesto que la tarea inverosímil del imaginado autor no es más que la estrategia imposible para conferir nitidez al problema central que esa meta supone. El trabajo de escribir consiste, para él, en despejar de olvido la memoria de una lectura ya realizada. La tarea propuesta consiste en la restauración de lo que “el olvido y la indiferencia” ha borrado de la memoria. El trabajo del escritor Menard, trabajo de ensayo, borroneo, ajuste y reajuste, de refinamiento, tiene por meta hacer desaparecer el olvido de su memoria de lector. Menard, a través de la escritura, quiere precisar con exactitud literal el recuerdo, en principio vago, de un texto leído; rehacer la distancia entre su memoria de lector y la letra leída.

Escribe Menard:

⁶⁴ De hecho, según él mismo divulgó, la primera lectura que hizo Borges del Quijote fue en inglés: “Cuando más tarde leí *Don Quijote* en versión original, me pareció una mala traducción”. *Autobiografía*, Op. cit., p.26

“...es indiscutible que mi problema es hartamente más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *a la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal y psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto "original" y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trecientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote.”⁶⁵

Escribir el Quijote representa, para Menard, la utopía de la escritura: explícita, bien que de manera imposible (*reductio ad absurdum*), los términos a los que está sujeto el acto de escribir. Escribir es reescribir, porque se escribe siempre a partir de lo leído: tanto a partir de lo leído ya, del recuerdo de la literatura leída, como de la acción de leer lo que se escribe. La ficción que analizamos transforma literalmente esa hipótesis en programa de escritura. Es como si Borges hubiese inventado una tarea irrisoria, un *deber*, una receta imposible -la conjunción de libertad combinatoria y pauta necesaria-, para dar forma verosímil al ejercicio de la literatura, tal cual la plantea Valéry (cuyo pensamiento es ya un efecto de la lectura de Poe traducido por Baudelaire).⁶⁶ El trabajo de escritura consiste, para aquél, en el juego de la variación lingüística dentro de las posibilidades de un idioma. En *Introduction à la Poétique*, se preguntaba: “¿No es acaso el Lenguaje la obra maestra de las obras maestras literarias, ya que toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez por todas?”

En la escritura ese juego de ajustes y reajustes no tiene una regla visible y previa; ésta va manifestándose al hilo del desarrollo del juego, “un poco *a la diable*”. En la traducción, en cambio, la ley que rige el proceso está dada por el texto -la "letra"- que se traduce. La utopía de Pierre Menard consiste en reunir en uno solo ambos procedimientos: traducir como si se escribiera directamente; escribir como si se

⁶⁵ J.L. Borges, *Obras Completas*, Emecé Editores, B.Aires, 1974, p.448.

⁶⁶ O a la idea que Kant postula de *creación*: la relación entre libertad y necesidad.

tradujera. Sólo que aquí, los fueros de la ficción permiten llevar al absurdo los términos comprometidos en la analogía. Los términos de la analogía son: el recuerdo de la lectura del Quijote funciona para Pierre Menard como para cualquier escritor funciona la imprecisa idea de un texto a escribir. En el caso de Menard, “el modelo propuesto a su imitación es un texto visible” (la huella dejada por la lectura del Quijote), y “no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad” (como es el caso de las –así llamadas- *escrituras directas*). Las líneas citadas, pertenecen al primer párrafo de *Las versiones homéricas*, ensayo de 1932 en el que se desarrolla el cotejo de múltiples versiones de la *Odisea* para ilustrar, en grado puro, lo que, según sugiere Borges, importa en “la discusión estética”.⁶⁷

En este ensayo Borges por vez primera despliega un caso relevante de escritura –el ejercicio de la traducción, como ejercicio de lectura- que permite aislar su nueva conciencia estética: la dimensión estética de la actividad de escribir y de leer reside en ejercer el juego de la variación verbal –*ars combinatoria*- sobre un contenido supuesto, y en el gozo de su percepción. El cotejo de las diversas versiones de una historia conocida pone de manifiesto en grado puro el hecho literario de la escritura. Dicho en términos formalistas: la *literariedad* de la literatura.⁶⁸

Las versiones homéricas

Borges habla en este ensayo menos como traductor, que como lector de las diversas versiones de un texto que se desconoce o que se conoce sólo a través de esas versiones múltiples.⁶⁹ Por eso se examinan las traducciones de Homero: “la *Odisea*, gracias a mi

⁶⁷ La traducción, postula Borges, “parece destinada a ilustrar la discusión estética”. La discusión estética, cabe agregar, en los términos propuestos por Valéry.

⁶⁸ En este modo de plantear las cosas se puede escuchar un eco del rechazo borgeano a la prosa inicial de sus primeras publicaciones, sobre la base de conservar sus temas.

⁶⁹ En *Los traductores de las 1001 noches*, (Historia de la eternidad, 1936), Borges ejerce de nuevo, ahora bajo la forma de un estudio pormenorizado de las versiones de Burton, de Mardrus, de Galland, de Littmann, su condición de feliz lector de traducciones. La conclusión (en contra de la versión alemana de Littmann) importa

oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler." Su examen no compara, pues, la traducción con el original, sino que coteja las traducciones ("heterogéneas y hasta contradictorias") de una misma obra y ello, incluso, en un mismo idioma ("No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura").

Así comienza el ensayo:

"Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación de una facilidad." (O.C., p.239)

La alusión que se hace del acto de escribir –que parece una versión velada de la antes citada declaración de Poe- merece análisis. En las tres indicaciones mentadas -omisión,

aquí: "...las versiones de Burton y de Mardrus, y aun la de Galland, sólo se dejan concebir *después de una literatura*. Cualesquiera sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton -la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la aficción arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven *Salammbó* y Lafontaine, el *Manequí de Mimbre* y el *ballet* ruso. En Littmann, incapaz como Washington de mentir, no hay otra cosa que la probidad de Alemania. Es tan poco, es poquísimo. El comercio de las Noches y de Alemania debió producir algo más. "Ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica –mejor dicho, *sólo* posee una literatura fantástica. Hay maravillas en las Noches que me gustaría ver repensadas en alemán."

reticencia, secreto- el acento está puesto en una supresión: se trata menos de sumar que de restar. La acción de escribir (de escribir con conciencia literaria) es propuesta, así, como singular tensión entre lo que se quiere decir y lo que la vanidad, el pundonor y el pudor –el *amor proprio*, diría Valéry-, toleran que quede inscrito y así dado a leer. “Un olvido animado por la vanidad”, esto es: el ocultamiento o disimulo de una deuda con textos (lecturas) precedentes; “el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes”, esto es: la omisión y renuncia de todo aquello que pudiera parecer trivial o pueril (predecible por repetido); “el conato de mantener intacta y central una reserva de sombra”, esto es: la voluntad de preservar en secreto algo impresentable –en fin, la resta y eufemización de todo aquello cuya exposición nos expondría al ridículo o a la vergüenza: por baladí, por inconfesable, por fraudulento-, es lo que conduce la construcción del cuerpo textual. Quien escribe deviene autor de un texto conjuntamente con ese trabajo por el cual se va precisando ese ideal del que terminará resultando un texto *en limpio*. Su condición le viene de sancionar como último el último de los borradores. Éste iría adquiriendo su definición, *se pondría en forma*, a fuerza de una dieta estricta: la tachadura prima sobre la inscripción. Dicho mejor: la inscripción resulta de una tachadura. Escribir es borrar y es leer borradores – esto es: leer un texto susceptible de ser infinitamente corregido y reelaborado. La definición de un texto es únicamente la última versión que se erigió como tal a fuerza de borrar los borradores, tachar en ellos su sustancia contingencial y azarosa. El escritor (“un piensa-frases”, según una acertada definición de Barthes) es un lector que escribe y su singularidad reside en que su lectura trabaja sobre lo leído: borra borradores, tacha en ellos lo que, según su particular disciplina de escrúpulos, adolece de impropiedad -es préstamo, automatismo, banalidad o fraude.⁷⁰

Se está en las antípodas de la creencia romántica en la “personalidad” que postula el ejercicio poético como expresión singular (“original”) de un individuo; la identidad de

⁷⁰ Tema recurrente, la del azar/necesidad en el proceso de escribir, como ya se vio a propósito de la cábala: “Consideremos un tercer escritor, el intelectual. Éste, ya en su manejo de la prosa (Valéry, De Quincey), ya en el del verso, no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado en lo posible, y ha restringido, su alianza incalculable. Remotamente se aproxima al Señor, para Quien el vago concepto de azar ningún sentido tiene.” (O.C., p.211)

lo estético y de lo expresivo. Borges ya había discutido esta doctrina (que él conoce a través de Croce) en *La postulación de la realidad (Discusión, 1932)*, explicando su opción por el procedimiento clásico, para el cual, según Borges lo formula, “la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesoria, la literatura es siempre una sola.”

Traducción y valor

Quien traduce lee un texto, pero en su propósito de repetir lo leído en una lengua que no es la del texto, actúa, actualiza, todas y cada una de las operaciones constructivas comprometidas en la actividad de escribir. Sólo que aquí la labor no compromete la intimidad del sujeto –su ríspido impresentable, se diría-, sino únicamente sus competencias lingüísticas y literarias. Su trabajo tiene como referente otro texto, no sus experiencias o sus sentimientos o pensamientos. La elección de una palabra o su renuncia, la arquitectura de una frase y su tono, la definición de un párrafo, su delicadeza o su énfasis –el plano expresivo del lenguaje-, se deciden no en vistas de sortear las íntimas objeciones o escrúpulos –la dimensión subjetiva- que traman la “escritura directa”, sino exclusivamente en vistas de alcanzar la mayor eficacia dentro de las posibilidades propias, sobre la base de un escrito leído en otro idioma. Ahora bien, esa eficacia estética, esa felicidad verbal, el escritor-traductor la alcanza (o no) dentro de la determinada lengua literaria y a la luz de la determinada idea de literatura, en la que se ha formado. Las “heterogéneas y hasta contradictorias” traducciones de un mismo original deparan al lector la posibilidad de cotejar las múltiples variaciones (de estilo y de sentido) que un mismo contenido puede adoptar escrito al interior de diversas tradiciones literarias (posibles incluso dentro de un mismo idioma). Es por eso que la traducción, la diferencia entre traducciones, según Borges, proponen a la lectura –mejor de lo que lo hace el texto original- el “modesto misterio” del ejercicio de las letras, a saber: escribir es hacer variar el sentido (*la connotación*) de un contenido supuesto (*denotación*). El ejercicio literario queda propuesto, así, como juego combinatorio en el plano signifiante (plano de la expresión) del lenguaje, dentro de la tradición literaria o las tradiciones literarias, es decir, de la literatura como sistema complejo de connotación

que se sobrepone al universo lexical y sintáctico dado por el idioma (sistema de denotación).⁷¹

Juzgar estéticamente un texto, según tales premisas, consistirá, entonces, en tomarlo como solución posible dentro de inagotables alternativas: el valor estético de un texto reside en la riqueza de su solución para darle cuerpo verbal a una idea o historia o motivo. Pero medir, sopesar, evaluar, esa riqueza supone compararlo con otro texto bajo un mismo respecto. Para que halla valor es preciso, por una parte, poder intercambiar cosas desemejantes (por ejemplo, un texto y el contenido referido por él), y, por otra, comparar entre sí cosas similares (por ejemplo, un texto con otro texto). Las traducciones de un mismo original dejan a la vista los términos comprometidos en el valor literario, porque el problema del cual son, cada una, una solución posible, es el contenido del texto que hace de referencia. Examinar las eficacias verbales, el valor, de su construcción –y la variación de sentido y estilo, la connotación, producida- es una operación posible cuando leemos traducciones mejor que cuando leemos escrituras directas, en las que uno de los términos del problema, el contenido que se hace variar, está en curso de constitución en el proceso de inscripción y no está explícitamente dado de antemano.⁷²

⁷¹ Sobre la base de Hjelmslev, Barthes explica: “Se dirá pues que *un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido por un sistema de significación*; los casos corrientes de connotación estarán evidentemente constituidos por los sistemas complejos cuyo primer sistema lo forma el lenguaje articulado (tal por ejemplo el caso de la literatura)”. R. Barthes, *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990, p.76.

⁷² Se diría que el modelo propuesto es equivalente, en el universo de la música, principalmente en la tradición jazzística, a la figura que adopta la interpretación como creación: el ejecutante se prueba ofreciendo una nueva versión de alguna pieza *standard*, es decir haciendo variar una línea melódica canónica, dentro del marco de libertad dado por las múltiples versiones ya conocidas. Y el resultado es juzgado por el oído experto (es decir, cultivado en el placer de reconocer sutiles diferencias) en términos de compulsar los matices, citas, énfasis, conseguidos por la nueva versión.

Borges no se pronuncia, como se ve, sobre la virtud de la obra. Tampoco evalúa la virtud de la traducción según la fidelidad, partiendo por subordinar la transcripción a la inscripción primera (que, como cabe conjeturar, es ya una traducción). Lo que le interesa es el hecho feliz de la diferencia, múltiple e inagotable, entre las versiones a que da lugar un objeto verbal que es leído sobre la base de una distancia de idioma, de lengua literaria y de contexto histórico. Tal consideración hace visible, por una parte, la relevancia de la lectura en la actualización de un texto: las diferencias entre múltiples versiones revelan de modo sutil diferencias de lectura, diferencias de recepción que transforman cada vez el texto leído. Por otra parte, hace visible lo que la edición de un texto -su definición por parte del autor- deja en la invisibilidad, esto es: el proceso de escritura como gestación de materiales crecientes que la "versión definitiva" condena a la condición de borradores

Así puede entenderse el valor adjudicado a la traducción. La analogía propuesta supone comparar el texto invisible que sustenta el texto visible (de la "escritura directa") con el texto original, pero desconocido, y sus múltiples traducciones. En tal caso, al texto que leemos le es esencial la condición provisional, no definitiva -él es una versión entre otras posibles. La traducción es, en ese sentido, felizmente desilusionante: arruina la ilusión de texto definitivo (y, por lo tanto, la ilusión de autor, de origen, de necesidad) confesando su condición de posibilidad, su no fatalidad, su inestabilidad. Lo que pone de manifiesto el texto de la traducción es la vicisitud que sufre un texto a través de sus lecturas. "Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Ilíada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis?". Borges observa que la diversidad entre las versiones de un mismo texto (el homérico, en este caso) se debe "a la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje". Lo repite líneas más abajo: "lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje."

Ejemplo de evaluación de la eficacia combinatoria y recurso intertextual, en el mismo P.Menard: "el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde..."

Tal observación la había desplegado en un artículo juvenil y la repetirá en una reseña a *Introducción a la Poética*, de Valéry. El desconocimiento del idioma, de sus automatismos, de sus hábitos, de los giros sancionados por el uso en una comunidad lingüística determinada (a la que pertenece el autor, pero no el lector), es una contingencia que puede desencadenar felices consecuencias para la literatura. (Pongamos el caso de Poe vertido y comentado por Baudelaire).

Introduction a la Poetique

Meses antes de que escribiera *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges había reseñado para la revista *El Hogar* (en junio de 1938), el "volumen breve y precioso" que recoge la primera lección del curso de poética que Paul Valéry dictara en el *College de France*. Borges escoge tres puntos de *Introduction a la Poetique* y en esa selección se puede leer el resumen nítido de las ideas que, en registro problemático, provocan la obra borgeana:

-la idea de que "la Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura." (Esta frase de Valéry servirá más tarde, en 1952, de bajada al artículo *La flor de Coleridge*).

-la idea "no menos técnica, no menos esencialmente clásica" de que "la literatura es y no puede ser otra cosa que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del lenguaje".

-la idea de que "las obras del espíritu sólo existen en acto, y que ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador."

Pasa a contraponer las dos últimas observaciones. "Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado, la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones y distracciones colaboran con el poeta muerto." Escrito a finales de 1938, *Pierre Menard, autor del Quijote*, parodia y entremezcla los dos postulados de Valéry recién contrapuestos.

Barthes plantea que Valéry “no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como *azarosa* de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor, le parecía pura superstición.”⁷³ Repitiendo a Valéry, también Borges quiere suprimir al autor en beneficio de la literatura, y *Pierre Menard* es el nombre de la ficcionalización extrema de esas ideas: la literatura como sistema finito; el escribir como juego combinatorio dentro de ese sistema; y la lectura como ilimitada actualización de ese juego a través del tiempo. Valéry (mistificando lo que Poe había desmitificado) distingue en el trabajo de un autor dos instancias, una de las cuales -la "obra sensible", el texto visible- forma parte de la otra, de la que sería "un extracto". El autor lo es principalmente de ese trabajo de extracción que opera sobre la materia del pensamiento (que aquí se define del mismo modo en que el idealismo lo ha hecho tradicionalmente: como un monólogo interior, como diálogo del alma consigo misma). Y es esta labor de reflexión lo que Valéry llama la "obra previa del autor". La crítica, según esto, debe dilucidar a partir del texto "visible" el texto "invisible" -el proceso, que podría ser ilimitado, de escritura, de sucesivos borradores, ensayos, que ponen de manifiesto la lucha del autor por realizar su idea de obra, cuya ley se va haciendo visible en ese trabajo de tanteo, de sorteo de dificultades, de cuya solución final el texto leído sería el efecto.⁷⁴

Si el mérito de una obra reside menos en el fruto visible que en el trabajo consagrado para realizarla, entonces por qué no imaginar un autor a fuerza de imaginar ese trabajo – más meritorio cuanto más insuperables sean las dificultades autoimpuestas por su proyecto. Menard encarna esa tarea respecto del Quijote (“llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”), intentando sobrepasar todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y la actualidad literaria en la que él, como lector, se ha formado. La gracia del chiste borgeano reside en la verdad comprometida en su absurdo: la connotación de un texto y su valor dependen del contexto, tal que una modificación de contexto supone una variación de sentido y de estilo. Bastaría, según la

⁷³ R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, Op.cit., pp.66,67

⁷⁴ Es imposible no recordar una sentencia de Carlyle que Borges acostumbra a recitar: "Toda obra humana es deleznable, pero su ejecución no lo es".

hipótesis, poner el texto bajo otra firma, para que éste se abra de modo nuevo al extravagante lector, con tal de que esa firma comporte para éste un contexto, un horizonte de lectura, una literatura posible. Es lo que hace el panegirista de Menard en uno de los momentos más graciosos del relato: lee una frase de Cervantes como si fuera el fruto del imaginado trabajo del simbolista francés y su análisis arroja como resultado una radical diferencia (de sentido y estilo). (Concluye el análisis: “También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard –extranjero al fin- adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.”) Lo que ha hecho el escritor de la nota (buen lector) cotejando el párrafo “original” de Cervantes con el mismo párrafo que ha resultado del premeditado ejercicio de Menard, es alterar la atribución del texto, hacerlo relativo a campos de producción y recepción diferentes y distantes en el tiempo: lo ha leído dentro de horizontes de lectura distintos, inscribiéndolo dentro de los contextos -redes de referencias literarias e ideas de literatura- respectivos: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)”

Así, el sentido de un texto -y su relevancia estética- depende de esa única relación que lo hace ser algo: relación al otro que lo lee, el cual depende, a su vez, del contexto en el que se ha formado como lector, que es distinto al que tramó la producción de su inscripción. Y así el mismo párrafo -su letra- queda alterado en su espíritu. Lo que hay entre párrafo y párrafo es la acumulación incalculable de lecturas, de literaturas, de horizontes de recepción, a través de los cuales la misma letra va modificando su sentido.

El plusvalor del olvido

En un prólogo (1932) al *Cementerio Marino*, en versión al castellano de Néstor Ibarra, Borges repite sin alteración la citada primera página de *Las versiones homéricas*.⁷⁵

⁷⁵ Aquí otra vez el juego de revertir el original por su versión: “Invito al mero lector sudamericano –*mon semblable, mon frère*- a saturarse de la estrofa quinta en el texto español, hasta sentir que el verso original de Néstor Ibarra: *La pérdida en rumor de la ribera*, es inaccesible, y que su imitación por Valéry: *Le changement des rives en rumeur*, no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino. Sostener con demasiada

Advertir la importancia del ejercicio de traducir pasa por defraudar -como ilusión- la condición de acabamiento y necesidad que comporta el concepto de obra, y reducir la creencia en el texto definitivo a mera superstición del lector: “presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores-. El concepto de texto *definitivo*, no corresponde sino a la religión o al cansancio.”

El acabamiento de un texto, entonces, es el efecto del gradual proceso de edición por parte de sucesivas lecturas: "No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces". La citada sentencia es ambivalente: por una parte se acusa en ella que la condición definitiva e invariable es efecto de la repetición, no su valor; por otra, se presupone el valor de un texto -no cualquiera, sino "un buen texto". Y la ilustración es la relación que se establece con un clásico del idioma propio, con un libro canónico, ejemplo de texto definitivo, donde la más mínima variación parece imposible. Caso, para el lector hispanohablante: el Quijote. Respecto a su primera línea, Borges afirma:

"Ya no sé si el informe: *En un lugar de la Mancha....*, es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del Quijote. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia. El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista."

La definición del texto canónico, su fatalidad monumental, resulta de su canonización, de su institución por parte de una comunidad de lectura y depende de una suposición: se lee el texto porque es un clásico, se borra en él la colaboración del azar y las inercias del lenguaje. Desde ahí se erige a su productor como el origen absoluto de cada uno de los elementos que lo construyen, como el agente premeditado de todo lo que hay en él. A distancia respecto a la situación lingüística y literaria en que se produjo, la lectura despoja el texto de las contingencias que incidieron en su elaboración –la lengua

fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló”. (O.C. IV, p.152)

literaria en que se tramó, el horizonte de recepción al que se dirige, las adhesiones y las polémicas que suscitaban la pluma de su autor-, y lo erige bruñido, definitivo y fatal, purificado de toda contingencia. El texto queda aislado de las condiciones enunciativas que determinaron su construcción y, así descontextualizado, el texto se lee como si fuera el resultado necesario de una ley cuya creación fuera responsabilidad absoluta del autor. La autoridad del autor se erige en ese proceso por el cual el texto, suprimida la condición contingente de su producción, queda fundado exclusivamente en el nombre que lo firma. Es, entonces, la distancia temporal, por la cual una actualidad deviene inactualidad, un ingrediente principal de ese proceso de auratización que suprime lo contingente del texto trocándolo en resultado definitivo y necesario. El devenir canónico de un texto reposa, así, en una borradura, en un olvido, de la condición inicial de su construcción. Sin embargo, el texto para perdurar a través del tiempo, para superar la actualidad que lo produjo, debe poseer los atributos que impiden su reducción a las condiciones actuales que determinaron su producción, debe considerar él mismo – respecto a la lengua literaria en que se forja- una cierta inactualidad: en eso consiste su mérito: debe ser “un buen texto”: aquello que “lo hace capaz de inagotables repeticiones, versiones, perversiones”.

De tal manera, el tiempo –la distancia actual entre el contexto de recepción y el contexto de emisión- enriquece el texto, por cuanto lo hace enteramente significativo para el lector que no distingue en él lo que es invención verbal de lo que era, en su contexto primero, uso común del lenguaje. Tratándose de una obra escrita en otro idioma y a una distancia histórica y cultural mayor, mayor será “la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje”. Así lo observa Borges en *Las versiones homéricas*, insistiendo en que la diversidad entre las versiones de un mismo texto se debe “a la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje”. Y a lo mismo se refiere Borges cuando al final de su reseña de *Introduction a la Poétique*, afirma que “el tiempo y sus incomprensiones y distracciones colaboran con el poeta muerto.” Y concluye con un ejemplo (que había ideado más de diez años antes):

“No sé de un ejemplo mejor que el erguido verso de Cervantes: *¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!* Cuando lo redactaron, *vive Dios* era interjección tan barata como *caramba*, y *espantar* valía por *asombrar*. Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirían así: *¡Vieran lo que me asombra este aparato!* o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme

y garifo. El tiempo -amigo de Cervantes- ha sabido corregirle las pruebas.” (O.C. IV, pp. 90 a 92)

Es así como Borges ensaya una operación de traducción en la misma lengua con el fin de aproximar la lectura inicial del verso de Cervantes a la lectura actual: trocando “*¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!*” por “*¡Vieran lo que me asombra este aparato!*”, Borges vierte el texto a su condición inicial (sin valor estético), lo vuelve a su condición de automatismo verbal, despojándolo de lo que el tiempo –el olvido- agregó a él. El tiempo designa aquí el olvido de las condiciones lingüísticas en que el texto fue escrito, el desconocimiento de la escena comunicativa de su enunciación inicial.

De ese modo, el tiempo “que despoja los alcázares, enriquece los versos (...) El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres.” Esta afirmación, Borges la pone, años después, en boca de su personaje *Averroes* (1949) bajo la rúbrica explícita de su importancia –“esto es acaso lo esencial de mis reflexiones”-: la riqueza de un texto (“ser todo para todos”) comporta la gestión del tiempo, esto es, el pasar al pasado la actualidad de su producción y el consiguiente olvido de ésta: el olvido, por parte del lector, de las condiciones lingüísticas y literarias en que el texto fue escrito. Así el tiempo pareciera funcionar como justicia rudimentaria y fundamental: borra de la inscripción la trama doméstica de su gestación, la impropiedad infamante del trabajo que la produjo, la prematurez congénita e incalculable que precedió a su resolución.

A la definición del texto por parte del trabajo del escritor –trabajo cuyo momento estético, como se vio, consiste en transfigurar, lectura mediante, un material verbal impropio, hecho de deudas- se suma, entonces, el trabajo del tiempo, que es también trabajo de borradura sobre la trama lingüística dentro de la cual el texto fue construido. A la dieta de la escritura –régimen de la tacha- se agrega la dieta del olvido. La pérdida es enriquecimiento: la borradura, el olvido, suponen una sobredeterminación semiótica.

Traza y lectura

Según expone Paul Ricoeur,⁷⁶ a diferencia de la escena de la comunicación, donde “la intención subjetiva del sujeto hablante y el sentido se recubren”, “con el discurso escrito, la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir; esta disociación del sentido verbal y de la intención mental es lo que verdaderamente se pone en juego en la inscripción del discurso”. El discurso inscripto, el texto, queda disponible a la actividad de la lectura, y ello comporta un cambio de cualidad, una transformación decisiva, a saber, el paso a una desestabilización del sentido. La fijación del sentido por su inscripción, paradójicamente, lo zafa de su definición relativa a los factores que componen la situación comunicativa usual. El texto supera las relaciones que atan el discurso a las intenciones del emisor; a la intencionalidad respecto de un destinatario; a una referencia manifiesta; a los presupuestos situacionales de la interlocución. “Del mismo modo que el texto libera el sentido de la tutela de la intención mental, libera la referencia de los límites de una referencia manifiesta. El mundo es para nosotros el conjunto de referencias abiertas por los textos.”

En la escena lecto-escritural el sentido se independiza de las condiciones determinantes de su enunciación y lo enunciado queda librado a contextos plurales de recepción, con la consiguiente deriva de connotaciones posibles. Como texto, el sentido queda disponible, por la lectura, a la contextualización y descontextualización -a su diálogo con otros textos. Y si es cierto que no se puede concebir un texto sin autor, ese vínculo del locutor al discurso queda, en la escena de la lectura, tensado al máximo y complicado. Tanto que el sentido varía según sea la hipótesis de atribución: comprendemos el texto de modo diferente si nuestra lectura lo inscribe en contextos diferentes, lo hace depender de literaturas diversas.⁷⁷

⁷⁶ Somos deudores en este examen de un lúcido ensayo de Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI ed., México, 1995.

⁷⁷: “...la relación escribir-leer deja de ser un caso particular de la relación hablar-escuchar [...] “Escapando a la fugacidad del acontecimiento, a los límites vividos por su autor, a la estrechez de la referencia manifiesta, el discurso escapa a los límites del enfrentamiento; no hay auditor visible. Un lector invisible y anónimo ha llegado a ser el

Se puede decir, adoptando como punto de partida el esquema concebido por Jakobson (que es el de Ricoeur), que si la “función estética” consiste en la autonomización del mensaje, ésta depende principalmente del destinatario: de su distancia respecto de lo que la situación comunicacional inmediata le impone. Es la repetición a distancia lo que permite que un mensaje (como *artefacto*) devenga, él mismo, objeto. Es lo que define, según Jakobson, la función poética, la cual “al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos”.⁷⁸ Su sobredeterminación semiótica (*autorreflexividad*), la anteposición de su espesor significativo por sobre su *querer decir*, y la consiguiente indefinición de sentido (*ambigüedad*), dependen de la premeditada construcción, por parte de su agente, y de la premeditada repetición, por parte del receptor (que puede ser el mismo emisor desdoblado en lector). En cualquier caso, resultan del extrañamiento o distanciamiento del mensaje, de su *desvío*, respecto de la lengua comunicacional vigente. Cabría decir que la *función estética* del mensaje reside en su inactualidad. Para superar la actualidad que lo produjo, y ser “capaz de inagotables repeticiones, versiones, perversiones”, el texto debe poseer los atributos que impiden su reducción a las condiciones que determinaron su producción, debe ser –respecto a la lengua literaria en que se forja- una suerte de contratiempo.

Así, la distancia que torna a un texto en un crisol de relaciones significativas está inscrita en la condición escritural del texto, en el hecho de su inscripción, que lo hace perdurable más allá de la actualidad de su producción. La sustancia contingente de ésta está destinada, como tal, a ir a pérdida, a pasar al olvido. El texto sobrevive a esa desaparición inevitable. Sobrevive y vuelve a vivir en cada una de las repeticiones

destinatario no privilegiado del discurso.” “Así, de cuatro maneras diferentes, el discurso adviene como acontecimiento y de cuatro maneras diferentes el acontecimiento se supera en el sentido: por la fijación que lo sustrae a la desaparición, por la disociación que lo sustrae a la intención momentánea del autor, por la apertura sobre un mundo que lo arrastra a los límites de la situación de diálogo, por la universalidad de una audiencia ilimitada. De todas estas formas el sentido es trans-eventual. De allí nace el proceso hermenéutico.” (Ricoeur, op.cit., p.100 a p.105)

⁷⁸ Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de Lingüística general*, p.358

(lecturas, traducciones) que se hagan de él, aislado ya, lejos, en el tiempo y en el espacio, desaparecida su situación enunciativa inicial. La trama de su gestación está destinada a caer en el olvido por el sólo hecho de que el tiempo es resta de actualidad. El texto sobrevive al paso del tiempo, trasciende la actualidad en medio de la cual se produjo, y está destinado de suyo a ser leído en otro contexto de lectura. Así, el texto, cualquier texto, si leído a distancia de su producción –y éste es el caso de todo texto editado- sufre un ensanchamiento de su mérito, por la sencilla razón de que su repetición troca contingencia por necesidad. Así lo consigna Pierre Menard, cuyo proyecto de rehacer el Quijote cuenta precisamente con lo que el tiempo ha agregado al Quijote (“trescientos años cargados de complejísimo hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote”). Esa es la dificultad, pero, al mismo tiempo, esa es la posibilidad de su empresa.

Nota sobre (hacia) Bernard Shaw

Diez años más tarde a la invención del *Pierre Menard*, en un ensayo fechado en 1951, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (*Otras Inquisiciones*), Borges, sin nombrar a Valéry, opone la dos afirmaciones que él contrapuso antes: la construcción de un texto, la escritura, como combinatoria dentro de un sistema de lengua literaria y la inagotabilidad del texto gracias a la lectura. La bajada del artículo refiere a una “propensión” a la que parecía afecto Pierre Menard según el catálogo de sus obras, a saber: “hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio”.

Borges escribe ahora:

“Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía, y otras muchísimas. Cabría responder que la fórmula obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en

función de una experiencia de Heráclito, aunque “Heráclito” no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia.” (O.C., p.748) ⁷⁹

Tal declaración hace explícito el absurdo comprometido en el juego de Menard: el valor y el sentido de una inscripción es indiscernible de su referencia a un autor; leer es suponer que alguien quiso decir algo y que, por más remota que sea esa intención inicial, eso que se dijo llega a nosotros a través de la inscripción perdurable y de la tradición que la transmite. Si el lector depende del contexto de lectura (institución de lectura) en el que se ha formado; la acción de leer, y por tanto el sentido del texto, depende de que éste sea referible a un sujeto, a una experiencia posible. Un texto viene siempre atribuido y esa es la condición que permite el juego de una atribución errónea. Misma tesis que, ya en el año 28, desplegaba en el revisado texto: *La fruición literaria*.

El *Pierre Menard* concluye:

“Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?”

⁷⁹ “Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra.” (...) “*Hamlet* no es exactamente el *Hamlet* que Shakespeare concibió a principios del siglo XVII, *Hamlet* es el *Hamlet* de Coleridge, de Goethe y de Bradley. *Hamlet* ha sido renacido. Lo mismo para con el *Quijote*. Igual sucede con Lugones y Martínez Estrada, el *Martín Fierro* no es el mismo. Los Lectores han ido enriqueciendo el libro.” Borges, Oral, O.C., T.IV, p.171.

“Yo he dedicado una parte de mi vida a las letras, y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído.” p.170.

Tal es así, que al panegirista le basta “imaginar” que Pierre Menard llevó a cabo su proyecto para leer el Quijote de otro modo y reconocer “el estilo de nuestro amigo y como su voz” en cualquier frase de Cervantes. La lectura crítica, que examina el texto en su condición de artificio significante, debe situar el texto dentro del sistema literario en cuya deuda se generó, para evaluar la singularidad de su construcción. Si el olvido es agente de plusvalor para el texto –agrega investidura definitiva, lo hace absolutamente significativo-, la lectura crítica que lo restituye a la trama literaria de su producción, comporta una resta y una acción desilusionante. La lectura crítica haría visible la acción consagradora del tiempo, exhumando la situación enunciativa –trama de diferencias y diferendos en la que se construye el texto- que la distancia, distancia inherente a las sucesivas ediciones en que consiste el trabajo de escritura, va borrando y olvidando. El supuesto mérito intrínseco del texto, su valor literario, no comporta la condición de necesidad y de definición absoluta, las que le son agregadas por la lectura, en contextos diferentes al de su producción, dentro de distintas literaturas, esto es: se lo dispone dentro de una herencia, de una deuda, cumplida, diferida, olvidada, denegada, traicionada, oculta. Esa conjunción de definición e indefinición –de mismidad y alteración- se pone de manifiesto cuando un texto, un mismo texto, es leído diversificado en múltiples versiones. Este hecho adopta una forma nítida en el fenómeno de la traducción y, excepcionalmente, cuando el texto que se vierte está a una distancia histórica y cultural muy grande. En tal caso la indefinición del texto es mayor y mayor es por tanto la dificultad de “saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.”

En el citado artículo de 1951 afirma, en contra de la tesis del “arte combinatoria”, la tesis de la inagotabilidad de la lectura, que Borges había reducido al absurdo diez años antes en el *Pierre Menard*:

“Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la Eneida significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya... La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o

anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual -ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.” (O.C. p.747)

Es en el diálogo que entabla con su lector que una obra actualiza las innumerables relaciones que anudan en su texto cuyo tejido está hecho, a su vez, de otras tantas relaciones de lectura. Ese diálogo puede ser ilimitado puesto que, separado de su emisión y de las circunstancias concretas de emisión, el “texto flota en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles” (Eco). La lectura (incluso dentro de un mismo idioma) modifica la obra. Pero la lectura es relativa a las disposiciones del lector -la actualidad de su condición de lector: el estado de lengua en el que se ha formado, la cultura literaria que posee, la idea y los ideales de literatura supuestos en esa enciclopedia. Basta una mínima distancia (y el acto de leer ya supone una distancia) entre el contexto lingüístico del texto y el de un lector para que el texto -su condición significativa- difiera de sí mismo. De hecho, a lo largo del tiempo, variando su enciclopedia y conocimiento, un *mismo* lector puede hacer diversas lecturas de un *mismo* texto, y la novedad de éste será reconocida cada vez de modo distinto. Es propio, sin embargo, a la repetición inadvertir lo que ella agrega: bajo la ilusión de la identidad literal de lo repetido, se olvida que en cada repetición, en cada actualización del texto, éste se transforma en otro. Con ello se ensordece en el texto lo que Borges considera su riqueza: “un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles”, esto es, justamente, la sobredeterminación que el texto padece a través del tiempo de sus sucesivas actualizaciones. La actualidad de la recepción no es nunca la actualidad de la producción del texto. Media entre ambas una distancia temporal: “Ésta no es sólo un intervalo de separación –define Ricoeur, en el ensayo precitado-, sino también un proceso de mediación, jalonado por la cadena de la interpretaciones y de la reinterpretaciones de las herencias del pasado.” Y más adelante: “...la distancia temporal que nos separa del pasado no es un intervalo muerto, sino una *transmisión generadora de sentido*”.⁸⁰

⁸⁰ Sobre todo cuando Borges concibe el tiempo como acumulado de experiencias: “Los ingleses que por impulsión ocasional o genial del escribiente Clive o de Warren Hastings conquistaron la India, no acumularon solamente espacio, sino tiempo: es decir, experiencias, experiencias de noches, días, descampados, montes, ciudades, astucias,

De modo que toda inscripción es póstuma, lleva inscrita en su traza perdurable la distancia que la hace repetible más allá de la actualidad de su comunicación inicial. Y es esa fijación perdurable de un sentido lo que, paradójicamente, abre la posibilidad de la indefinición del sentido, su ambigüedad, en la cual reside, según la teoría formalista, la riqueza estética de un texto. Ser repetido en un contexto distinto y distante del contexto de su ocurrencia: he ahí la posibilidad –posibilidad intrínseca de toda inscripción- de la inestabilidad del sentido. Para Borges, para quien el escritor es un lector que escribe, el traducir pone de manifiesto la literatura olvidada en el texto -la intertextualidad sobre cuyo olvido se erige la ilusión de su novedad. Así, toda auténtica lectura es un trabajo de traducción que reescribe lo que lee a la luz de los materiales que traman la memoria actual del lector. En esa tarea, el hecho de escribir encontraría su modelo más puro, puesto que las condiciones de su ejercicio se hacen explícitas, a saber: la escritura como reiteración de un texto anterior cuyo sentido, "dada las repercusiones incalculables de lo verbal", es múltiple y advenidero. La caja de resonancia para esas "repercusiones incalculables de lo verbal" la construye cada vez el ejercicio de la lectura.

heroísmos, traiciones, dolores, destinos, muertes, pestes, fieras, felicidades, ritos, cosmogonías, dialectos, dioses, veneraciones." En "La penúltima versión de la realidad", *Discusión* (1932)

3ª sección: ESPECULACIÓN Y METÁFORA

“Aquel que construye sus metáforas a partir de cosas apropiadas pero no evidentes, como el filósofo que percibe similitudes incluso entre los objetos más alejados, da muestras de una inteligencia penetrante.” Aristóteles

Desde antes que acaben los años veinte, Borges ya rebaja la importancia de la vanguardia *ultraísta*, de la cual, entre 1921 y 1926, había sido principal animador y, así, de joven poeta que proclama una estética deliberada, deviene, pocos años mediante, en autor de comentarios que juzgan críticamente tales experimentos y que adopta una actitud escéptica respecto a la formulación de cualquier credo estético.⁸¹ “Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde 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. He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones, hombre solitario y soberbio; este solía desviar el curso del diálogo para hablar de mi amigo y maestro, Rubén Darío.” (Prólogo a *El oro de los tigres*, 1972)

Si en 1921 había considerado a Lugones como “postrer rubenismo”, es decir, como el representante tardío de una institución poética que el ultraísmo daba por agotada, ya en

⁸¹ En la mayoría de los prólogos a sus poemarios ulteriores, Borges reiterará su incredulidad y su distancia irónica respecto a la voluntad de ruptura y experimentación divulgada en enfáticos manifiestos vanguardistas. Así, por ejemplo, en 1921, prescribe como primer principio del ultraísmo: “Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora...” Cuarenta años después, en el Prólogo de *El otro, el mismo* (1964), comenta: “Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo...”

1937 (en un ensayo que comenta un texto de Cambours Ocampo sobre la generación ultraísta), Borges reduce a la vanguardia argentina a un mero post-lugonismo:

"...involuntarios y fatales alumnos -sin duda la palabra *continuadores* queda mejor- del *Lunario sentimental*. Lugones publicó ese volumen el año 1909. Yo afirmo que la obra de los poetas de "Martín Fierro" y "Proa" [las revistas ultraístas que Borges fundó] -toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal- está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. (...) Lugones exigía, en el prólogo, riqueza de metáforas y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentadamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones."⁸²

Así, a una distancia de más de diez años y transformado, entretanto, en lector de su escritura juvenil y de las convicciones que la avalaban, puede Borges examinar lo que en ese entonces le era imposible reconocer, a saber: que la lengua literaria, el dialecto poético, que tramaba la producción propia era, al final de cuentas, y pese a la polémica ejercida, la del modernismo hispanoamericano (versión al castellano de la sensibilidad del simbolismo francés).⁸³

Para las fechas del citado comentario, en lo que se refiere a su escritura, Borges, ha devenido otro del que ha sido: en el umbral de los años treinta ya ha renegado de sus tres primeros libros de ensayos y, antes aún, de la poética ultraísta que animó su poesía inicial. El hecho es que de tal vicisitud derivan, al mismo tiempo, la premeditada y drástica negación de esa producción primera y la conversión formal de su escritura. La obra "borgeana" (y, por tanto, Borges como autor) se constituye como tal a partir de un

⁸² Continúa: "(...) ¿Y nosotros? No demorábamos los ojos en la luna del patio y de la ventana sin el insoportable y dulce recuerdo de alguna de las imágenes de Lugones; no contemplábamos un ocaso vehemente sin repetir el verso 'Y muera como un tigre el sol eterno'. Yo sé que nos defendíamos de esa belleza y de su inventor. Con la injusticia, con la denigración, con la burla. Hacíamos bien: teníamos el deber de ser otros."

⁸³ O. Paz afirma: "La poesía de vanguardia es, simultáneamente, una reacción contra el simbolismo y su continuación [...] En su origen, la vanguardia fue la metáfora contradictoria del simbolismo francés." *Los hijos del limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 3ª ed. 1990, p.169

desdoblarse en lector de sí mismo, y a partir de especular en drama y ficción ese avatar, esa experiencia de desdoblamiento. El devenir otro a través de la vida y tanto la memoria como espejo en el cual el sujeto reconoce su espectral identidad, como el tiempo que recorre como un río, son metáforas que quedan borgeanamente asociadas al libro y a la experiencia de la lectura.

El otro

Una prueba de esto queda inscrita en “El otro”, relato con que se abre *El libro de arena*, el último de sus volúmenes de cuentos, publicado en 1975, en el que Borges desarrolla una vez más el motivo del doble, pero en esta ocasión haciendo uso explícito de rasgos y datos autobiográficos. De este cuento declara el Epílogo:

“El relato inicial retoma el viejo tema del doble, que movió 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, *Doppelgänger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de *alter ego*. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno.”⁸⁴

Los interlocutores en la ficción citada son el hombre viejo que narra, en 1972, bajo el nombre de Borges, un hecho que ocurrió en 1969, y el hombre joven que él mismo ha sido. Borges, de 75 años, autor consagrado, sentado frente al río Charles (Cambridge), se encuentra con Jorge Luis Borges, joven de diecinueve años, aspirante a poeta que ignora plenamente lo que le depara el destino cuya realización es el anciano que habla con él. Es el río, metáfora heracliteana del tiempo y del devenir otro a través de la vida, lo que suscita la convergencia imposible. Se lee hacia la mitad del relato:

“Hablamos, fatalmente, de letras; temo no haber dicho otras cosas que las que suelo decir a los periodistas. Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas o notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua. Le expuse esta opinión, que expondría en un libro después.” (p.14)

⁸⁴ Borges, J.L., *Obras Completas*, Tomo II, Emecé, B.Aires, 1989, p.72

En las líneas citadas (que contienen la señal de aquellas *metáforas de las que el relato quiere ser la dramatización*: “la vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua”), se sintetiza retrospectivamente el extenso arco de reflexión que Borges, a través de su vida, desarrolló sobre la metáfora -desde su estreno como poeta ultraísta hasta, por ejemplo, este relato tardío. El examen frecuente de la metáfora y el intento de definirla -y de definirse en relación a ella- compromete decisiones que traman la producción de su obra. Tal es así que la temprana distancia crítica respecto a su inicial pertenencia a la vanguardia ultraísta, que se explicitará y se enfatizará con los años, bien puede ser leída como la discusión, nunca acabada, con el modernismo y con Lugones, sobre el valor e importancia de la metáfora, y que transita (según leímos en el relato recién citado) desde la creencia juvenil (ultraísta) en “la invención o descubrimiento de metáforas nuevas”, a la postulación de que la perdurabilidad de una imagen reside menos en su novedad que en su corresponder a “afinidades íntimas o notorias [...], que nuestra imaginación ya ha aceptado”.

De la problemática de sus primeros artículos -a saber, por una parte, recusación del valor asignado a la metáfora, por otra resignación a su ejercicio; por un lado, ornamento y juego verbal ineludible, por otro, obligación reveladora de la poesía-, cabe conjeturar que el desarrollo que el primer Borges hace del tema está tramado por las vicisitudes de su trabajo de poeta en contra de la lengua poética modernista. La metáfora como “recurso para conseguir énfasis”, recurso literario que, como tal, es posible únicamente dentro de un campo literario ya instituido, es una idea desarrollada desde el principio sólo que a través de una prosa proclive al énfasis (cuyo dispendio por lo mismo es lo que prontamente se hace objeto de desprecio). Borges mantendrá esa noción pero su escritura se irá depurando de énfasis y su repliegue pudoroso ante toda sobrerrepresentación patética o entusiasta dejará adivinar una creciente reserva respecto a la capacidad de alcanzar un estado (pre-literario) de experiencia poética. Éste, de ser posible, sería un efecto ilusorio conseguido literariamente por un lector que escribe y no el conjeturable testimonio de un testigo directo de la vida. El valor poético se juega no en el plano de la denotación, sino en el plano de la connotación y, por tanto, hay que examinarlo en la variación verbal que contados motivos adoptan dentro de distintos contextos de recepción. A esto se agrega que la distancia y la antigüedad (“que son los énfasis del espacio y del tiempo”) cumplen una función determinante en la recepción, forman parte para el lector del aspecto significativo del texto. La comparación entre esos

artículos iniciales y las esporádicas incursiones en el tema después de 1930, pone de manifiesto que la modificación sufrida reside sobre todo en el plano de la escritura y compromete su giro hacia la narración. De estar bajo el imperativo poético de captar un presente primordial, Borges transita hacia una idea de la literatura como sistema connotativo, el cual, a través de su construcción retórica, a lo más alude a un presente inalcanzable, mediado como está por el lenguaje y sus contadas metáforas –y por la transformación formal de éstas a través del tiempo.

En “La esfera de Pascal” (*Otras inquisiciones*, 1952) Borges –hace rito en propiedad de un cuerpo textual maduro- comienza afirmando: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”. Al final del breve artículo, que contiene todas las marcas que singularizan y definen la escritura borgeana y cuyo propósito es bosquejar el retorno en distintos contextos de recepción de una de esas metáforas, repite con una sutil variación la citada sentencia: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”. Se puede leer esta frase como una hipérbole de la conciencia alcanzada por Borges respecto a su propio trabajo de escritor. De poeta que reflexiona en el valor y lugar de la metáfora en la creación de poemas (en términos que, en general, no exceden el marco fundamental propuesto por Aristóteles⁸⁵), Borges evoluciona en narrador, en inventor de ficciones, las cuales consisten en poner en escena, dramatizar, diegéticamente, las contadas metáforas cuya repetición, transformada por pequeñas variaciones, hacen la historia de la literatura. Si el ensayo referido –entre tantos otros- consiste en “bosquejar un capítulo” de esa historia universal, cabe agregar que el cuento borgeano (*El otro*, por ejemplo) consiste en convertir en intriga algunas de esas mismas metáforas cuya “diversa entonación” es la historia de la literatura. En la intuición de esa equivalencia entre historia universal e historia de la literatura –su desplazamiento, su condensación, su transformación de una en otra-, se puede reconocer la metáfora borgeana por excelencia, tal cual como Aristóteles postuló su concepto:

85 “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía.” (*Poética*, 1457 b 6-9)

“Es necesario derivar la metáfora... de cosas cercanas en el género y sin embargo de semejanza no obvia, al igual que también en filosofía es signo de buena intuición el aprehender la analogía entre cosas muy diferentes.” (*Retórica*, 1412a, 11-12)

Basta recordar el comentario de Borges al aludido cuento *El otro* para justificar la derivación recién desarrollada:

Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno.”⁸⁶

Examen de metáforas

Bajo este título, un artículo de *Inquisiciones*⁸⁷, su primer libro de ensayos (1925), Borges parte del concepto (inspirado en Luis de Granada y Bernard Lamy) según el cual el origen de la metáfora reside en “la indigencia del idioma. La traslación de los vocablos se inventó por pobreza y se frecuentó por gusto, arbitra el primero. La lengua más abundante se manifiesta alguna vez infructuosa y necesita de metáforas, corrobora el segundo.” La metáfora, justifica el joven Borges a partir de ese principio, está exigida por la vocación de nombrar el fárrago de sensaciones y emociones para cuya proliferación el lenguaje no da abasto siendo como es un ordenamiento con fines prácticos, que construye la realidad en términos sustantivos para hacerla cómodamente comunicable. “El lenguaje -gran fijación de la constancia humana en la movilidad de las cosas- es la díscola forzosidad de todo escritor. Práctico inliterario, mucho más apto para organizar que para conmover, no ha recabado aún su adecuación a la urgencia poética y necesita troquelarse en figuras.” (p.73)

Sin embargo, la importancia de esa figura retórica parece restringirla el autor a un momento de refinamiento en el uso del lenguaje. Para afirmar esta tesis, pasa a discutir la opinión que postula el carácter espontáneo de la metáfora, opinión que le atribuye a la poesía popular abundancia de metáforas y espontaneísmo. Borges niega las dos afirmaciones como presunciones erróneas de la reflexión literaria. La poesía popular,

⁸⁶ Borges, J.L., *Obras Completas*, Tomo II, Emecé, B.Aires, 1989, p.72

⁸⁷ Borges, J.L., *Inquisiciones*, Seix Barral, B.Aires, 1993.

según él, está lejos de la improvisación y el ejercicio de la metáfora le es infrecuente. Distingue entre hipérbole -figura que es consustancial a la versificación popular- y metáfora, comparación que liga dos conceptos distintos y que es característica de la literatura culta. Según Borges, la metáfora es una figura de la poesía cuando ésta ya ha pasado a un estadio tardío, cuando lo poético, diríamos, tiende a restringirse a lo poemático, a la composición de poemas por parte de un individuo que, dentro de la institución literaria en que se forma, quiere consagrarse como autor, y que se vale de ese juego retórico, “vocinglero alarde”, de esa apuesta ornamental, mientras más novedosa más eficaz, más singular y distintiva de “lo meramente personal”, “en función de semejanza con los existires ajenos”. A ello opone la producción del poeta, cuando todavía pertenece a una tradición anónima, vinculada a “las anchas emociones primordiales -dolor de ausencia, regocijo de un amor contestado, ensalzamiento de la novia”, que son, para el coplista popular, “las únicas poetizables para su instinto. Le atañe lo sobresaliente que hay en toda aventura humana, no las parciales excepciones.” (p.76)

En “Otra vez la metáfora”, incluido en su tercer libro de ensayos, *El idioma de los argentinos* (1928)⁸⁸, Borges continúa el argumento anterior, ahora en un registro más polémico. Repite su afirmación respecto al equívoco de adjudicarle metáforas a la poesía popular y enfatiza su distancia respecto al valor poético de esa figura, que para él es mero recurso verbal para la expresión individual:

“La más lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias y de metáforas es tarea fundamental del poeta y que por ellas debe medirse su valimiento. Desde luego confieso mi culpabilidad en la difusión de ese error. No quiero dragonear de hijo pródigo; si lo menciono, es para advertir que la metáfora es asunto acostumbrado de mi pensar. Ayer he manejado los argumentos que la privilegian, he sido encantado por ellas; hoy quiero manifestar su inseguridad...” (p.49).

En contra de la opinión (que fue la del credo ultraísta), según la cual la metáfora “es el hecho poético por excelencia”, Borges reitera que “la poesía popular no ejerce metáforas”. Vuelve a afirmar que la metáfora –“consorcio de palabras ilustres”- no es esencial a lo poético sino que es un producto tardío del ejercicio literario de la poesía:

⁸⁸ Borges, J.L., *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, B.Aires, 1993.

“Creo de veras que la metáfora no es poética; es más bien pos-poética, literaria, y requiere un estado de poesía ya formadísimo. La poesía de los vocablos entreverados por ella la condiciona y la hace emocionar o fallar.” (p.51). Esta es la tesis que se ensaya para explicar el hecho:

“Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a poesía, es preciso que los vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción. Las estrellas son poéticas, porque generaciones de ojos humanos las han mirado y han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar...”

La dimensión simbólica –la presencia significativa, se diría- le es otorgada a las cosas al ser nominadas, habladas, comprendidas por los seres humanos, integradas dentro de una totalidad de sentido –un mundo- a través del tiempo. Ese advenir de las cosas al lenguaje y hacerse significativas pasa por dos momentos graduales, a saber: un momento primario (referencial) en el cual se quiere decir algo; y un momento segundo (derivado), que presupone la institución del momento primero, y por el cual el querer-decir –la denotación- se tramita dentro de un sistema de connotación ya estabilizado. Es en este segundo momento, el momento de la conciencia literaria, donde tiene lugar el hecho literario como juego combinatorio y producción de metáforas:

“asevero que cualquier tema de la literatura recorre dos obligatorios períodos: el de la poetización y el de la explotación. El primero es pudoroso, torpe, casi lacónico; vaivén de corazonadas y de temores lo hace pueril y apenas si se atreve a decir en voz alta cómo se llama. Su manera de hablar es la exclamación, el relato desocupado, la palabra sin astucia de epítetos. El segundo es resuelto, conversador: el tema ya tiene firmeza de símbolo y su solo nombre -cargado de recuerdos valiosos- es declarador de belleza. Su voz es la metáfora, consorcio de palabras ilustres.”

Insistencia, pues, en la condición tardía –“literaria”- del hábito de metaforizar (“requiere un estado de poesía, ya formadísimo”), respecto al hecho –“poético”- de dotar de presencia significativa la crasa facticidad. El rebajamiento del valor de la metáfora deja adivinar cierto malestar de Borges respecto a la literatura como institución, como campo ya estereotipado de prácticas y combinaciones lingüísticas, formado por hombres de letras, cuya condición de tales les viene de su explícita (y “profesional”) relación a la mediación literaria, distantes ya de una más inmediata relación a la vida. Lo poético designaría, en estas reflexiones, la primordial y balbuceante relación a un conjeturable presente de la experiencia, por parte de un sujeto no tramado aún por la institución de la

literatura. Versus lo literario, que mienta un estadio de producción y recepción sólo posible dentro de ese universo (ya autonomizado) de remisiones textuales. Es en este último estadio donde la metáfora, entre los hábitos y habilidades que definen al poeta y a la poesía, adopta la importancia que convencionalmente se le adjudica. “La metáfora es una de tantas habilidades retóricas *para conseguir énfasis*. No sé por qué razón ha de ser puesta sobre las otras. Yo creo que la invención o hallazgo de pormenores significativos la aventaja siempre en virtualidad.” (El subrayado es nuestro).

Entre los variados ejemplos dados, éste resulta más indicativo:

“Shakespeare principia así un soneto: *No mis propios temores ni el alma profética del ancho mundo soñando en cosas que vendrán...* y lo que sigue. Aquí el experimento es crucial. Si la locución *alma profética del mundo* es una metáfora, sólo es una imprudencia verbal o una mera generalización de quien la escribió; si no lo es, si el poeta creyó de veras en la personalidad de un alma pública y total de este mundo, entonces ya es poética.”

Digamos: si la locución refiere una experiencia del poeta, denota una revelación del mundo para él y para sus lectores, y no es sólo una demostración de las competencias verbales del poeta (dentro de un universo de combinaciones estereotipadas posibles), entonces vale. El problema es ¿cómo un lector puede ejercer tal discriminación cuando se trata (como es el caso) de un texto, cuyo contexto de producción está distante cultural y temporalmente? Borges, aún bajo la suposición de una experiencia lingüística preliteraria, no está en situación de considerar que la ambigüedad inherente a toda producción metafórica es la fuente más originaria de la creación de sentido.⁸⁹

Una breve indicación final señala la dirección en que el tema será retomado años después. Propone considerar la metáfora no ya en lo que tiene de novedad -trueque ingenioso de un nombre por otro-, sino en su eficacia dentro del artificio verbal en el que funciona. “Generalmente, se admira la invención de metáforas. Sin embargo, más importante que su invención es la oportunidad para ubicarlas en el discurso y las palabras elegidas para definirla.”

⁸⁹ Este problema adoptará más tarde una forma positiva en torno a la cuestión de la traducción: no poder determinar qué pertenece al individuo y qué pertenece al lenguaje es una dificultad que provoca las múltiples versiones de un mismo texto.

El ensayo de 1928 concluye reafirmando el concepto clásico que considera la metáfora “como un adorno”, como un lujo suplementario sin valor cognoscitivo, cuya fatalidad el autor acepta, pero dejando adivinar claramente que, para su aspiración, lo poético no se cumple necesariamente en tal ejercicio cosmético.⁹⁰ Su resistencia a la metáfora, Borges la termina justificando en un tono confesional que merece análisis: proviene del singular talante y de la singular posición social que define su relación al mundo: no rechazo al lujo (“comentario visible de una felicidad”), sino impedimento personal de gozarlo, esto es, incapacidad de ser feliz (“Lo que pasa es que casi nunca me siento merecedor de esas munificencias”). Que una mujer hermosa, por ejemplo, viva celebrando su belleza se justifica -su belleza (“continua felicidad”) merece el adorno. No así Borges, “un hombre más o menos enlutado que viaja en *tramway* y que elige calles desmanteladas para pasear”. Bien por aquellos, pareciera decir, que viven lujosamente (“no soy adverso a avenidas embanderadas, a quintas con terrazas, a terrazas con puestas de sol, a jugar con lindas piezas al ajedrez”); bien por aquellos que se sienten a sus anchas en medio de lujos (“me parece bien que haya coches y automóviles y una calle Florida con vidrieras resplandecientes”). Bien, pues, por aquellos que pueden metaforizar: “bien que haya metáforas, para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión”. Pero Borges se confiesa ajeno a ese mundo suntuoso: aunque ocasionalmente puede compartirlo, no es parte de él, ni se siente merecedor de sus galas. De ahí su relación conflictiva con la metáfora: metaforizar es inevitable y justificado, pero no es otra cosa que un ornamento y, como tal, prescindible. “Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos

⁹⁰ O.Paz postula: “La modernidad que seduce a los poetas jóvenes al finalizar el siglo es muy distinta a la que seducía a sus padres; no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo: se llama lujo y sus signos son los objetos inútiles y hermosos. Su modernidad es una estética en la que la desesperación se alía al narcisismo y la forma a la muerte. Lo bizarro es una de las encarnaciones de la ironía romántica. “La ambivalencia de los románticos y los simbolistas frente a la edad moderna reaparece en los modernistas hispanoamericanos. Su amor al lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo en que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje...” Los hijos del limo, op.cit., pp.131,132

casi instintivamente. Queremos no ser menos que el mundo, queremos ser tan desmesurados como él.” (p.55)

Cabe afirmar que el desarrollo que el primer Borges hace del tema está tramado por las vicisitudes de su trabajo de poeta en contra de la lengua poética modernista, que prescribía (también al grupo ultraísta, que rechazaba el modernismo y a Lugones) el uso de la metáfora y privilegiaba su invención como única posibilidad de hacer poesía. Distinguirse de esa forma de practicar la poesía, pasa por desviarse de su prescripción más notoria y distanciarse críticamente del ultraísmo. Más tarde, ya definido su sitio singular como autor, Borges reconocerá el valor de Lugones amén de transformar al ultraísmo en una anécdota insignificante. La disyuntiva irresuelta parece ser la siguiente: por una parte, inscribirse como poeta en el campo de la poesía local, erigiendo la individualidad en la producción de nuevas metáforas (rechazo ultraísta al modernismo); por otra, despreciar la metáfora como disposición vinculada al tráfico literario “profesional” tan lejano a “las anchas emociones primordiales”. Se puede adivinar en ese rechazo a la institución esteticista de la literatura, rechazo a la distancia producida entre arte y vida, la reproducción de la paradoja que define a las Vanguardias: desprecio a la institución del arte (de su conquistada autonomía), de la que no obstante se es un momento desarrollado, y por tanto desprecio (inadvertido) de la condición misma que permite ese desprecio. Se puede leer la reflexión borgeana sobre la metáfora como conquista de posiciones dentro del campo literario argentino en los años 20, dominado principalmente por la lengua *modernista* lugoniana.⁹¹ Borges no ha descubierto aún la *biblioteca* como metáfora del universo para oponerse (y conquistar un sitio en ella) a la *república de las letras*.

⁹¹ En *El hacedor*, 1960, libro de la madurez dedicado a Lugones, se lee en el poema *La Luna* (O.C., p. 818):

“Cuando, en Ginebra o Zurich, la fortuna / Quiso que yo también fuera poeta, / Me impuse, como todos, la secreta / Obligación de definir la luna. // Con una suerte de estudiosa pena / Agotaba modestas variaciones, / Bajo el vivo temor de que Lugones / Ya hubiera usado el ámbar o la arena.”

Cautivo aún por encontradas lealtades y animadversiones, Borges no consigue justificar su destino de escritor, modo de hacer poesía que no sea mero artificio verbal, tráfico de imágenes estereotipadas, sino expresión necesaria de “lo sobresaliente que hay en toda aventura humana”. Animado por la esperanza de alcanzar una experiencia primordial, que inaugure en su primicia el ser de algo, lo objective, haga de ello un símbolo, piensa la metáfora como un artificio retórico cuyo valor es relativo a un mercado consabido de competencias verbales. Más tarde, Borges podrá reconocer –a través de su propio texto, leído a distancia- que la primicia es ya siempre el efecto de un olvido, que la experiencia se constituye después, con retardo, y sólo gracias a la elaboración poética que le suministra sentido y, ello, dentro de un contexto de comunicación ya formado. Que siempre vemos a través de un espejo –metáfora paulina que, no casualmente, será tan cara y recurrente en Borges- y que la identidad y definición, que no tiene en la actualidad de su ocurrencia, la realidad la va adquiriendo a través de su reflexión en imagen, de su ponerse en imagen. La realidad consigue su presencia significativa –la cosa en sí deviene objeto, el hecho deviene experiencia- en el lenguaje que la refleja, a costa sí de perder sustancialidad y ganar en espectralidad. O, mejor dicho, que su realidad es proporcional a su irrealidad.

Las kenningar

En un texto de 1952⁹², desde su ya conquistada posición de autor, refiriéndose a un glosario de las figuras tradicionales de la poesía de Islandia, compilado por Snorri Sturluson en el siglo XIII, Borges afirma: "Entretejidas en el verso y llevadas por él, estas metáforas deparan (o depararon) un asunto agradable; luego sentimos que no hay emoción que las justifique y las juzgamos laboriosas e inútiles. He comprobado que igual cosa ocurre con las figuras del simbolismo y del marinismo." Apoyado en Croce, extiende ese juicio a los poetas y oradores barrocos del siglo XVII y termina su breve periplo inicial afirmando: "Lugones o Baudelaire, he sospechado, no fracasaron menos que los poetas cortesanos de Islandia."⁹³

⁹² Texto que después fue incluido anacrónicamente en *Historia de la eternidad* (1936)

⁹³ Borges, J.L., *Obras Completas*, Emecé, B.Aires, 1974, p.382.

Con esos dos párrafos iniciales, Borges reintroduce en 1952 la discusión en torno a la metáfora a partir de las *kenningar*, “una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran”, cuyo estudio ya había desarrollado antes en un ensayo de 1933 (*La metáfora*). Quien lo escribe y “goza con estos juegos”, según confiesa su última línea, es “el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome”. ¿Por qué consagrarse al estudio de tales “desfallecidas flores retóricas” juzgadas aberrantes por el propio autor? Porque dan pretexto para continuar discutiendo el hecho poético y la importancia y valor de la metáfora en él (además del hecho de estar “suficientemente olvidadas”). “Cundieron hacia el año 1000: tiempo en que los *thulir* o rapsodas repetidores anónimos fueron desposeídos por los escaldos, poetas de intención personal.” Otra vez, pues, el marco está dado por la distinción entre poesía popular y anónima y poetizar literario (distinción individual), y la figura metafórica -aquí las *kenningar*- perteneciendo a un estadio avanzado dentro de una institución literaria. La intención de Borges es, otra vez, rebajar el valor creativo de tales figuras y considerarlas como automatismo retórico prescrito por la técnica de la lengua poética vigente para esos “primitivos hombres de letras”. La última afirmación de una posdata de 1962 a este ensayo reafirma el postulado que conocemos: “La metáfora no habría sido pues lo fundamental sino, como la comparación ulterior, un descubrimiento tardío de las literaturas.” De tal modo, *La metáfora* es una variación de lo dicho en los dos textos juveniles revisados y una prueba elocuente de que el ensayismo maduro de Borges es fundamentalmente una relectura de su escritura primera (una elaboración retórica de los mismos motivos y argumentos).

En el ensayo de 1952, *Las kenningar*, tras referir a Aristóteles (Libro tercero de la *Retórica*) para definir que “toda metáfora surge de la intuición de una analogía sobre cosas disímiles”, Borges alude a las decisiones de su pasado ultraísta respecto del tema:

“En el I King, uno de los nombres del universo es los Diez mil Seres. Hará treinta años, mi generación se maravilló de que los poetas desdeñaran las muchas combinaciones de que esa colección es capaz y maniáticamente se limitaran a unos pocos grupos famosos: las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte. Enunciados o despojados así, estos grupos son meras trivialidades, pero veamos algunos ejemplos concretos.”

Pasa a coleccionar un muestrario de diecinueve versos (cuya selección recorre el larguísimo trecho que va de la Biblia y Homero a Stevenson) para ilustrar dos de esos

grupos -la mujer y la flor; el sueño y la muerte. Ese heterogéneo inventario quiere demostrar que lo limitado de esas asociaciones no impide la prolifera e ilimitada producción de metáforas. Se concluye, se insinúa más bien (pues la prosa borgeana ya ha girado hacia la supresión del énfasis), que la metáfora tiene que ver menos con las cosas que con las palabras; que la invención poética -la historia de la literatura- torna y retorna sobre los mismos pocos temas y su valor se mide por las variaciones o entonaciones de que es capaz el lenguaje en torno a esa monotemática referencia.

Borges condena así la esperanza que definía a la poética ultraísta -su política de inventar nuevas metáforas, metáforas no-literarias, entendiendo por tal descubrir nuevas relaciones entre las cosas. Las "laboriosas e inútiles" figuras de la poesía islandesa funcionan aquí como la "*reductio ad absurdum* de cualquier propósito de elaborar metáforas nuevas". La prescripción aristotélica -su exigencia de que la metáfora esté fundada en una experiencia- es contrapuesta a la naturaleza convencional de los tropos reunidos por Snorri, lo que explica que éstas "nada revelan o comunican". Ese recurso a Aristóteles podría dar fundamento al alegato ultraísta respecto a la monotonía de la poesía hasta ahí y a su esperanza de abrirse a la infinita combinatoria entre las infinitas cosas del universo. Sin embargo, como se vio, el propósito del texto es contradecir esa ilusión referencialista. Las combinaciones posibles entre las cosas -en el orden de la referencia- son las pocas que ha frecuentado la literatura a lo largo de su historia, y que en el decurso de tres mil años, desde que se compuso la *Ilíada*, han sido sometidas a innumerables variaciones verbales. "Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados. Su virtud o flaqueza está en las palabras...." Deja para el final un último ejemplo, bien apreciado por Borges: "el curioso verso en que Dante (Purgatorio, I, 13), para definir el cielo oriental invoca una piedra oriental, una piedra límpida en cuyo nombre está, por venturoso azar, el Oriente: *Dolce color d'oriental zaffiro* es, más allá de cualquier duda, admirable..." (O.C, p.384).

Pareciera que Borges, repitiendo bajo una nueva forma la cuestión de la metáfora -traduciendo el problema dentro de los límites invisibles de una biblioteca que no tiene exterior- hiciera sufrir una variación de sentido al tema de sus ensayos juveniles. La variación residiría en una insistencia importante: presuponer (dicho por Borges posteriormente) "que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la

imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones puede ser todo para todos, como el Apóstol". Mas, ¿cuál es el criterio para apreciar la eficacia de unas y la insignificancia de otras, si finalmente se trata de entonaciones verbales respecto a contados motivos?

Considerando la determinación referencial desde la dimensión semiótica del lenguaje, Borges pondrá en relación esa trans-posición (*meta-phorein*) que es la metáfora con esa trans-posición que es la traducción –su posibilidad y su imposibilidad. Es en el relato de 1949, "La busca de Averroes", anterior pues al artículo recién revisado, donde se encuentra, si no me equivoco, una solución feliz de esa relación.

La busca de Averroes

Según palabras del narrador, el texto pone en escena "el proceso de una derrota". Borges imagina y describe la experiencia de ese autor del siglo XII, el árabe Averroes, que situado en la Córdoba islámica, se entrega al arduo propósito de interpretar y comentar la obra del griego Aristóteles (siglo IV a. de C). Leemos en el texto:

"Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción."

El relato nos ofrece a Averroes, un día de su vida, enfrentado a una dificultad para él insuperable: comprender las palabras *comedia* y *tragedia*. Dado que en el ámbito de su cultura -el mundo del Islam- nunca ha podido experimentar lo que es una representación escénica (la presencia de personas que actúan ante un público, singular complicidad que se establece entre el espectador y los actores que simulan una acción, con todo el espesor emotivo, además de intelectual, que esta experiencia comporta), Averroes no logra dar con el sentido de esas palabras, aun cuando el propósito del texto aristotélico - la *Poética*- es definir su género y su especie.

En uno de los momentos hermosos del relato borgeano, Averroes no advierte -sí el lector- que la experiencia significada por las palabras enigmáticas encontrarían una feliz ilustración en el comportamiento de unos niños que, en el patio, mientras él los contempla desde el balcón, juegan a representar una acción, encarnando gestualmente

determinadas cosas y personajes. Más tarde, esa clausura hermenéutica -inherente a la economía simbólica necesariamente finita de un mundo-, ese no poder ver y reconocer en lo que se ve lo que expresamente se busca, se repite cuando Averroes, en casa de Farach, escucha de labios de Abulcásim, un coterráneo que regresa de lejanos países, el relato que éste hace de la extraña anécdota de la que ha sido desconcertado testigo. Se trata de la descripción de algo -unas prácticas dentro de un determinado espacio- que permanece extraño por cuanto, tanto el narrador como los interlocutores, ignoran el sentido -la función- de lo descrito. El suceso narrado es un teatro y una representación dramática. El reconocimiento del sentido de algo depende de la comprensión previa de su contexto de funcionamiento, trama de finalidades y necesidades, dentro del cual ese algo funciona, esto es, tiene sentido. Para el testigo como para los auditores que escuchan el testimonio, ignorantes de ese contexto, la cosa descrita -la referencia del mensaje- queda ininteligible y extravagante. También para Averroes que, no obstante poseer la noción que iluminaría la experiencia descrita, no es capaz siquiera de sospechar el vínculo que une significativamente a ambas. Dicho kantianamente: la intuición sin concepto es ciega, el concepto sin intuición es vacío; y únicamente la síntesis de ambos (intuición y concepto) posibilitará una experiencia. Dicho lingüísticamente: la cosa adquiere sentido a la luz del signo que la denota, pero para eso es preciso la constitución del signo -la relación entre un significante y un significado. La relación de significación -y por lo tanto, la función referencial del signo- depende de una totalidad de relaciones diferenciales ya constituida, que articula y da sentido a la realidad. La busca de Averroes está provocada por la lectura de un texto cuyo contexto de producción y de funcionamiento -cuyo mundo, cuyo lenguaje- él desconoce. Tal es así que ni aun escuchando la descripción de la cosa denotada por ese signo, cuyo significado ignora, puede reconocerla como la referencia buscada.

El relato concluye en el momento en que Averroes, de nuevo en su biblioteca ya de madrugada, cree que ha captado el sentido de ese par de palabras oscuras y da de ellas una definición que, sin embargo, inevitablemente, es errada. Averroes cree haber comprendido pero no ha comprendido. Su definición de *tragedia* y *comedia* no es otra cosa que la pobre traducción de las respectivas nociones a la experiencia, al lenguaje que articula la experiencia que el árabe posee. Su búsqueda no puede dar en el blanco. El resultado es que Averroes reconocerá, de ahí en adelante, *panegíricos*, *sátiras* y *anatemas* -géneros retóricos de los cuales está poblado el Corán- como tragedias y

comedias, y continuará ignorante de la experiencia teatral que tales palabras designan. Averroes cree saber, pero ese saber es proporcional a su ignorancia: saber –estar cierto de algo- significa no saber que se está en un error. La verdad consiste en reconocer el saber (el ámbito de inteligibilidad en el se estaba cautivo) como no-saber. Reconocimiento desilusionante, *a posteriori* y retrospectivo. Así Averroes, a fuerza de traducir los signos extraños a signos familiares, esto es, a fuerza de metaforizar, cree encontrar lo que busca justo cuando lo que busca se le sustrae para siempre. Pasa de la verdad –estado de búsqueda- al error, justo cuando creer alcanzar la verdad.

A Borges no se le escapa, por cierto, y lo consigna en el último párrafo -que posee el tono confesional de un *Post-scriptum*-, que él, Borges mismo, queriendo imaginar el fracasado avatar de la búsqueda de Averroes, repite, justo mientras lo escribe, el destino que intenta narrar. Leo: "Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios." (p.588)

El camello ciego

Hasta aquí una primera lectura de "La busca de Averroes". En ésta, la búsqueda en la que está cautivo el personaje nos distrae del lugar central que ocupa en el cuento el discurso de sus convicciones en torno al tema de la metáfora. Tema que, para la historia del pensamiento occidental, tiene su primera y fundamental definición en los libros explícitamente aludidos en el relato: la *Poética* y la *Retórica*, de Aristóteles. La puesta en escena del personaje nos lo muestra como un autor trabajando un escrito polémico en contra de otro escrito:

“... redactaba el undécimo capítulo de la obra *Tahafut-ul-tahafut* (Destrucción de la Destrucción), en el que se mantiene, contra el asceta persa Ghazali, autor del *Tahafut-ul-falasifa* (Destrucción de filósofos), que la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo. Escribía con lenta seguridad, de derecha a izquierda; el ejercicio de formar silogismos y de eslabonar vastos párrafos no le impedía sentir, como un bienestar, la fresca y honda casa que lo rodeaba.”

Averroes ejerce con seguridad el arte que Aristóteles codifica en la *Retórica*, la de construir argumentos no sólo correctos lógicamente, sino puestos en forma verosímil,

con el fin de persuadir sobre su verdad, de actuar sobre sus destinatarios. Averroes también aplica un pensamiento de Aristóteles –sólo hay ciencia de lo universal- dentro de un contexto teológico del todo ajeno al filósofo griego. Más nítido aún es el ejercicio retórico en la escena que se lleva a cabo en casa de Farach, con motivo de la visita de Abulcásim. Allí los que participan de la reunión, se traban en un diálogo que es, antes que nada, una lucha de posiciones a través del uso de la palabra, un despliegue de afirmaciones estereotipadas dentro del campo establecido por el protocolo de la fe, cuyos límites están dados por la ortodoxia hermenéutica del libro sagrado. El juego dialéctico no está exigido por la meta de decir verdad o progresar hacia ella, sino poder hablar sobre cualquier cosa -y ganar posiciones entre los interlocutores- dentro de los estrictos límites prescritos por el Corán –“la madre de los libros”- donde toda la verdad está inscrita desde la eternidad y para siempre. Es Averroes quien con prudencia aristotélica, sin caer en la heterodoxia, sin transgredir la institución discursiva, sin poner en duda la autoridad, puede dar lugar a la experiencia razonada y razonable -un elemental sentido común inexistente en el diálogo, que deriva sus juicios de la reproducción literal de las hipérboles del Corán. Su modo de terciar en la discusión deja adivinar la clara diferencia que Averroes establece entre la literalidad del texto sagrado y su sentido metafórico.

Tras la anécdota narrada por Abulcásim, la de la representación teatral que él mismo no puede entender, se pasa a discutir sobre la poesía de los árabes.

“Abdalmálik, después de ponderarla debidamente, motejó de anticuados a los poetas que en Damasco y Córdoba se aferraban a imágenes pastoriles y a un vocabulario beduino. Dijo que era absurdo que un hombre ante cuyos ojos se dilataba el Guadalquivir celebrara el agua de un pozo. Urgió la conveniencia de renovar las antiguas metáforas; dijo que cuando Zuhair comparó el destino con un camello ciego, esa figura pudo suspender a la gente, pero que cinco siglos de admiración la habían gastado. Todos aprobaron ese dictamen, que ya habían escuchado muchas veces...”

No cuesta reconocer, si no hemos olvidado lo antes expuesto, que Borges sintetiza en el discurso de Abdalmálik las afirmaciones que él mismo, en su etapa de poeta ultraísta, promovió y defendió: desprecio por las imágenes vernáculas, heredadas de la literatura gauchesca; apuesta voluntariosa por la invención de nuevas metáforas que correspondieran a la actualidad urbana de Buenos Aires; deseo -compartido estereotipadamente por su generación, que no puede sino querer innovar para

distinguirse- de provocar admiración. Que esto es así se comprueba en el párrafo siguiente, que es el largo discurso de Averroes, por cuya boca Borges despliega las consideraciones a las que, en relación al tema, él mismo ha arribado pasados 20 años desde su paso por la vanguardia. Cito:

“Con menos elocuencia -dijo Averroes- pero con argumentos congéneres, he defendido alguna vez la proposición que mantiene Abdalmálik. En Alejandría se ha dicho que sólo es incapaz de una culpa quien ya la cometió y ya se arrepintió; para estar libre de un error, agreguemos, conviene haberlo profesado.”

Se repite aquí, de modo casi idéntico, el recurso libresco a los gnósticos, para hacer perdonable el pasado tramado por el error⁹⁴. Comienza el argumento:

“Zuhair, en su mohalaca, dice que en el decurso de ochenta años de dolor y de gloria, ha visto muchas veces al destino atropellar de golpe a los hombres, como un camello ciego; Abdalmálik entiende que esa figura ya no puede maravillar. A ese reparo cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn-Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo él pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo.”

¿Por qué se defiende la imagen de Zuhair en contra de la Ibn-Sháraf de Berja? Ambas comparan asuntos disímiles -la primera, el destino con un camello ciego; la segunda, las estrellas con hojas que caen. ¿De dónde que una tenga valor permanente y la otra quede en artificio poético? La imagen de Zuhair, postula Borges-Averroes, está provocada por una experiencia que inevitablemente es o puede ser padecida por todos: la experiencia

⁹⁴ Recito su ensayo autobiográfico: "Los gnósticos afirmaban que la única manera de evitar un pecado era cometerlo para quedar libre de él. En mis libros de aquellos años parece que cometí la mayoría de los pecados capitales literarios..." (*Autobiografía*, Op.cit., p.82)

de ser atropellados por una fuerza ciega, exterior e informe, que le impone una forma singular a la vida humana que la sufre. Esa percepción, en principio confusa, indistinta, ya queda singularizada y estabilizada –captada significativamente– al ser articulada con la palabra *destino*. Todo aquel que use comprensivamente la palabra *destino* alude a algo que tiene que ver con esa intuición. La comparación forjada por Zuhair es reveladora porque avanza en la determinación, en la percepción precisa, de esa experiencia común. Ésta cobra cuerpo en la imagen sensible que la concentra, como ninguna definición o descripción podría hacerlo. Su necesidad, su valor cognoscitivo, su capacidad de verdad, proviene de precisar el significado (espiritual) de la palabra *destino* vinculándola con la figura perceptible de un animal viejo. ¿A partir de qué es posible la transposición? A partir de descubrir la semejanza de función: el destino al igual que el animal ciego y torpe atropellan. No obstante la heterogeneidad de las realidades el poeta ha visto un efecto o una función semejante.⁹⁵ Metaforizando ha objetivado, ha puesto al descubierto, un atributo de la realidad del destino que antes de la comparación propuesta estaba oculto o era ignorado o estaba afecto a vaguedad. Asimismo, la figura del camello ciego para representar el destino deviene ella misma un destino, una fatalidad: a la hora de sufrir la acción del destino, para el habitante del desierto será ineludible pensar en el camello ciego de Zuhair. La otra comparación, en cambio, la que compara cosas con cosas, la que transfiere el significado de un objeto a otro del mismo orden a raíz de la percibida semejanza entre el aspecto de ambos –la *caída* de estrellas a la *caída* de hojas–, no agrega riqueza de sentido a la intuición, no avanza en la determinación cognoscitiva de una experiencia común, y resulta del propósito de hacer verbalmente comunicable una percepción trivial. La caída de las hojas queda menos como atributo de las estrellas, que como atributo de quien hizo la comparación –como un valor de su poesía, dentro de un mercado de combinaciones más o menos verosímiles.⁹⁶ Cabe pensar que Borges tiene presente la citada exigencia aristotélica para hacer metáfora:

⁹⁵ El poeta, afirma Aristóteles, “percibe lo semejante” (*Poética*, 1459 a 8).

⁹⁶ Si nuestro análisis no es incorrecto, puede leerse en la ficción reflexiva de Averroes la dilucidación retrospectiva del ejemplo que Borges proponía en el ensayo del año 28: “Shakespeare principia así un soneto: *No mis propios temores ni el alma profética del*

“Es necesario derivar la metáfora... de cosas cercanas en el género y sin embargo de semejanza no obvia, al igual que también en filosofía es signo de buena intuición el aprehender la analogía entre cosas muy diferentes.” (*Retórica*, 1412a, 11-12)

La imagen descubierta por Zuhair quedará unida para siempre a la experiencia del destino, para quienes la hayan oído o leído alguna vez. A esto Borges, a través de Averroes, agrega una consideración respecto a la incidencia del tiempo en la metáfora con valor cognoscitivo (a diferencia del efecto de desgaste y anulación que tiene sobre la mera imagen retórica):

“Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres.”

El cuento, así, es la metáfora de la reflexión borgeana sobre la metáfora. Su decisión está clara. La potencia de una imagen no puede ser evaluada retóricamente. En ese registro toda metáfora es una comparación de cosas disímiles, a partir de captar o descubrir una semejanza. El valor de una por sobre otras depende de su necesidad y ésta proviene de algo que no puede ser analizado retóricamente, a saber: una experiencia posible, una inminencia.⁹⁷ De la metáfora se puede decir lo que Aristóteles declara del

ancho mundo soñando en cosas que vendrán... y lo que sigue. Aquí el experimento es crucial. Si la locución *alma profética del mundo* es una metáfora, sólo es una imprudencia verbal o una mera generalización de quien la escribió; si no lo es, si el poeta creyó de veras en la personalidad de un alma pública y total de este mundo, entonces ya es poética.”

⁹⁷ No puedo dejar de referir el lúcido análisis de Pablo Oyarzún en torno a la temporalidad implicada en la teoría aristotélica sobre la imagen y la semejanza, toda vez que se puede encontrar allí pistas decisivas respecto a la poética borgeana del cuento y su recurso a la *inminencia*: “Es cierto que Aristóteles traza un muy profundo y sutil vínculo entre la tesis de la autosuficiencia de la imagen y la tesis sobre su estructura de semejanza, un vínculo que es temporal: la *durabilidad* de la imagen, como la de una

poema dramático (que el filósofo define desde la acción de imitar –*mimêsis*): no es la ilustración de algo ocurrido, sino de algo que, pese a no haber sido, en cualquier momento puede ser. La imitación, así, compone y construye lo que imita: lo posible necesario. Y es por ello que la poesía es “más filosófica... que la historia” (*Poética*, 1451 b 5-6). A diferencia de la historia, que cuenta lo que sucedió, la poesía escenifica lo que habría podido suceder; y así la historia se queda en lo particular, mientras que la

marca sobre la cera. A pesar de que la imagen se origina efectivamente desde una función de semejanza, su perduración en el alma permite que se independice y alcance consecuentemente el estado de autosuficiencia (...) si la estructura de semejanza sobre la cual se funda la operación de la memoria nos facilita entender allí la relación temporal como vínculo entre un ahora y un antes, como dos puntos separados en el tiempo, ¿de qué manera podría pensarse la temporalidad del mero *phantasma*, que no nos afecte presentemente?” (...) “Creemos que el *status* de esta temporalidad en el pensamiento de Aristóteles puede ser entendido bajo el concepto de *inminencia*. (...) Por otra parte, el papel de la imaginación y memoria en la *Poética* es de importancia cardinal. Considérense dos de sus instancias explícitas: el capítulo 7 que, bajo el requisito de la belleza, exige que la totalidad fabular tenga, además del orden, una magnitud media, de modo que sea fácilmente recordable en su conjunto (*eumnemoneuton*), es decir, que permanezca ante el alma del espectador o lector como totalidad presente; la memoria tiene en Aristóteles –y precisamente en gracia a su operación *eidástica*- esa virtud de unificar en presente Y también el capítulo 17, que aconseja al poeta “desplegar ante los propios ojos lo más vivamente posible” las acciones fingidas, de suerte que “viéndolas con la mayor claridad, como si presenciara directamente los hechos” esta “escena imaginaria” parece contrariar observaciones anteriores que piden del drama no depender de la representación fáctica (la *opsis* es el más externo de los seis elementos trágicos, y el único obviaable), y despertar las mismas reacciones con la mera lectura. Más allá de todo esto, la noción de inminencia parece delimitar acertadamente la posibilidad, que es obra propia del arte mimético, en cuanto esta posibilidad habría de ser entendida como aquello que, por decir así, está inmediatamente adherido a lo real, sin ser todavía real: lo que puede ser ya, pero que todavía no es.” Anestésica del ready-made, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2000, pp.234-235

poesía se eleva a lo universal; y por universal se entiende lo que el hombre medio diría o haría “verosímil o necesariamente”:

“es, pues, evidente que el poeta debe ser artífice (*poietes*) de tramas, más bien que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones (*praxeis*). Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que él es su productor (*poietes*).” (1451 b 27-29).⁹⁸

Tensión, pues, entre la narración histórica, sumisa a la facticidad de los hechos, y el trabajo creador del poeta, cuya dramatización se propone hacer presente no la verdad de los hechos sino el sentido posible y retornante de la experiencia implicada en cada una de sus ocurrencias. Tales experiencias, volvemos a Borges, son poco numerosas. Y la historia de la literatura está hecha de las imágenes producidas, dentro de distintas historias y diversos mundos (comunidades lingüísticas), para nombrar esas contadas experiencias. Y quizá, por lo mismo, se pueda decir que “la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.” El hecho poético quedaría así desprendido de la profesión de poeta, del inventor de artificios verbales, y viene a ser pensado como el acontecimiento por el cual una transferencia feliz (una traducción incalculable) revela de nuevo –resignifica– una misma experiencia, haciéndola retornar alterada bajo una nueva luz. Que estas afirmaciones equivalen a una profesión de fe se

⁹⁸ Vuelvo a Oyarzún: “Mientras para Platón el artista podía ser llamado *inicialmente* productor en cuanto confecciona un mimema y, sin embargo, no *debe* ser así nombrado por esa misma razón –porque la imitación es mera apariencia y, por tanto, menos que ser, pérdida de ser–, la contestación aristotélica dice que el artista produce porque imita, pero sólo porque ese imitar es ya producir: bien entendido, *porque el artista no “produce” sólo una imitación, sino también el modelo de la misma; el poietes es productor de los acontecimientos que imita*. Ahora bien, lo producido por el poeta aristotélico sigue siendo una entidad radicalmente extraña: no pudiendo ser de ningún modo el suceso mismo –necesariamente ficticio en la fábula, por histórica que sea su procedencia–, lo producido sólo puede ser la conexión de los hechos (*systasis*) según verosimilitud, es decir, lo que Aristóteles llama su posibilidad (*dynamis*). En tales términos, pues, la mimesis cumplida por el artista es *la producción de una posibilidad en cuanto posibilidad*.” Idem, pp.232-233

comprueba cuando leemos un conocido párrafo del Epílogo que Borges escribe para *Otras inquisiciones*, de 1952 (nótese el revisitado giro paulino en la última línea):

"Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones puede ser todo para todos, como el Apóstol." (O.C., p. 775).

El reconocimiento

Volvamos al final. Averroes de vuelta a casa cree dar con el sentido de las palabras intraducibles, vive la ilusión de su triunfo como traductor: "Algo le había revelado el sentido de las dos palabras oscuras. Con firme y cuidadosa caligrafía agregó estas líneas al manuscrito: *Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario*".

Lo que al árabe permite arribar a esa conclusión es precisamente la reciente discusión que ha tenido lugar en la casa de Farach en torno a la metáfora. Aristóteles entiende la función de ésta, en la *Poética*, desde la distinción entre tragedia y comedia. En la tragedia, a diferencia de la comedia, la imitación de las acciones humanas es una imitación que enaltece. La comedia, dice Aristóteles, "pretende representar a los hombres como inferiores"; la tragedia "tiende a presentarlos superiores a los hombres reales."(1448a 17 - 18). Podemos conjeturar que desde esta definición (a la que no se alude en el relato), desde su recuerdo, Averroes cree encontrar lo que busca, asociando tragedias con panegíricos y comedias con sátiras y anatemas. Averroes ha hecho una traducción: a partir de percibir la similitud entre la definición aristotélica y la definición de esos géneros discursivos que le son familiares, cree por fin encontrar lo que busca: sustituye un significante por otro que para él mienta un asunto semejante, ignorando que lo designado por tales palabras –la experiencia mentada a través de ellas- son cosas completamente distintas. Al hacerlo ha asociado, inadvertidamente, dos realidades disímiles. Ha metaforizado sin saber que lo hace. El motivo expreso del cuento de Borges es precisamente esta estructural inadvertencia. La busca de Averroes (y su

resultado) es la metáfora para el "proceso de una derrota". Éste consiste en creer que se lee un texto, se alcanza su verdad, se da con su sentido, se capta su referencia –el asunto articulado por sus nombres-, cuando lo que de hecho ocurre es la sustitución de un significante por otro -de un nombre por otro- a raíz de una conjeturable similitud de significado (así define Jakobson la metáfora), imposible de avalar con la experiencia de la cosa designada. El cuento es, pues, una metáfora de la metáfora. De la metáfora como traducción, de la traducción como traducción de una traducción; de la traducción como metáfora del proceso de una derrota.

Por eso que el cuento no termina ahí. Aquí, como en todas las ficciones borgeanas, el narrador se desdobra en lector y, como tal, puede reconocer en su propia narración, en el trance de construirla, la experiencia que pretendió narrar -reconoce su propia inadecuación, el fracaso estructural de la tarea que se propuso: Borges se reconoce en el Averroes que él ha construido narrativamente. “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que un adarme de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (...)” (p.588)

Lector de su propio texto, puede reconocer a Averroes como metáfora de aquel que él ha sido y ha necesitado ser para escribir el relato. Ha debido escribir Averroes para reconocerse en él, pero ha debido ser lo que ha sido para escribir Averroes. El hombre que ha sido -la historia de su devenir escritor, el trance decisivo que se examinó en el inicio y por el cual Borges se erige en autor gracias a su desdoblarse en lector de sí mismo- sustenta ese relato.⁹⁹ Para reconocerse en ese relato, para poder leerlo y leerse, ha debido escribirlo. Por una parte, pues, la experiencia (la serie de hechos, lecturas, recuerdos) que permite escribir el texto y que, la acción de confeccionarlo, va suministrándole una precisión y un sentido que previamente no poseía; por otra, la experiencia que va tomando forma en la narración; finalmente, el reconocimiento,

⁹⁹ La historia de ilimitadas lecturas que conducen a esa fantasía: toda su vida, según la afirmación de Whistler.

gracias a lectura de la elaboración narrativa, de que la historia narrada compromete la verdad del narrador.¹⁰⁰ A este último punto podemos reducir, en sentido estricto, el concepto de experiencia: el reconocimiento retrospectivo, gracias a la lectura, del sentido presente de lo que ha pasado. La inminencia de una revelación. El reconocimiento de lo que se exige una duplicación especulativa, un otro que haga de espejo. La deriva infinita de esta relación, que tiene la estructura de *mise en abyme*, deja claro que el texto se vuelve él mismo ejemplo de lo que ejemplifica.¹⁰¹

El espejo, el río, la lectura

En el instante que Averroes fracasa como traductor, Borges se reconoce a sí mismo en el fracaso que narra. Sin embargo, para poder narrar esa experiencia de fracaso tuvo que haberla vivido. Igualmente: tuvo que haber narrado esa experiencia para poder reconocerse en ella... Se trata otra vez de la identidad comprometida en una relación

¹⁰⁰ Recuerdo la elaboración formulada en la primera parte de esta tesis: El momento que niega el punto de partida (momento del reconocimiento) es posible gracias a ese punto de partida llevado a su extremo. El texto pone las condiciones de posibilidad que lo niegan, pero éstas son realizadas después por el lector que el texto hizo posible. Ese devenir es de causalidad retroactiva. El pasaje desde un lugar a otro se produce cuando el sujeto toma conocimiento de la brecha entre la inscripción que lo expone, lo escenifica, le da figura como autor, y el ideal con el que se identifica, asumiendo que lo único real del ideal es precisamente la imposibilidad de ser realizado, la brecha misma. El texto escrito, como un espejo, hace posible el reconocimiento de la propia verdad y ésta acontece como herida narcicística y pérdida.

¹⁰¹"El texto de la traducción -escribe Paul de Man- es él mismo una traducción y la intraducibilidad que menciona sobre sí mismo habita su propia textura y habitará en cualquiera que a su vez trate de traducirlo, como yo ahora estoy tratando de hacer y fracasando. El texto es intraducible: era intraducible para los traductores que lo intentaron, es intraducible para los comentaristas que hablan de él, es un ejemplo de lo que afirma, es una *mise en abyme* en el sentido técnico, una historia dentro de la historia de lo que es su propia afirmación." De Man, P., *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.

especular: uno sabe lo que es reconociéndose, como en un espejo, en otro; pero para reconocerse en otro uno tiene que haber sido ese otro. (Tadeo Isidoro Cruz se reconoce en Fierro porque él alguna vez fue Fierro.) Sé que la imagen que me mira desde el espejo es el reflejo de mi rostro, pero reconozco ese rostro como mío gracias a esa imagen que veo en el espejo. Se tiene un rostro, se padece un destino; sin embargo, su reconocimiento será siempre después, en diferido, gracias a una metáfora que funcione como espejo (pero el espejo es una metáfora del desdoblamiento infinito que es una metáfora). Borges imagina a Averroes y es gracias a esa forma de su sueño que puede reconocerse a sí mismo. ¿Cómo se reconoce?

En el penúltimo párrafo del texto (el último del relato, si consideramos que el párrafo conclusivo funciona como post-scriptum), el personaje -y toda la escena imaginada- desaparece en el instante en que éste se mira en un espejo. Se lee que Averroes, tras fijar por escrito el logro (ilusorio) de su búsqueda,

“Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente, como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir.”

El narrador pone a su personaje ante un espejo; el narrador imagina ese instante en términos de catástrofe: la narración no puede continuar, la ficción desarrollada hasta ahí desaparece de súbito. La última línea del texto explica entre paréntesis: “En el instante en que yo dejo de creer en él, ‘Averroes’ desaparece.” Borges deja de creer en Averroes, entre comillas, es decir en el personaje imaginado, cuando descubre que su relato reproduce, refleja, como un espejo, su experiencia de narrador: la fatalidad imaginada por Borges –la pasión por comprender unos signos cuyo significado se sustraen, tanto más cuando se cree dar con ellos- es la misma de Borges imaginando y narrando esa fatalidad. Averroes desaparece en el instante en que su autor deja de creer en él, esto es, cuando reconoce que las formas de su sueño son él¹⁰²: el rostro que

¹⁰² Borges refiriéndose a *Bouvard y Pécuchet*, dice de Flaubert: “aquí sorprendemos el instante en que el soñador, para decirlo con una metáfora afín, nota que está soñándose

aparece en el espejo no es el desconocido rostro de Averroes, sino el conocido rostro de sí mismo.

Borges quería narrar “el proceso de una derrota”, encarnado en la experiencia de un traductor que fracasa en su tarea, y al hacerlo y mientras lo hace, sorprende que lo que narra es su propia experiencia. Reconoce que la experiencia imaginada es la misma que vive mientras la imagina. Cabe aquí recordar las líneas conclusivas del Epílogo de *El Hacedor* (1960), libro de madurez presidido por una sentida dedicatoria a Lugones¹⁰³:

“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 caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” (O.C., p.854)

Bien es sabido que una de las metáforas recurrentes en la obra borgeana es la que compara el arte con el espejo. A esa asociación convencional (el arte reflejo de la vida), Borges ha agregado el atributo del horror: la insistencia confesional en su personal temor a las superficies reflectantes ha devenido uno de los tópicos más divulgados de su poesía, a tal punto que es impensable el mito borgeano sin su referencia. Los espejos y la cópula sexual –cuya semejanza, según se lee en la enciclopedia de *Tlön*, reside en la multiplicación de los seres humanos- son acusados de abominables. Ello resulta no de los espejos mismos, sino de lo desdoblado por ellos: lo abominable es multiplicar a seres abominables. Lo que sí es propio del espejo es su naturaleza reflectante y ésta es fuente de temor: el reflejo de nuestro rostro revela, para Borges, la condición ilusoria,

y que las formas de su sueño son él.” *Discusión* (1932), *Vindicación de Boubard y Pecuchet*

¹⁰³ En esa dedicatoria, Borges imagina un encuentro póstumo con Lugones, reconociéndose especularmente en el soñado interlocutor: “...y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.” (O.C., p.779)

espectral, de lo que somos. Somos gracias a ese reflejo. Reconocerse en el reflejo especular es ocasión para reconocer, para descubrir, nuestra irrealidad. La realidad del modelo se construye desde la imagen, la copia, reflejada. De ahí la asociación frecuente entre sueños y espejos. El arte como espejo adopta, entonces, en Borges una nueva forma: por una parte, el arte ofrece imágenes perdurables en las cuales la vida se reconoce y en ese reconocimiento se define; por otra, el arte, como los espejos, revela la condición ilusoria de quienes se reflejan en él.¹⁰⁴

Consigno que la relación entre espejo y “reflexión” sobre la metáfora –el espejo, por tanto, como metáfora de la metáfora- se impone a Borges, en los términos examinados (a saber: el espejo permite reconocer la irrealidad de quien se desdobra en su reflejo), ya desde su escritura inicial. En *Inquisiciones* (su primer libro de ensayos) hay un breve escrito –*Después de las imágenes*- que concluye así:

“Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. Hemos de rebasar tales juegos. Hay que manifestar ese antojo hecho forzosa realidad de una mente: hay que mostrar un individuo que se introduce en

¹⁰⁴ *Los espejos* (El hacedor, 1960, O.C., p. 814) :

“Infinitos los veo, elementales / Ejecutores de un antiguo pacto, / Multiplicar el mundo como el acto / Generativo, insomnes y fatales. // Prolongan este vano mundo incierto / En su vertiginosa telaraña; / A veces en la tarde los empaña / El hálito de un hombre que no ha muerto. // Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro / Paredes de la alcoba hay un espejo, / Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo / Que arma en el alba un sigiloso teatro. // Todo acontece y nada se recuerda / En esos gabinetes cristalinos / Donde, como fantásticos rabinos, / Leemos los libros de derecha a izquierda. // Claudio, rey de una tarde, rey soñado, / No sintió que era un sueño hasta aquel día / En que un actor mimó su felonía / Con arte silencioso, en un tablado. // Que haya sueños es raro, que haya espejos, / Que el usual y gastado repertorio / De cada día incluya el ilusorio / Orbe profundo que urden los reflejos. // ... // 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.” (El subrayado es mío).

el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmóvil silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.”¹⁰⁵

Lo importante aquí es destacar la condición mediadora del reflejo o reflexión, por la cual uno deviene sí mismo a través de su especularse o desdoblarse en otro.¹⁰⁶ El motivo del doble tendría su fuente en los espejos, en el agua, en la memoria, según citamos al comienzo de esta sección:

“Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de *alter ego*. Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor.”¹⁰⁷

Lo que no se dice allí, pero que está implícito en las figuras consignadas, es que el tránsito aludido metafóricamente –el reconocimiento de sí mismo en el devenir otro- se

¹⁰⁵ *Inquisiciones*, op.cit, p.32

¹⁰⁶ *Arte poética* (El Hacedor, 1960):

“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 rostros pasan como el agua.// Sentir que la vigilia es otro sueño / Que sueña no soñar y que la muerte / Que teme nuestra carne es esa muerte / De cada noche, que se llama sueño. // Ver en el día o en año un símbolo / De los días del hombre y de sus años, / Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo. // Ver en la muerte el sueño, en el ocaso / Un triste oro, tal es la poesía / Que es inmortal y pobre. La poesía / Vuelve como la aurora y el ocaso. // A veces en las tardes una cara / Nos mira desde el fondo de un espejo; / El arte debe ser como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara. // Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / Lloró de amor al divisar su Itaca / Verde y humilde. El arte es esa Itaca / De verde eternidad, no de prodigios. // También es como el río interminable / Que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / Y es otro, como el río interminable.” (O.C., p.843)

¹⁰⁷ Borges, J.L., Obras Completas, Tomo II, Emecé, B.Aires, 1989, p.72

desarrolla dialécticamente; que todo reconocimiento supone distancia temporal y mudanza. Así como para reconocer la ilusión de Averroes -la inadecuación entre el original y su traducción- Borges debe estar a una distancia que le permita comparar el texto aristotélico y el texto árabe, reconociendo la diferencia para la cual el texto árabe es ciego; asimismo Borges debe hacer una distancia de sí mismo -de su texto- para reconocer la diferencia entre éste y el auténtico Averroes. Esta distancia (la ficción de esta distancia) es conseguida porque su texto la hizo posible. Es sólo como lector de ese texto que ficcionaliza la distancia, que Borges puede experimentarse otro y reconocer en su personaje una metáfora de sí mismo. Esa distancia es una distancia temporal, es el intervalo de tiempo que media entre la actualidad en que el texto ha sido escrito y la actualidad de lectura. Entre tanto, el sujeto ha devenido otro: Borges que comenzó escribiendo el texto se ha mudado en Borges que lee el texto ya construido y esa mudanza ha sido gestionada por el proceso de construcción del texto, por esa vicisitud alteradora. (Se repite así el mismo proceso que puso a Borges en condiciones de avanzar en su escritura sobre la base de leer sus primeros ensayos publicados y percibir en su superficie retórica, retrospectivamente, un reflejo de sí en el que le avergonzaba reconocerse).

Experiencia y lectura

De la vida en su inmediatez no se tiene experiencia salvo después. Es *a posteriori* que se nos revela el sentido de lo que pasó y nos pasó. Y el presente de esa revelación está gestionado por la mediación de la memoria tramada lingüísticamente. Dicho por Borges: “la memoria define las experiencias; acaso todo ocurre después, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente...”¹⁰⁸ Pensada (acaso kantianamente) como intuición inteligente –como reconocimiento de la verdad comprometida en un padecimiento-, la experiencia no es nunca actual ni inmediata. El tiempo de la experiencia es el presente de su retorno o de su inminencia: presentación retrospectiva (“me pasó algo”) o presentación prospectiva (“deseo que pase algo”). “Estoy teniendo una experiencia”, parece una frase improbable –suena a impostación patética-, porque comporta un doblez, un desdoblamiento, que la inmediatez de la conmoción sensitiva

¹⁰⁸ *Borges en Sur (1931-1980)*, Emecé, B. Aires, 1999, p.48.

excluye. El lenguaje es la condición de posibilidad de toda experiencia, de su elaboración como recuerdo y de su anhelo –y esto significa, antes que nada: de su imposibilidad presente.

El orden del lenguaje es una trama de remisiones, en la cual es imposible la presencia de un elemento simple que no remita más que a sí mismo. Cada elemento, para significar, para funcionar como signo, debe remitir a otro elemento, el cual a su vez tampoco está simplemente presente. “Este encadenamiento, este tejido, es el texto que sólo se produce en la transformación de otro texto” (Derrida). La relación con lo presente –en términos de intuición o percepción- está siempre diferida. El instante del *pathos* hace imposible la condición de testigo, elimina toda distancia (de sujeto-objeto), acontece como *lapsus* e interrupción. Sólo podremos pensar en lo que pasó, después, en diferido, ya recuperados, recordando, elaborando narrativamente, lo que pasó. Asimismo, a título de prolepsis o promesa, será después de haber leído u oído o recordado que podremos anhelar acontecimientos.

La literatura es elaboración de experiencias –de intensidades alteradoras. Esas ficciones, cuyo tiempo es el presente de la lectura, están a la base de la elaboración narrativa de nuestros recuerdos (*bobarismo*), a la vez que fomentan y dan definición al objeto de nuestros deseos. El lector es un animal refinado que, lejano ya de las intensidades sensoriales inmediatas, anhela melancólicamente recuperar la condición primaria perdida. Y es a través de la cultura y sus espejismos que vive la ilusión de que lo perdido (es decir, lo alguna vez tenido) es esta elaboración simbólica, cuando, en verdad, lo perdido es insignificante, aunque condición necesaria de la elaboración de ese pasado primordial que nunca fue presente. “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado.”¹⁰⁹

En una conferencia de 1978, (“El libro”, *Borges oral*, O.C.,T.IV,p.171), vuelve a la recurrente metáfora heracliteana, del tiempo que recorre como un río y del devenir otro a través de la vida (motivo central de *El otro*, relato que adoptamos al principio de este capítulo), sólo que aquí queda borgeanamente asociada al libro y a la lectura:

¹⁰⁹ Lacan, *Seminario I*, Paidós, B.Aires, 1998, p.27.

“Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra. Además, los libros están cargados de pasado. (...) Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros.”

En *Otras Inquisiciones* (“El primer Wells”):

“La obra que siempre perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo”.

La experiencia a la que logra arribar Borges -la intuición prescrita por Aristóteles para provocar metáfora- es la experiencia de la lectura. La lectura como condición de posibilidad de la experiencia. Bajo esa intuición, la realidad quedará cautiva en una biblioteca y los seres humanos, su condición, serán pensados como lectores leídos. Borges habría agregado perdurablemente a nuestra memoria de lectores las íntimas afinidades entre el universo y la biblioteca, entre la historia y el acto de leer, metáforas que su obra “inventa o descubre”, y que hacen de esta condición de lectores algo para siempre asociable a su nombre.

4ª sección: LECTURA Y ESCENA PRIMORDIAL

“El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. (...) Sin embargo, la producción del acontecimiento es indisociable de su reproducción. (...) Teniendo que ser repetido para ser comunicado, no es cogido y producido, inscrito, más que en razón de lo que podría parecer venir después: la repetición. La repetición precede entonces a la inscripción; la inscripción precede al acontecimiento.” J.-L. Déotte¹¹⁰

“...lo que vemos bajo el retorno de lo reprimido es la señal borrosa de algo que sólo adquirirá su valor en el futuro, a través de su realización simbólica, su integración en la historia del sujeto. Literalmente, nunca será sino algo que, en su momento determinado de realización, habrá sido.” Lacan¹¹¹

Obra y acontecimiento

Walter Benjamin concibió la historia como un texto, una serie de eventos que, repito a Lacan, “habrán sido” –esto es, cuyo significado, cuya dimensión histórica se decide después. El tiempo es resta de actualidad. Lo que resta de una actualidad son sus inscripciones y la Historia se construye, en cada caso, sobre la base de leerlas despojadas de la actualidad que se inscribió en ellas. Diversas historias no sólo porque diversas interpretaciones, sino por la elección (y discriminación) de diversas inscripciones a leer. Es la traza perdurable de la inscripción lo que hace posible repetirla, elaborarla a distancia, en un contexto distante y distinto del contexto de emergencia y comunicación inicial y sobre la base del olvido de éste. Esta pérdida es lo que abre la posibilidad de la proliferación del sentido, de su diseminación rica y heterogénea. Es sobre la base de la pérdida de actualidad, a la distancia de su

¹¹⁰ J.-L. Déotte, *Catástrofe y olvido*, Ed. Cuarto Propio, Santiago-Chile, 1998.

¹¹¹ Jacques Lacan, *El Seminario 1*, Paidós, B.Aires, 1998

conmoción, que podremos objetivar, mirar a distancia, pensar en lo que pasó y en lo que nos pasó. 112

Se podría decir, gruesamente, que la pregunta de la Historia es esa: ¿qué pasó, cómo pasó lo que pasó? Su objeto son los llamados hechos históricos, pero de éstos lo que tenemos son inscripciones, cuyo sentido la investigación historiográfica actualiza por la vía de restituir documentalmente el contexto de sentido en que se produjeron. Me explico: una cosa son los hechos; otra la verdad de los hechos, su construcción lingüística, el modo en que éstos son significados –tienen o no tienen sentido y valor– según las lenguas disciplinares o según la *vulgata* cultural imperante (dicho ilustradamente: un mundo histórico, una época, es su “enciclopedia”); por otra parte, la Historia acontece como el trance de un mundo a otro, la sustitución inadvertida de una enciclopedia por otra. La verdad -como ficción global que hace de fundamento contingente de un mundo- acontece.

Decir esto, que la verdad acontece, que la verdad no es atributo de los hechos, sino que designa el ordenamiento simbólico que articula la relación a los hechos –el espejismo en cuyo elemento la vida se hace significativa-, comporta ciertamente un desvío respecto a la lengua del pensar tradicional que vive en el supuesto (imaginario) de un referencia absoluta -natural, sustancial, verdadera- para el discurso. Decir que la verdad -como apertura histórica- acontece, significa zafar la verdad de su relación a una presencia constante y desfondar la realidad (disolver el fondo sustancial asociado a ese nombre), haciéndola relativa a los discursos que contingentemente la definen, la interpretan, la significan, aligerada de toda sujeción trascendente y arraigada, a lo más, en una tradición de monumentos lingüísticos, en una cadena de significantes imponentes. Decir que la verdad acontece, significa decir que "el ser comprendido es lenguaje" (Gadamer), que nos abrimos a la realidad a través de las hablas en las que culturalmente hemos sido formados, y que las coordenadas que articulan esa apertura son inauguradas contingentemente por obras que hacen historia.

112 “El tiempo del sujeto no es nunca el *presente*: el sujeto nunca *es*, sólo *habrá sido*; nunca somos libres, sólo más tarde descubrimos que hemos sido libres...” Slavoj Žižek, *Porque no saben lo que hacen*, Paidós, B. Aires, 1998, p.289

De ser así, eso que llamamos "realidad" -la experiencia comprensiva que nos constituye- se daría a leer en aquellas obras en cuyo texto encuentran definición los supuestos últimos que organizan el saber y, por tanto, la existencia de una época, es decir: aquellas obras que instituyen el "vocabulario final" (Rorty) o esas "cuantas metáforas" (Borges), a partir de las cuales la realidad, para la existencia de una sociedad histórica, es hablada, comprendida e imaginada, por lo que se refiere a sus supuestos últimos. Borges agregaría que tales obras son, a su vez, traducción de otras y que su primicia resulta de un premeditado o impremeditado olvido. La pérdida de actualidad, sin embargo, supuso un contratiempo, un incidente con consecuencias de antemano incalculables, un accidente que modificó la historia e impuso nuevas condiciones de lectura.¹¹³ Para que se abra una distancia entre contexto y contexto es preciso una discontinuidad, una escisión desgarradora provocada por un evento cuyo sentido, en la actualidad de su irrupción intempestiva, se desconoce. Y es precisamente eso: la emergencia de una trama de disposiciones -nuevo modo de oír, nueva lectura- a partir de la intromisión repentina de una obra a cuya lengua será traducida la comprensión del pasado y del porvenir, lo que, se nos impone bajo este nombre: acontecimiento.¹¹⁴

¹¹³ "Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman." –afirma Borges cuando narra el ultraje al que Emma premeditadamente se somete con el fin de hacerle justicia a su padre ("Emma Zunz", en *El Aleph*).

¹¹⁴ Borges escribe: "Cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". Que el "acontecimiento" filosófico del siglo veinte consista en la tematización post-hegeliana del acontecimiento –el tratamiento no teleológico de la historicidad de la historia, la disolución del carácter sustancial del sujeto-, a través de Nietzsche, Heidegger, Freud, Benjamin, y las lecturas que de éstos se hicieron (y que se hicieron en su reconocida condición de lectura), durante la segunda mitad del siglo, principalmente en el pensamiento francés (Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze), hace entender la buena fortuna que, desde los años sesenta y dentro del referido campo teórico, termina por deparársele al argentino, que ya frisa los sesenta de su edad, cuya obra ensayística y de ficción pone en juego, en toda su complejidad y exactitud, los tópicos comprometidos en esa problemática. Huelga decir

En este sentido, una obra es un acontecimiento, un evento cuya irrupción contingente *hace historia*: abre una nueva órbita de comprensión, desde la cual, cada vez, se reescribe el pasado y se piensa el porvenir, y cuya gradual institución, a través de la crítica, compromete pues la transformación del lenguaje de todos aquellos concernidos por esa experiencia. Una producción alcanza condición de obra cuando su existencia entraña el reajuste de los hábitos de recepción y valoración vigentes. El discurso crítico es factor constitutivo de esa vicisitud por la cual una producción deviene obra (la contingencia deviene necesidad), desplegando la presencia de la obra y agenciando las condiciones que permitan su reconocimiento. Esto es: el texto crítico objetiva, otorga existencia y definición, a esa verdad cuyo reconocimiento compromete una modificación del estado de lengua dominante. El acontecimiento insta un campo pero es dentro de éste, retroactivamente, que aquél adquiere su valor de referencia. El valor de acontecimiento de una producción es desarrollado gradualmente a través de las lecturas que lo instituyen como tal y que –causalidad retroactiva– son ya la realización del lector que la obra virtualmente presuponía. Obra es esa determinada producción de objeto cuya presencia y comprensión implica la producción de un nuevo sujeto. Así, un evento tiene valor de acontecimiento para aquéllos que lo padecen o han sido instruidos para ser concernidos por él. A la obra como referencia final –esto es como origen contingente– de una verdad, agregamos, entonces, la incidencia retroactiva de la crítica en la institución de ese valor referencial y además restringimos la impenencia de éste al universo de sujetos socializados en su mercado comunicativo –productores, mediadores y consumidores que reproducen y universalizan ese capital simbólico.¹¹⁵

que de los autores aludidos, Nietzsche es el único leído por Borges y, en lo que se refiere a la cuestión a la determinación retroactiva del presente, la referencia insistente es, cómo no, Heráclito. Heráclito es, para Borges, convencionalmente, el nombre bajo el cual se reconoce la sentencia –repetida con insistencia– “todo deviene”.

¹¹⁵ Hago explícito que los conceptos –de “obra” y “campo”– que aquí pongo en relación proceden de dos autores, un filósofo y un sociólogo, cuyas obras son, por razones evidentes, refractarias: Martin Heidegger y Pierre Bourdieu.

El pudor de la historia

De semejantes eventos se hace tema en *El pudor de la historia*, del año 1952, en el que Borges comienza advirtiendo:

“...yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas. Un prosista chino ha observado que el unicornio, en razón misma de lo anómalo que es, ha de pasar inadvertido. Los ojos ven lo que están habituados a ver. Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra su libro.” (*Otras Inquisiciones*, O.C., p.754)

¿Es posible ser testigo actual de un evento que hará historia? Tal cosa, de ser posible, exigiría un espíritu sibilino: el don de auscultar en los hechos aquellos preñados de futuro. Tácito –según Borges consigna- no hizo gala de tal atributo. Podemos padecer la condición significativa de los hechos en términos de palpito, de estupor, de estupefacción, a saber: como un signo, sí, pero uno cuyo sentido se nos rehusa. Acaso esa condición obtusa del significante, su padecimiento traumático, defina la condición patética del contratiempo que inaugura una época. Porque la historia –la elaboración presente del sentido de lo que pasó a partir de las huellas dejadas- siempre viene después: el sentido de los hechos, la relevancia o irrelevancia de éstos, nunca es contemporáneo a su acaecimiento. Recitamos la sentencia borgeana: “la memoria define las experiencias; acaso todo ocurre después, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente...” No se es actualmente testigo del acontecimiento, porque lo que confiere a éste su significación supone, como mínimo, la pérdida de actualidad, el desvanecimiento, el vahído, la caída en olvido, de la trama contingente, hecha de pormenores domésticos y particulares, en que tuvo lugar el percance (contratiempo). Del acontecimiento: traducción gradual e inadvertida de la lengua familiar por otra adventicia, trance del ruido a la significación, no hay experiencia actual, pero sí pueden quedar inscripciones para su elaboración futura.

Es una inscripción de esta índole lo que Borges termina refiriendo, en 1949, para explicar el paso *De las alegorías a las novelas* (título del artículo), que supone, en términos históricos, la mudanza de una época en otra, de un contexto (de lectura) *realista* –medievalismo- a otro intrínsecamente *nominalista* –moderno-. El incidente promovido a acontecimiento histórico es la traducción de una línea. En ese hecho

secreto, minúsculo, Borges lee un signo decisivo, relevante, del devenir inactual de una época tras la gradual imposición de otro horizonte de comprensión. Dice allí:

“El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquél día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio *E con gli occulti ferri i Tradimenti* (“Y con hierros ocultos las Traiciones”), y lo repitió de este modo: *The smyler with the knif under the cloke* (“El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa”)...” (*Otras Inquisiciones*, O.C., p.746)

Otro hecho consignado en el artículo es el paso, en el drama antiguo (en Esquilo), de uno solo a dos actores. Borges lee:

“En aquel día de una primavera remota, en aquel teatro del color de la miel ¿qué pensaron, qué sintieron exactamente? Acaso ni estupor ni escándalo; acaso, apenas, un principio de asombro. En las *Tusculanas* consta que Esquilo ingresó en la orden pitagórica, pero nunca sabremos si presintió, siquiera de un modo imperfecto, lo significativo de aquel pasaje del uno al dos, de la unidad a la pluralidad y así a lo infinito. Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros. Un espectador profético hubiera visto que multitudes de apariencias futuras lo acompañaban: Hamlet y Fausto y Segismundo y Macbeth y Peer Gynt, y otros que, todavía, no pueden discernir nuestros ojos.”

Otra de esas “jornadas históricas”, es un texto escrito por Snorri Sturlason, “historiador y polígrafo” islandés del siglo XIII, en el que se narra el diálogo previo a la batalla en que un rey sajón derrota a un rey noruego. Comenta Borges:

“Una sola cosa hay más admirable que la admirable respuesta del rey sajón: la circunstancia de que sea un islandés, un hombre de la sangre de los vencidos, quien la haya perpetuado. (...) No el día en que el sajón dijo sus palabras, sino aquel en que un enemigo las perpetuó marca una fecha histórica. Una fecha profética de algo que aún está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano. La oferta debe su virtud al concepto de patria; Snorri, por el hecho de referirla, lo supera y trasciende.”

Tales inscripciones son exhumadas, rescatadas, elevadas a condición significativa, gracias a la lectura que Borges ha ejercido. De tal suerte, a la inscripción primera de tales eventos, inadvertidos cuando acaecieron, hay que agregar la reinscripción que hace de ellos la lectura borgeana, a una distancia temporal enorme, cuando el futuro abierto por su agencia es ya remoto pasado; cuando la densa virtualidad alojada en su intimidad

secreta ha devenido realidad efectiva; cuando las generaciones de espectros inanticipables dejaron su inscripción perdurable. Cuando el futuro ya ocurrió.

Contingencia y necesidad

El acontecimiento de la verdad no tiene testigo actual y sólo puede ser reconocido después, tiempo mediante, y sólo desde la trama del nuevo contexto. El lugar desde el cual comprendemos (después) lo ocurrido ha sido abierto y está cifrado precisamente por el significante cuya irrupción obtusa ha desgarrado la historia: reconocemos el instante inicial cuando ya estamos leídos por él, cuando ya somos su traducción. Las condiciones de enunciación son otras y el sujeto es otro: lo obtuso, gradual e inadvertidamente, devino obvio, la actualidad se ha recompuesto a la luz de un nuevo vocabulario y de una nueva gramática.

Borges ha ficcionalizado ese trance y el olvido de la historia gradual y compleja de su estereotipación. En *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* imagina el testimonio de un testigo para esa sustitución inadvertida de una enciclopedia por otra, de una verdad por otra. Es desde el nuevo lugar que la verdad anterior –su verosimilitud- se revela como tal, pero la ley que articula el nuevo lugar es ignorada, desde luego, por quienes viven cautivos en su actualidad. La irrupción de ese texto en la memoria compromete la alteración del orden, del discurso, del mundo dado y su momentáneo o perdurable intercambio por la ordenada irrealidad del discurso (del mundo) inventado.

A Borges le gusta pensar, y en ello reside su modernidad, que todo origen primordial, toda identidad sustancial, es, más bien, una ilusión que se erige sobre el olvido de los incalculables procesos por lo cuales lo contingente deviene necesario. La creencia en un presente pleno, idéntico a sí mismo, in-mediato, resulta de la mediación narrativa, que elabora retrospectivamente un instante primordial que dé razón de ser fundamental a la vida que, huérfana de razón de ser, la anhela. Que este es un motivo central en la especulación borgeana queda demostrado en que su tematización ensayística había tenido lugar años antes, en el artículo ya examinado de *Discusión* (1932), *El falso Basíledes*, cuyo párrafo final es el siguiente:

“Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las

estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas y cotidianas. Sentencias como la de Novalis: *La vida es una enfermedad del espíritu* o la desesperada de Rimbaud: *La verdadera vida está ausente; no estamos en el mundo*, fulminarían en los libros canónicos. Especulaciones como la desechada de Richter sobre el origen estelar de la vida y su casual diseminación en este planeta, conocerían el asenso incondicional de los laboratorios piadosos.”

“De haber triunfado Alejandría y no Roma...” Es un hecho contingente –algo que ocurrió pero que pudo no haber ocurrido- lo que está a la base de un mundo, esto es de lo que la existencia histórica tiene por verdadero. Esa contingencia devino necesaria después, gradualmente, a través de la interpretación que elaboró retrospectivamente, a lo largo de siglos, desde el saber vigente, el acontecimiento inicial. Hegel, cuya obra Borges posiblemente desconoce, llama *recaída en la inmediatez* a ese movimiento de inversión, por el cual lo que es posterior en la génesis llega a ser primero en el resultado¹¹⁶. Marx lo convierte en una de las claves para comprender la historia de las relaciones de producción y se refiere a él como la abolición de los supuestos históricos en la existencia actual. El resultado -lo concreto- se presenta como punto de partida, como originario e incondicional: como generando de sí a sus propias partes, pero lo cierto es que esa imagen de inmediatez es el resultado de haber borrado las huellas de su génesis; de haber abolido sus propios supuestos y de haberlos transformados ahora en sus derivados: estos supuestos que originariamente aparecían como condiciones de su devenir –y que por tanto aún no podía surgir de su acción- se presentan ahora como resultados de su propia realización, como realidad puesta por él: no como condiciones contingentes de su génesis, sino como resultados necesarios de su existencia.

A fuerza de disimular la prematuridad del proceso de producción es que la forma final, madura, adviene: ésta es lo que queda como resto tras la labor de edición que despojó a

¹¹⁶ Hegel desarrolla una crítica de la manera abstracta de concebir a la identidad y propone una noción de identidad que hace posible el análisis y la comprensión del movimiento que la constituye. Detrás de la identidad de todo sujeto A, subyace un proceso constructivo que lo ha generado, y de cuyo movimiento resulta su constitución, sus diferencias y, también, sus conexiones con el resto de los sujetos. Es decir, un movimiento en el cual las propias condiciones de significación de cada categoría produce el pasaje a otra, en donde quedan suprimidas, conservadas y superadas.

la actualidad de su impropiedad congénita, que borró su ripio impresentable. Así la inscripción del evento, la puesta en forma de su sentido, de un sentido, funciona siempre como investidura, limpieza, supresión: se trata de borrar las huellas de la intriga accidental, azarosa, contingente, la incidencia de exterioridad, de heteronomía, en la comisión de los hechos. La memoria y la inscripción de la memoria, como trabajo de escritura (producción de inscripciones), supone de suyo una labor de edición: pasada en limpio y sanción del texto definitivo, que borra y deja en el olvido no sólo la circunstancia de enunciación sino también el proceso acumulativo de borradores, sobre la base de cuya tachadura se llegó a la definición final. Se diría que la condición definitiva de algo, su definición, la puesta en forma de un sentido, comporta la pérdida, el olvido, de su situación actual de emergencia. El criterio de discriminación (elaboración secundaria) es finalístico: se inscribe públicamente únicamente lo que tiene sujeto -principio, soporte y finalidad-, y se reconstruye el evento para que lo tenga.

El devenir canónico

Es así como Borges, más tarde, postulará el texto canonizado: un clásico es menos un libro escrito de cierta manera que un libro leído de cierta manera, a saber, leído como si todo en él fuera necesario y fatal y el azar, misteriosamente, no hubiera tenido lugar. La lectura, toda lectura, se sustenta en una “transferencia”: se le supone al texto una verdad y una atribución. Leer -descifrar y comprender el sentido de un texto- se entiende como descubrir algo que estaba ya ahí y que el autor ya poseía, tal que, escribe Barthes, "...lo que se trata de establecer es siempre *lo que el autor ha querido decir*, y en ningún caso *lo que el lector entiende*."¹¹⁷ La forma acabada de una obra publicada y canonizada por una tradición crítica produce en el lector una predisposición reverencial: puesto que en ella no hay indicios inmediatos del largo proceso, del trabajo invertido, de la maquinaria que la produjo, sus ajetreos y sus ruidos, entonces al lector le queda la impresión de evidente plenitud. Lo que es resultado de un acaso penoso devenir, lo que se dio gradualmente e incluso a través de constantes y desgarradores diferimientos, a la hora de su recepción irrumpe de una sola vez, entero, total, maduro, borrándose todo

¹¹⁷ R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994, p.36

signo de prematuridad. Consecuencia de lo cual es la auratización del autor, la idea de una masiva sobrepotencia.

A la pregunta: "qué convierte al autor y las obras en canónicos", Harold Bloom responde: "...en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña."¹¹⁸ Este "o bien ... o bien" expresa un doble momento. Primero: el instante de intromisión en el reino habitual de lo actual, que inquieta aquello a lo que nos hemos habituado por el uso; silenciosa intromisión que llega "como sobre pies de paloma" (Nietzsche) y que indispone la enciclopedia de que está hecha la larga actualidad de una época. Y segundo: el momento en el que reconocemos el instante inicial porque ya estamos leídos por él, porque ya somos su traducción: lo obtuso, gradual e inadvertidamente, devino obvio, la actualidad -el texto de su enciclopedia- se ha recompuesto a la luz de un nuevo vocabulario y de una nueva gramática (acontecimiento que en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* tiene su testigo). Podemos decir del acontecimiento lo que Borges escribe de la lectura de los libros imponentes: "la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos". La posteridad de una obra es, agregamos, la institución cultural de lectura que la da por leída y por la cual la infamiliaridad adventicia devino horizonte familiar de comprensión. Y es dentro de éste -en su desvío- que una obra puede constituirse como nueva medida, indisponiendo esa institución, leyendo -esto es, traduciendo, interpretando, volviendo a leer-, lo que esa institución da por leído. La lectura que indisponga la institución actual de lectura, transgrediendo su ley (de lectura), de tomar cuerpo en una obra, dará lugar a una nueva historia. Ninguna obra, entonces, nace canónica, sino que deviene canónica por la lectura que la define y fija en una interpretación, la cual termina por instituirse y convertirse ella misma en tradición. Una cosa sería la gestación, desarrollo y culminación de un género, y otra, la historia de la recepción crítica, que propone su lectura y dispone su canon. Ese devenir canónica supone la gradual -y por lo regular inadvertida- transformación de una institución de lectura en otra. Así, Borges puede decir: "Clásico no es un libro (...) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad." (O.C., p.773).

¹¹⁸Bloom, H., *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1996, p.13.

Un caso trabajado por Borges y en el cual su acción de lectura compromete una intervención decisiva, es el *Martín Fierro*. Afirma Borges de la recepción crítica del poema de Hernández: "Sospecho que no hay otro libro argentino que haya sabido provocar de la crítica un dispendio igual de inutilidades. Tres profusiones ha tenido el error con nuestro *Martín Fierro*: una, las admiraciones que condescienden; otra, los elogios groseros, ilimitados; otra, la digresión histórica o filológica." (*La poesía gauchesca*). Examinando, en un texto posterior, la historia crítica del poema pasa revista, no sin ironía, a las diversas versiones que dan de él Lugones, Rojas, Oyuela, Unamuno, Menéndez y Pelayo, Martínez Estrada (*El "Martín Fierro"*, 1953). A esas versiones se agrega, decisivamente, la del mismo Borges, que con los ensayos "La poesía gauchesca" y "El escritor argentino y la tradición" (*Discusión*, 1932), corrige y desvía la lectura instituida del poema, principalmente la que ha legislado Lugones en 1916 (*El payador*), que canoniza la ya a la sazón popular obra de Hernández como el libro nacional de los argentinos, su epopeya fundacional. Se puede decir que Borges se construye como autor, inscribe su nombre en el espacio literario argentino, entre otras cosas, interviniendo la tradición de la gauchesca: por una parte, considera esa tradición principalmente en su aspecto retórico (desdeñando el usual análisis costumbrista), y, por otra, hace de esa tradición el material de algunos de sus ejercicios textuales de ficción, así, por nombrar sólo los más explícitos, "El Fin" y "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". Dentro de este último relato brilla la recitada afirmación: "un libro insigne... es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones".

La verdad como reconocimiento

En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", "una glosa al *Martín Fierro*" (según el mismo Borges define en el Epílogo de *El Aleph*, 1949, libro del que este relato forma parte), se lee: "Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne..."

El *Martín Fierro* es, se presume, el libro insigne. La historia que no se quiere repetir (se presume) es aquella que el poema de Hernández pone en nuestra memoria. La noche que le interesa al "biógrafo", aquella en que el gaucho Cruz, al mando de la partida policial que debe arrestar a un desertor y prófugo, renuncia a su puesto y se pone del

lado del delincuente. Éste es Martín Fierro. En el poema de Hernández, Fierro es el narrador y el episodio en que aparece Cruz (I parte de *Martín Fierro*, cap. IX) hace parte de su cantada autobiografía. En el texto de Borges, el personaje es Cruz y en estilo indirecto se compone sucintamente la historia de su vida que tiene su acontecimiento - su hora de la verdad, su centro- en ese episodio. Para que el ejercicio resulte verosímil Borges reinventa a Cruz; lo imagina, con los materiales de la historia de Fierro, convirtiéndolo en el doble legal, en la repetición "civilizada" del "bárbaro" Fierro. Según esa biografía -hecha, pues, al estilo de Sarmiento y en contra de la idea de Hernández-, Cruz ha corregido su pasado de malevo pasando por la institución de la ley. Ha terminado como sargento de policía rural y "en aquel tiempo debió de considerarse feliz". Sin embargo, una noche "en los últimos días del mes de junio de 1870", en medio de la pelea en la que el criminal se defiende fieramente de la partida que comanda Cruz, éste sufre la revelación: se ve a sí mismo en el otro y comprende: "Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él." Cruz reconociendo su verdad en ese otro que es Fierro, se hace justicia y vuelve a corregir su pasado, deviniendo ese otro que él mismo secretamente ya era. Devenir ese otro es ser sí mismo. El momento de la verdad es pues el momento del retorno y del reconocimiento. La verdad de sí mismo acontece como retorno de algo en cuya represión se vivía. Un hombre sabe para siempre quién es cuando reconoce que es otro del que ha creído ser. Ese otro ignorado hasta ahí está ya presente, está secretamente prescrito en el que se ha sido.

El instante crucial

Como varios otros, este ejercicio borgeano consiste en precisar ese instante *crucial* en que la vida de un individuo sufre una conversión radical -de ser uno pasa a ser otro, pero en esa alteración alcanza la verdad de sí- y la hipótesis es ésta: "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre."

El primer enunciado de este párrafo Borges lo repite casi igual en un prólogo de 1950, para la edición completa de la poesía de Evaristo Carriego¹¹⁹ : "Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Desde la imprecisable revelación que he tratado de intuir, Carriego es Carriego." (O.C. p.158) La "imprecisable revelación" que en ese prólogo Borges intenta intuir es la que hipotéticamente sufre Carriego -"ese pobre muchacho Carriego"- para "llegar a ser el que ahora será para siempre", "el autor de aquellos versos que años después le será permitido inventar...", el autor que "impone su visión del suburbio" y que con esa visión "modifica la realidad".

Borges, repitiendo el ejercicio de la biografía ficticia de Cruz y su motivo, a saber: el acontecimiento que decide, que define, que destina, la vida de un individuo, construye para la vida de Carriego el siguiente argumento:

"Un día entre los días del año 1904, en una casa que persiste en la calle Honduras, Evaristo Carriego leía con pesar y con avidez un libro de la gesta de Charles de Baatz, señor de Artagnan. Con avidez, porque Dumas le ofrecía lo que a otros ofrecen Shakespeare o Balzac o Walt Withman, el sabor de la plenitud de la vida; con pesar porque era joven, orgulloso, tímido y pobre, y se creía desterrado de la vida. La vida estaba en Francia, pensó, en el claro contacto de los aceros, o cuando los ejércitos del Emperador anegaban la tierra, pero a mí me ha tocado el siglo XX, el tardío siglo XX, y un mediocre arrabal sudamericano... En esa cavilación estaba Carriego cuando algo sucedió. Un rasguído de laboriosa guitarra, la desapareja hilera de casas bajas vistas por la ventana, Juan Muraña tocándose el chambergo para contestar a un saludo (Juan Muraña que antenoche *marcó* a Suárez el Chileno), la luna en el cuadrado del patio, un hombre viejo con un gallo de riña, algo, cualquier cosa. Algo que no podremos recuperar, algo cuyo sentido sabemos pero no cuya forma, algo cotidiano y trivial y no percibido hasta entonces, que reveló a Carriego que el universo (que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, y no sólo en las obras de Dumas) también estaba ahí, en el mero presente, en Palermo, en 1904. *Entrad, que también aquí están los dioses*, dijo

¹¹⁹ En la edición de sus *Obras Completas*, 1974, Borges incluyó ese prólogo escrito en 1950 al final del ensayo *Evaristo Carriego*, publicado en 1930. Para el lector del grueso volumen verde de Emecé, para su memoria desprevenida, el texto de 1950 queda como de 1930, y por tanto el párrafo citado precursa el del texto de 1949, el de la Biografía, cuando en realidad este último es el modelo de aquél.

Heráclito de Éfeso a las personas que lo hallaron calentándose en la cocina."

En este texto -como en la *Biografía* que le sirve de modelo- el acontecimiento que se quiere imaginar es el instante en el que a un individuo se le revela su destino: la hora en que comprende cuál es la verdad propia. En la *Biografía* el acontecimiento consiste para Cruz en la revelación diferida de eso que secretamente ya es: Cruz es Fierro. El momento de la verdad es el momento del reconocimiento. Cruz reconoce en Fierro su verdadera identidad -ve su propia cara y escucha por fin su nombre-, porque él ha sido, en el pasado, Fierro. Éste, el otro, libera en Cruz lo que Cruz fue pero sobre cuya represión se ha construido la vida de Cruz. De modo análogo, Carriego, lector de Dumas, enajenado en esa literatura, desprecia su presente como "mero presente", como presente insignificante: la vida, la verdad, están en otra parte. De pronto, ese presente familiar se revela bajo otra luz, deviene otro: el instante del reconocimiento es aquél por el cual lo familiar se torna infamiliar, se muestra nuevo, original, extraño. En medio de *lo siempre igual* se revela *lo otro*, pero este otro no es nada nuevo, sino que es algo completamente familiar -lo mismo de siempre- que aparece en forma infamiliar. Cabe citar aquí a Freud: "... pues esto ominoso [*Unheimliche* =infamiliar] no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar [*Heimliche*] de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión. Ese nexos con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz."¹²⁰ El instante crucial es esa hora incalculable en que, para alguien, lo reprimido retorna.

El modelo secreto

En el párrafo citado más arriba sobre el instante crucial en que se decide la vida de un hombre, y que Borges recita en el Prólogo a Carriego, se refieren los nombres de Alejandro de Macedonia que lee su destino en la historia de Aquiles y el de Carlos XII de Suecia que se reconoce en el de aquél. Borges omite otro nombre, cuya velada alusión se deja adivinar en el párrafo en el que se define lo que es un libro insigne. Allí

¹²⁰ Freud, S., *Lo ominoso*, Obras Completas, T. XVII, Amorrortu de., B.Aires, 1990, p.241

se lee que un libro así es uno "cuya materia puede ser todo para todos (I *Corintios* 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones." Si de lo que se trata es del acontecimiento como conversión, de la conversión como acontecimiento, la escena que se impone a la memoria es ésta del camino a Damasco, en la que Saulo cae del caballo, enceguecido por una luz que lo llama. Es la historia del apóstol Pablo el modelo secreto de la *Biografía* de Cruz, el modelo de toda conversión, que es el tema expreso de ese texto. Digamos mejor: es el modelo secreto del episodio que Hernández narra en su poema y cuya escena primordial el texto de Borges reconoce y glosa.

En el texto paulino referido se lee:

"Efectivamente, siendo libre de todos, me he hecho esclavo de todos para ganar a los más que pueda. Con los judíos me he hecho judío para ganar a los judíos; con los que están bajo la Ley, como quien está bajo la Ley - aun sin estarlo- para ganar a los que están bajo ella. Con los que están sin ley, como quien está sin ley, no estando yo sin ley de Dios sino bajo la ley de Cristo. Me he hecho débil con los débiles para ganar a los débiles. Me he hecho *todo a todos* para salvar a toda costa a algunos. Y todo esto lo hago por el Evangelio para ser partícipe del mismo." (I *Corintios* 9: 19-23)

Pablo (forma griega del nombre Saulo), según declara aquí, está libre de toda ley por estar bajo la ley de Cristo. Su estar en la verdad le permite ser *todo para todos*, con el propósito de ganar a todos para esa verdad, ponerlos bajo su ley, que es la ley del texto evangélico. Su destino, su vocación de apóstol, es decidida en el instante en que escucha, de Cristo, su propio nombre, la forma aramea (hebrea) de su nombre judío: "Saúl, Saúl, ¿por qué me persigues?" (*Hechos de los Apóstoles*, 9) El judío Saulo, ciudadano de Roma, tras sufrir esa llamada que lo enceguece (que lo sumerge en "una lúcida noche fundamental" en que "por fin oyó su nombre"-así dice Borges de Cruz), pasa del lado de los perseguidores al lado de los perseguidos, del lado de la ley mundana, ciudadana, al de la nueva ley, distinta a la de Roma y también distinta a la ley de Moisés; se convierte a la verdad de Cristo, que él mismo Pablo, apóstol, se encargará de instituir a través de su escritura epistolar. El texto evangélico tiene en el texto de Pablo su primer intérprete fundamental, para quien todo el Antiguo Testamento no es más que una vasta anticipación sobre la llegada de Cristo. La iglesia cristiana, su futura tradición milenaria, su destino, reposa en esa interpretación primordial.

Borges hace del episodio del texto de Hernández, en el que Cruz pasa de estar de lado de la ley a estar del lado del perseguido, una repetición, una nueva versión, una perversión, de la conversión paulina. Esa escena primordial, que es una escena textual, secretamente retorna en el texto de Hernández, leído por Borges. Así como en "La trama" (*El hacedor*, 1960), la escena de la muerte de César retorna, para la lectura, en el asesinato de un gaucho en manos de un ahijado suyo: "Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena" (O.C., p.793), así también, el episodio de Cruz, en el poema de Hernández, leído por Borges, es la repetición, en registro gauchesco, de la vicisitud del Apóstol. Esa lectura borgeana se despliega en el texto que analizamos. Así es también como para explicar la obra de Carriego -que inscribe literariamente la vida doméstica del suburbio, con sus guapos y costureritas- Borges trae a colación la escena en que Heráclito revela que también en la cocina habitan los dioses. Tal operación de lectura es duplicada en el último párrafo de ese Prólogo, donde Borges escucha en un verso de Carriego el eco de un verso medieval con cuya cita en alemán se concluye el texto. Si "a Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro", se puede decir que a Hernández, el autor de ese personaje, sí que la composición de su episodio le pudo haber sido prescrito por la memoria olvidada de una lectura: la conversión de Pablo *habrá sido*, tras la lectura de Borges, la matriz secreta de la invención de Hernández. El dilema sarmientino "civilización o barbarie" se resuelve aquí no entre la ley y la ilegalidad, sino entre la ley ciudadana y otra ley -la de lo reprimido que retorna. El instante crucial es aquél por el cual un individuo reconoce, en contra de lo que ha sido, cual es su verdadero nombre. La condición que posibilita ese reconocimiento es la distancia de una lectura. La lectura corrige, en diferido, la verdad pasada. El pasado nunca fue sino que literalmente *habrá sido* lo que el texto futuro de su lectura revele.

Así, en el texto, aparentemente sencillo, de la *Biografía*, Borges dilucida la operación que él mismo antes realizó en su lectura crítica de la tradición gauchesca y en su ejercicio anterior con el *Martín Fierro*, a saber, su relato "El fin". Borges corregirá la inconclusión del personaje Fierro dándole el fin justo, merecido: el de un duelo a la altura de su vida. De ese relato, el autor señala: "todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo." (Posdata de 1956, "Artificios"). Para Borges, corregir el pasado es

indisponer una memoria instituída, una actualidad de lectura: repetir de otro modo el texto fundamental, hacerlo retornar infamiliarmente.

La actividad de leer –posterior a la actividad de escribir- comporta la fuerza de revocar el sentido de la inscripción y, por lo mismo, de revocar el pasado “y su fue”, de corregirlo, de borrarlo, de confundirlo, puesto que del pasado lo único que tenemos son inscripciones.

La otra muerte.

El cuento “La otra muerte” (*El Aleph*, 1949), también en torno a un instante en la vida de un gaucho, pone en escena estas relaciones entre memoria, lectura y narración. Sólo que aquí –en las antípodas del caso de Cruz- el instante es un hecho indigno cuya inscripción perdurable marca la vida entera. El narrador, que es un escritor, un hombre de letras, comienza consignando en 1948 un hecho que tiene su punto de partida dos años antes. El narrador narra su recuerdo, lo construye narrativamente y el relato que leemos es el resultado de esa construcción, cuyo punto de partida, dos años antes, es la carta, de un tal Gannon. Éste en la carta le promete el envío (futuro) de su traducción al español del poema *The Past*, de R.W.Emerson, y le informa sobre la muerte reciente de Pedro Damián, un viejo gaucho que, en su hora última, revive la sangrienta jornada de Masoller en la que había participado cuando joven, en 1904. De tal modo, el primer episodio recordado es una inscripción epistolar, el texto de una carta, recibida dos años antes y cuya noticia –además de aludir a la traducción de *The Past*-, informa sobre el delirio final y retrospectivo de un gaucho que el narrador había conocido por una vez en 1942. Se trata del pasado (*the past*), del pasado como texto, de la traducción del texto del pasado, de la memoria como construcción narrativa.

El delirio agónico de Pedro Damián, quien desde la fecha de la batalla hasta su muerte, hacia 1946, solitario, insignificante y secreto, no se había movido de su provincia natal de Entre Ríos, motiva al narrador –cuyo relato consiste en el recuento de hechos ocurridos- a escribir un relato fantástico sobre la derrota de Masoller. Así, meses después a la carta (“segundo episodio” del relato), se entrevista en Montevideo con quien había comandado las tropas, el coronel Dionisio Tabares, que le narra los avatares de la guerra civil. Otra vez se trata pues del pasado recordado, del pasado reconstruido narrativamente, tal que cabe la duda de si lo que se recuerda sea menos el evento vivido

alguna vez, que el relato, cuya repetición ha fijado la elaboración verbal en la memoria, substituyendo al evento. “Habló de Illescas, de Tupambaé, de Masoller. Lo hizo con períodos tan cabales y de un modo tan vívido que comprendí que muchas veces había referido esas mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras no quedaran recuerdos.” (O.C., p.572).

Tras el paso del tiempo, el relato –la elaboración verbal- que da inscripción memorable a una vivencia, la acaba borrando y substituyendo.¹²¹ Tras el paso del tiempo, el resto que perdura y lo único del pasado que puede ser repetido, es la inscripción verbal del pasado. La repetición otorga cada vez una precisión mayor –una determinación más rica- a la fórmula, pero a costa de restarle nitidez y singularidad a la experiencia vivida, hasta perder la actualidad viva de su acaecimiento. Recordar –hacer presente el pasado- es actualizar en sus inscripciones algo ocurrido y olvidado; es vincular un signo presente con su referencia perdida; es recuperarse como testigo de algo que pasó.

El narrador es defraudado por la noticia que el recuerdo –“la versión”- de Tabares le depara de Damián y que le revela que el gaucho en la batalla se comportó como un cobarde. “Absurdamente, la versión de Tabares me avergonzó. Yo hubiera preferido que los hechos no ocurrieran así. Con el viejo Damián, entrevisto una tarde, hace muchos años, yo había fabricado, sin proponérmelo, una suerte de ídolo; la versión de Tabares lo destrozaba. Súbitamente comprendí la reserva y la obstinada soledad de Damián; no las había dictado la modestia, sino el bochorno. En vano me repetí que un hombre acosado por un acto de cobardía es más complejo y más interesante que un hombre meramente animoso.” En vano, porque su imagen idealizada del gaucho –esto es: su imagen literaria- no tolera esa marca infamante. “El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que Lord Jim o que Razumov. Sí, pero Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro –sobre todo, ante gauchos orientales.” Damián ha sido un gaucho y la idea que el narrador, antes que nada lector, tiene de un gaucho es la construida por *la gauchesca*, por la tradición literaria que culmina en la obra de José

¹²¹ Imposible no recordar la inscripción final de *El inmortal*: “Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.” (O.C., p.544)

Hernández. Decir gaucho, pensarlo, es tener presente no una actualidad viva, sino un ícono verbal, un monumento literario, un símbolo cuyo principal rasgo distintivo es el coraje. De los atributos negativos posibles, hay uno que es incompatible con la figura del gaucho, con su definición textual: la cobardía. Al narrador –cuya identidad de criollo, de argentino (como a *Juan Dahlman*, en *El Sur*), le adviene de su relación, de su pertenencia a una tradición que instituye el *Martín Fierro* como texto fundamental- no puede sino depararle vergüenza el relato de Tabares, que le revela que un gaucho no se comportó a la altura de su definición, de su acaso pobre pero única dignidad: la de ser valiente. La realidad fáctica contradice (como siempre) la realidad ficticia, el caso destruye el ideal. La vergüenza es la reacción a esa contradicción, a ese desbarajuste, entre modelo y copia, entre la vida y sus símbolos, a ese defecto o exceso de un cuerpo singular respecto de su representación. (La referencia a Lord Jim y Razumov –ambos personajes de Conrad cuyas respectivas existencias marcadas por un acto infame debe ser redimida- confirma que el cuento tiene su centro en la redención de un acto pasado que reduce la vida a la vergüenza y a la culpa).

El relato continúa con el recuerdo de las vicisitudes del narrador en su trámite constructivo del relato fantástico que urde: “En el invierno, la falta de una o dos circunstancias para mi relato fantástico (que torpemente se obstinaba en no dar con su forma) hizo que yo volviera a la casa del coronel Tabares. Lo hallé con otro señor de edad: el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, que también había militado en la revolución de Saravia. Se habló, previsiblemente, de Masoller.” La versión que da Amaro de Pedro Damián –y que Tabares no contradice, porque no recuerda esta vez a ningún Damián- es la de un gaucho que muere valientemente en batalla: “Tan valiente y no había cumplido veinte años”. (Muere gritando ¡Viva Urquiza, como si peleara, hará un siglo, en Cagancha o India Muerta, y no en Masoller. Otra vez las inscripciones que se confunden; otra vez la estructura anacrónica de la memoria, es decir del recuerdo como narración).

En Buenos Aires, tras ese episodio que lo llena de estupor, el narrador se encuentra en una librería, frente a los volúmenes de Emerson, con Patricio Gannon, quien ha olvidado por completo su prometida versión al español de *The Past* e ignora igualmente a Pedro Damián: “Le recordé que me había prometido esa versión en la misma carta que me escribió la muerte de Damián. Preguntó quién era Damián. Se lo dije, en vano. Con un principio de terror advertí que me oía con extrañeza, y busqué amparo en una

discusión literaria sobre los detractores de Emerson, poeta más complejo, más diestro y sin duda más singular que el desdichado Poe.”

En abril recibe una carta de Tabares, en la que confirma el recuerdo que Amaro comunicó de Damián, como un valiente que muere en batalla. En julio viaja a Entre Ríos y no encuentra el rancho de Damián y a nadie que lo recuerde. “Quise interrogar al puestero Diego Abaroa, que lo vio morir; éste había fallecido antes del invierno. Quise traer a la memoria los rasgos de Damián; meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Otelo.”

Hasta ahí el registro, el recuerdo, de los hechos, pero los hechos –téngase presente- son a su vez relatos: una carta, dos testimonios orales, otra carta... En sentido estricto, el hecho, el único hecho, del cual el narrador ha sido testigo (ya que se trata de algo ocurrido que se recuerda) consiste en la divergencia respecto a un pormenor (Damián) en dos testimonios sobre un evento acaecido hace más de cuarenta años (batalla de Masoller). Pero esa divergencia se da en el tiempo: una versión recubre a la otra, el segundo relato se despliega sobre la borradura del primero: Tabares olvida para volver a recordar después la versión de Amaro. Tal que, mediando un plazo de meses, de la vicisitud sufrida por la información sobre la actuación de Pedro Damián en la batalla de Masoller, sólo hay un testigo, el narrador que la recuerda y relata. Él es el único que constata el tránsito, la mudanza, de una en otra, el devenir borrador de la versión primera y el imponerse de la segunda como versión definitiva. El narrador es el único testigo –como en el relato de Tlön respecto de la traducción de un mundo en otro- de los “vaivenes” de la memoria de Tabares como también de la memoria de Gannon, de la que se ha borrado por completo el informe epistolar sobre la traducción de *The Past* y sobre el gaucho Damián y su muerte y su delirio, que fue el punto de partida del relato que leemos y del relato fantástico que el narrador construye según él nos informa durante su narración.

El relato pasa a las conjeturas, a las hipótesis que expliquen el enigma: “los curiosos vaivenes de la memoria del coronel Tabares, el olvido que anula en tan poco tiempo la imagen y hasta el nombre del que volvió.” La primera explicación (sobrenatural) el narrador la pone en boca de Ulrike von Kühlman: “Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos.

Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entreterriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de un cristal; “murió”, y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua. Esa conjetura es errónea, pero hubiera debido sugerirme la verdadera (la que hoy creo la verdadera), que a la vez es más simple y más inaudita.” Adviértase la cautela expresada entre paréntesis: cada explicación -también la que se propone como verdadera- está sujeta a las vicisitudes del tiempo, a los vaivenes de la memoria: lo que se cree verdadero en el presente está expuesto a modificarse después, en un contexto futuro cuyas coordenadas de simbolización son inimaginables de antemano.

El narrador viene a dar con su explicación en la lectura de un libro – *De omnipotentia*, de Pier Damiani - al que fue conducido por la lectura de otro libro –*Divina Comedia*, de Dante-, y en la que se acota en sus términos precisos el problema que el relato ficcionaliza y pretende explicar. Se trata del pasado, de su revocabilidad o irrevocabilidad, pero a la luz de una experiencia central: el deseo de borrar aquello cuyo recuerdo nos llena de vergüenza.

“De un modo casi mágico la descubrí en el tratado *De omnipotentia*, de Pier Damiani, a cuyo estudio me llevaron dos versos del canto XXI del *Paradiso*, que plantean precisamente un problema de identidad. En el quinto capítulo de aquel tratado, Pier Damiani sostiene, contra Aristóteles y contra Fredegario de Tours, que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue. Leí esas viejas discusiones teológicas y empecé a comprender la trágica historia de don Pedro Damián.

Los dos versos dantescos aludidos son los siguientes: “*In quel loco fu’ io Pietro Damiano, / e Pietro Peccator fu’ ne la casa / di Nostra Donna in sul lito adriano.*” Hacen parte del diálogo que, en el séptimo cielo, Dante sostiene con Beatriz y es ésta, desde su innominable resplandor, quien por tercera vez responde. De ahí el problema de identidad que el narrador mienta: Pedro Damiani, Pedro Pecador, Beatriz. La nota a pie de la *Biblioteca de autores cristianos* comenta: “Algunos estiman confuso este pasaje, pero otros afirman que Dante quiso establecer claramente que uno era San Pedro Damián, que había sido llamado algún tiempo el Pecador, y otro San Pedro degli Onesti,

fundador de Santa María del Porto.” A partir de esta confusa mención el narrador va a dar a la obra que hace perdurable el citado nombre. El monje Pedro Damiani representa la línea antidialéctica que, en la segunda mitad del siglo XI, se desarrolló en la teología Escolástica. Su interés principal se dirigió al concepto de la omnipotencia divina, y la cuestión central consiste en si le sería posible a Dios que lo acontecido no hubiera acontecido. Se resuelve por la afirmativa, pues el principio de contradicción no tiene aplicación alguna en la omnipotencia divina.¹²² Desde tales asertos el narrador construye su explicación final para el enigmático caso cuyo recuerdo ha narrado.

La explicación es la siguiente:

“La adivino así. Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Volvió a Entre Ríos; no alzó la mano a ningún hombre, no *marcó* a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos de Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará. Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904.”

El motivo es semejante al desarrollado en “El sur”, cuento en el que el protagonista muere la muerte deseada –la muerte prescrita por la letra leída, cuya fuente también en

¹²² Al discutir la validez metafísica de un principio lógico, Damiani trató de disminuir las exigencias de cualquier dialéctica a la que, incluso, consideró totalmente subordinada. “Con frecuencia el poder divino aniquila los más recios silogismos. Anonada la prudencia de los dialécticos y todo lo que, según ellos, es necesario e inevitable: anula las conclusiones válidas para cualquier filósofo.” De Damiani son las tan citadas palabras de que la dialéctica, es decir, la filosofía en general, debe servir a la teología, de que ella es *ancilla theologiae* (sierva de la teología). Cuando insiste en el hecho de que la prudencia humana no debe arrogarse el derecho de señorío (*ius magisterii*) sobre cuestiones de la fe, piensa, después de todo, que el conocimiento natural, la ciencia mundanal, carece totalmente de valor.

ese caso es el *Martín Fierro*, que adopta la forma de delirio mientras permanece en su cama de enfermo. Sin embargo, en ese relato la oportunidad de cumplir con el destino es conferida por un accidente. En “La otra muerte”, en cambio, el delirio final de Damián se ofrece, según la explicación citada, como el resultado que consuma un proceso premeditado por años, como la obra final de una larga consagración. El pobre gaucho, “por obra de una larga pasión”, viene a morir en 1946 la muerte que debió morir en 1904. Corrige *a posteriori* en el sueño conclusivo que cierra su vida, que le da edición definitiva, el episodio, la página, cuya vergüenza ha marcado perdurablemente su texto.

Es evidente, así propuesta, la analogía entre la construcción de un texto –el trabajo de borradura que conduce a la producción de una inscripción- y la elaboración de la vida a través de la acción retrospectiva de la memoria. Sólo que, por lo regular, en el caso de una obra no queda registro de la página vergonzosa y su posterior borradura. Salvo si se ha cometido el error de publicarla como fue el caso de Borges con aquellos textos juveniles de cuya publicación –entre 1922 y 1928- nunca terminará de arrepentirse. En tal caso, cuando hay testigo y testimonio del pecado cometido, lo único que cabe, tras hacer desaparecer el documento, es la esperanza de que el olvido borre, o al menos confunda, la inscripción que éste ha dejado en la memoria de quienes lo leyeron. El problema propuesto por el relato reside en los efectos retroactivos de las elaboraciones (siempre presentes) de la memoria: se propone como enigma –como “milagro”- la alteración del recuerdo de los testigos: éstos, los que quedan y con ellos lo que queda del pasado, terminan recordando que Damián murió como valiente en 1904. El milagro consiste en que el deseo del gaucho Damián –cumplido como fantasía en su hora final- acaba siendo el deseo de todos aquellos que fueron testigos de su infamia. La edición definitiva del texto corregido termina imponiéndose como única en sus lectores, sobreponiéndose al recuerdo que éstos podían conservar de la oprobiosa primera versión.

El Martín Fierro como destino

"El gaucho Martín Fierro, pensé, es menos memorable que Lord Jim o que Razumov. Sí, pero Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro..." Martín Fierro es, confirmado por Borges, "uno de los hombres más vívidos, brutales y convincentes

que la historia de la literatura registra". En ese personaje de Hernández, que cuenta en estilo directo sus vicisitudes, la tradición versificadora que en Hidalgo tiene a "su Homero" (Mitre) y que se desarrolla en las obras de Ascasubi, de del Canto, de Lussich, alcanza su expresión más poderosa y definitiva. "... sin la tradición que Hidalgo inaugura no hubiera existido el Martín Fierro, pero también es cierto que Hernández se reveló contra ella y la transformó y puso en el empeño todo el fervor que encerraba su pecho y que tal vez no hay otra manera de utilizar una tradición." (o.c., t.IV, p.88) El *Martín Fierro* desarrolla, en la forma de una larga payada autobiográfica del personaje, el destino de un gaucho. Para la tradición, esa obra destina -da edición definitiva, consuma- el género gauchesco (su sintaxis, su universo lexical), el cual da vida literaria al gaucho, construyéndole una voz, una entonación, una realidad; inscribiéndolo simbólicamente. La obra de Hernández -leída por Borges- erige el destino del gaucho en destino para el imaginario argentino y su vicisitud central -el duelo a cuchillo- en escena primordial y ley de su historia.

No es solamente pues la forma consumada de su texto, ni menos los propósitos de su autor, lo que hace de esa obra un "libro insigne". Es la inscripción de una escena primordial que termina imponiéndose a la memoria de sus lectores como ley ineludible y secreta para sus actos, lo que hace del *Martín Fierro* una obra imponente. Un pobre duelo a cuchillo soñado por Hernández -y puesto en forma memorable- es lo que se impone como destino, se convierte en fatalidad, para la vida de todos aquéllos cuya historia se ha tramado en su lectura. La expresión ejemplar de esto es "El Sur": Juan Dahlman, a la hora de la muerte, realiza el otro anhelado que ha querido ser: edita su vida, corrige su presente insignificante, según la muerte soñada, a saber: la que le prescribe al criollo la letra de Hernández.

En una página de *El hacedor*, que se titula "Martín Fierro", Borges concluye:

"... en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos setenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos." (O.C., p.797)

Más real que los hechos de la Historia, son las *escenas*, las metáforas, según las cuales se lee la Historia -que "es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas"

(*Otras inquisiciones*, O.C., p. 638). La escena revisada en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* es la de la conversión de San Pablo. Hernández *inventa* otra de esas metáforas: la que determina el imaginario argentino y obliga su Historia. Que una obra se imponga como fatalidad a una comunidad de lectura no es algo que se pueda prever: acontece. "Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término." Podría -tesis tardía de Borges- haber sido el *Facundo* la biblia argentina, pero no fue. No tuvo, entre otras, la fortuna de tener a un Lugones que lo canonizara: "No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino; las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor." (Prólogo a *Facundo*, Domingo F. Sarmiento, 1974). Y en otro lugar: "El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra -uso la nomenclatura de la época- hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias." (Posdata de 1974 a Prólogo "*Martín Fierro*").

La lectura como escena primordial

En la recitada frase de la carta paulina Borges altera el sujeto de la frase: es el Apóstol quien, en el original, es "todo para todos"; en el texto borgeano, en cambio, ese atributo lo recibe el libro. Podemos leer en ese deslizamiento dos motivos: uno, de índole estratégico, a saber, el de disimular el modelo sobre el cual se construye la biografía de Cruz; otro, de carácter tesitural: más que el autor, para Borges, el auténtico sujeto de un texto es siempre otro texto. La verdad de uno es otro texto que despliega la lectura del que lo precursa; un texto es siempre el retorno de otro. Digamos: la verdad de un texto es otro texto que, en el futuro, lectura mediante, lo traducirá según significados actualmente ignorados. El tiempo de la lectura es el momento de la reconstitución retrospectiva que pone de manifiesto, en diferido, *aposteriori*, la verdad del texto primero. El "post" de la lectura *corrige el pasado* -y con ello modifica el porvenir- haciendo visible la escena sobre cuyo olvido se construye el texto leído, haciendo retornar lo reprimido en él. Así, caso paradigmático, el texto veterotestamentario, leído por el texto neotestamentario, leído por el texto paulino, etc.; así, el texto de Hidalgo

leído por Hernández, leído por Lugones, leído por Borges. Borges que desvía la lectura lugoniana haciendo visible lo reprimido en el texto de Hernández, *verbigratia*, la escena primordial de la conversión paulina posibilitante, como ya se vio, de la tradición de lectura cristiano-ecclesial.

Hernández escribe el Martín Fierro y ese texto da edición definitiva a la tradición que lo hace posible. Desde ese poema se leen las obras de Hidalgo, de Ascasubi, de del Campo, como borradores que preparan el texto de Hernández. "Hidalgo sobrevive en los otros, Hidalgo es de algún modo lo otros" -escribe Borges del Adán, del Homero, de la poesía gauchesca, de la cual -en metáfora paulina- Hernández sería el otro Adán, el Cristo, en el cual el primero se consume y por el cual el primero deviene primero. El canonizador de ese texto como biblia argentina es Lugones. El texto borgeano es la lectura de la lectura: de la lectura como escena primordial. Ese es el reprimido que la obra de Borges hace retornar, esa es la invención que lo impone como autor: la lectura como metáfora fundamental de la historia.

Ecumenismo y agonía

Todo autor es antes que nada lector -es Borges quien lo repite y su obra es el despliegue y ficcionalización de esta idea. El acto de escribir consiste en esencia en una agonía: quien escribe -quien sabe que escribe, por contra del redactor inadvertidamente cogido por el lenguaje en que se olvida- actúa, en principio, las disposiciones adquiridas en su trato con la literatura y su acto de escribir residirá precisamente en tratar de desviar como pueda esas disposiciones, en resistirse a su inercia. El lenguaje, para él, no es nunca el *medium* transparente, disponible ahí para sus particulares ejecutorias. El lenguaje, para él, está hecho por la literatura leída y, antes que nada, es el de aquellas obras en cuya sombra está cautivo, en cuyo claro de luz está eclipsado. El trabajo de escritura se trama en esa pugna por distinguirse de tales amados patrones. La gran obra es un fruto afortunado de la lucha que un lector que escribe establece con las obras que lo precursan. Su grandeza es proporcional a la grandeza de los modelos a cuya alta medida se sucumbe o se gana -así lo declara Harold Bloom. Y es desde tal supuesto que éste postula a Shakespeare como canon, esto es como ley y medida para toda literatura pasada y futura, y concibe la tradición canónica como diálogo polémico entre obras imponentes, como teatro inactual, secreto, de obras que se erigen como

protagonistas a fuerza de antagonizar con las obras que ya ganaron su sitio en ese escenario intemporal -en esa "ciudad de los inmortales".

Según esa idea, el canon es una trenza de obras cuya sustancia está hecha de la lectura de las anteriores. Un lugar en la trenza se conquista a fuerza de trenzarse en lucha y emerger airoso de ella, autoerigiéndose como nuevo parangón. Pensada así por Bloom -y aquí está su acierto-, la obra grande es, digamos, el cuerpo de una angustia; angustia experimentada por el sujeto de la escritura en la vigilia de la literatura que lo trama y de la que busca zafarse para autoafirmarse en su individualidad. Ésta es conquistada en la lucha contra la influencia y la obra es el cuerpo de ese avatar. Ese avatar se desarrolla como lectura -como lectura *errónea*: "Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea -y creativa-, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores".¹²³ Que Bloom piense la lectura creativa en términos de error o malinterpretación, deja adivinar que para él los textos tienen una verdad sustancial, independiente de una institución de lectura, expuesta cada vez a ser desestabilizada, indispuesta por nuevas lecturas. Digamos en contra de Bloom: la canonización de una obra -que supone, como ya se señaló, una recomposición de la institución actual de lectura- hizo necesario que el "lector modelo" (Eco) construido por esa obra fuera gradualmente imponiéndose y posicionándose de la comunidad de lectura. Es a través del trabajo crítico y editorial (del cual puede formar parte el mismo autor), que divulga, proyecta, instala, administra, la obra hasta construir un nuevo horizonte de recepción, que se recompone el nuevo campo¹²⁴.

Así expuestas las cosas, la reflexión de Bloom pareciera tocar en más de un punto la teoría y la poética explícita o adivinable en la obra de Borges. Sin embargo, la

¹²³ Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 18.

¹²⁴ Esclarecer un fenómeno de esta índole -a saber, la constitución de un campo y las políticas que supone- exige una perspectiva sociológica (como la de Bourdieu, por ejemplo), que los presupuestos de Bloom excluyen de antemano. Fijar la mirada analítica en las condiciones socio-históricas que hacen posible el trance por el cual la obra imponente devino canónica, amenazan la misma idea de canon que él defiende.

diferencia la tematiza el mismo Bloom, acusándolo de "idealismo nihilista".¹²⁵ Se refiere al postulado borgeano -postulado que trama sus textos más característicos-, según el cual es la literatura, y no el autor, el sujeto de la escritura. Esa conjetura, Borges la expresa hiperbólicamente cuando imagina la enciclopedia idealista de Tlön: "En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo." En contra de la idea que entiende que cada gran obra es efecto de la afirmación de la individualidad, Borges despeja el escenario de la literatura de todo rasgo agonista, restando importancia a la originalidad y a la autoría. En contra del supuesto filológico, según el cual la verdad unitaria de los textos que la lectura correcta descifra, Borges postula que la verdad de un texto es la de sus diversas versiones que lo transforman, cada vez, en otro, e insiste en defraudar como ilusión la condición de acabamiento y necesidad que se le atribuye a una obra canónica: "El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio".

El espacio ecuménico de la biblioteca borgeana pareciera levantarse sobre la borradura del rasgo agonístico que para Bloom define el espacio literario, rasgo agonístico que, sin embargo, define nítidamente el núcleo de los relatos borgeanos. Estos consisten en la ficcionalización, en la conversión en intriga, del devenir autor por parte de un hombre de letras, su lucha por inscribirse en el campo literario, a fuerza de distinguirse de los patrones que acotan su actualidad. Se diría que Borges se erigió como autor, venció su angustia de las influencias, levantando la figura de la biblioteca y de la lectura como metáfora primordial y dejando adivinar su agonía (su epigonía) especularizada en la intriga de sus ficciones. *La otra muerte* es un buen ejemplo de cómo el texto borgeano convierte en trama extratextual una vicisitud de naturaleza intertextual, la cual, a su vez, es ya la eufemización de una circunstancia biográfica.

Volvamos por última vez a ese cuento. En él, el narrador explicita su condición de tal y su ejercicio actual de construir un relato fantástico. El motivo de éste es, a su vez, otro relato: el retorno de una experiencia, vivida cuarenta años antes, en la hora de la agonía final, por un gaucho que muere en su cama de enfermo. Se supone que la narración que

¹²⁵ Op. cit., p.480.

leemos y en el que su narrador refiere (en primera persona y en tiempo presente) las enigmáticas vicisitudes de la memoria de un hecho por parte de sus testigos mientras construye un relato fantástico sobre ese motivo, es el relato fantástico a cuya construcción se alude. Tal que los hechos referidos, a saber: la corrección del pasado, la revocación de una infamia cuya vergüenza mancha toda la vida, consiste en el trabajo de elaboración de un texto, cuya forma final es el resultado de incesantes borraduras, disimulos, eufemizaciones. El pasado –que no es más que las inscripciones que los hechos han dejado en la memoria, en los documentos, en los monumentos- es, desde luego, revocable. Más aún si se trata de detalles, de pormenores insignificantes para la historia. Del pasado sólo tenemos recuerdos y éstos tienden a ser sustituidos por las palabras que los narran.¹²⁶ Si, por lo regular, se recuerdan menos las vivencias que las palabras con que le damos forma comunicativa a tales vivencias, entonces la posibilidad de revocar el pasado pasa por reconstruirlo narrativamente, interviniendo el texto de la memoria. “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904. Ésta es la que vivimos ahora, pero la supresión de aquélla no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido.” La segunda historia, cabe imaginar, es la que el narrador ha construido, a partir del recuerdo de la primera. Por una parte, el sentido de los hechos ocurridos adviene después, en su relato, en su elaboración verbal, en su inscripción narrativa. La realidad del pasado recordado es, finalmente, de naturaleza verbal y el sentido de ésta *habrá sido* lo que en el futuro, el lector futuro, reescriba. El narrador aquí es el que escribe, explicitando la índole fantástica de su ejercicio, sobre algo de lo que no ha sido testigo y cuya inspiración proviene de una trama leída: la literatura de Conrad. Y, en verdad, es únicamente de eso de lo que habla: de la construcción de un relato fantástico sobre la revocación de una vergüenza pasada, sobre la base de describir el rasgo fundamental de la operación de escribir: tachar, corregir, disimular. La vergüenza de la que se habla es

¹²⁶ En el cuento, tras escuchar el testimonio del coronel Tabares, el narrador afirma: “Lo hizo con períodos tan cabales y de un modo tan vívido que comprendí que muchas veces había referido esas mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras casi no quedaran recuerdos.”

haber sido un cobarde, esa es la memoria ignominiosa que se quiere borrar, ese es el olvido que la escritura construye. Para hacerlo elabora el material testimonial que otros le ofrecen. Otros son los testigos de la vida (“...la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quien es.”). Él hace literatura y sólo es testigo de su actividad de escribir, es decir, de leer. Como testigo en diferido de la vida puede, sin embargo, reconocer los incidentes secretos (los escándalos de la razón) que traman la verdad de la vida, la cual permanece inaccesible a los hombres de acción, inadvertidamente cautivos en la lengua que trama su historia y su destino.

“He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón; pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible. Por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani. Algo parecido acontece con el poema que mencioné en el primer párrafo y que versa sobre la irrevocabilidad del pasado. Hacia 1951 creé haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios.”

Concluamos. Borges tiende a desestabilizar la condición irrevocable del pasado a) transformando el evento en texto; b) concibiendo la definición (del sentido) del texto como lectura: es por la repetición (en contextos diferentes) que algo es lo mismo y es otro: es por su posibilidad de ser repetido que un enunciado se define y se precisa como tal: la segunda vez instituye la primera vez como primera, pero por lo mismo ésta es ya segunda. Las condiciones de enunciación son otras y el sujeto es otro, el enunciado es distinto a sí mismo; c) la escritura –la producción de inscripciones- considera la lectura y el texto es el resultado de sucesivas borraduras, que lo van definiendo: quien escribe es un lector de sus borradores; d) la condición perdurable de la traza, de la inscripción –condición que la hace capaz de ser repetida- contiene, por ello mismo, la posibilidad de devenir otra a la que es: ser leída después en un contexto distinto al de su producción: inestabilidad del sentido; e) La lectura –inscrita- da lugar a una nueva historia si termina erigiéndose ella misma en institución, la cual a su vez será alterada por el acontecimiento de una nueva lectura.

La lectura borgeana entiende que la forma acabada es el resultado de una “alquimia eufemizadora” (Bourdieu), cuyo proceso consiste en borrar los rastros de una escena primaria, su ripio impresentable, que no tiene nada de primordial, pues lo originario-primordial es ya un atributo retroactivo: se trata de leer el texto de la historia volviéndolo a la actualidad contingente de su producción. Lo que nos espera tras ese tipo de lectura es la desilusión: que los seres que se debaten por una razón de ser no tienen razón de ser –que la vida en su trama elemental es intriga doméstica y oprobio; deseo de reconocimiento y deseo de aniquilar todo aquello que se oponga a ese deseo. En fin: una escena impresentable cuyo único valor es el modo en que, a través de la historia, el arte y la literatura, la ha hecho presentable. Los hechos se historizan (se leen) a través de esas representaciones erigidas en modelos universales, despojadas ya de la función primaria que las produjo.-

5ª sección: EL ETERNO RETORNO DE HOMERO

“Tenemos necesidad de la mentira para triunfar sobre esta realidad, sobre esta verdad, es decir, para vivir... Que la mentira sea necesaria para vivir forma parte también de ese carácter terrible y dudoso de la existencia.”

F. Nietzsche

La falsa memoria

Es conocida la anécdota que marca el derrumbe de la vida lúcida de Nietzsche. Y conmovedora. He ahí al hombre, a plena luz de un día de comienzos de 1888, en una calle de Turín, abrazado al cuello de un caballo castigado. El *signore* Davide Fino, dueño de un quiosco cercano al lugar y casero del profesor Nietzsche, condujo a éste, extraviado para siempre, a su domicilio y, perfectamente ignorante del ilimitado correo que iniciaba, comunicó la noticia a quienes se harían cargo del enfermo, relatando o más bien transmitiendo un relato escuchado, pues él mismo no fue testigo del percance. La escena -es decir: su piadosa narración- tiene la particularidad, como toda historia con rasgos patéticos, de inscribirse perdurablemente en la memoria: qué cosa más inolvidable que el sentimiento de lástima provocado por un cuerpo caído e indefenso, más aún si el protagonista es el filósofo de la voluntad de poder, el inventor de Zarathustra. Es, en efecto, un desenlace verosímil, persuasivo -ajustado a género dramático- para la vida, pasión y muerte del anticristo. Para Ricardo Piglia¹²⁷ esa escena “marca, en un, sentido, el final de la filosofía: con ese hecho empieza la llamada locura de Nietzsche que, como el suicidio de Sócrates, es un acontecimiento inolvidable de la razón occidental”. Lo notable -descubre Piglia- es que la susodicha escena “es una repetición literal de una situación de *Crimen y castigo* de Dostoievski (Capítulo 5 de la 1 Parte), en la que Raskolnikov sueña con unos campesinos borrachos que golpean a un caballo hasta matarlo. Dominado por la compasión, Raskolnikov se abraza al cuello del animal caído y lo besa.” Nietzsche habría sido en su arrebató final el patético

¹²⁷ Aludo a una nota publicada en *Crítica y Ficción*, y que no tiene muchas más líneas de las que aquí cito.

protagonista, el inadvertido actor, de un libreto olvidado. De ser así, afirmación de Piglia, “una de las escenas más famosas de la historia de la filosofía es un efecto del poder de la literatura”. Cabe sospechar, sin embargo, que el *poder de la literatura* actúa aquí menos en Nietzsche que en quienes relataron y divulgaron la anécdota. De Nietzsche, individuo psicológico e histórico, si sabemos algo (por ejemplo, ese memorable colapso final) es por la literatura biográfica que lo construye según convenciones reconocibles. En la construcción literaria de los hechos, que aporta los detalles y los connota, es donde posiblemente recurre el fantasma literario de Dostoievski. “Nadie parece haber reparado -afirma Piglia- en el *bovarismo* de Nietzsche que repite una escena leída”. Conjeturo que esta distracción se debe a que el bovarismo no es padecido por Nietzsche -o no sólo por él- sino más bien por todos los que se conmueven con ese relato y olvidan en él la matriz literaria que suministró, sin embargo, los pormenores de la anécdota. Y es de éstos, de los que depende su efecto de realidad. Según Borges, la retención de los detalles es menos un hábito de la memoria que de la literatura. Tales retoques no desmienten, empero, la conclusión de Piglia: “La teoría del Eterno Retorno puede ser vista como una descripción del efecto de memoria falsa que produce la lectura”.

El inconsciente literario

A propósito de la doctrina del Eterno Retorno, en un artículo de 1943¹²⁸, Borges repara en un oportuno olvido de Nietzsche. El filósofo, en una página de *Ecce Homo*, narra, con fecha y lugar, el instante en que “engendró”, según él, el más grave, el más íntimo, de sus pensamientos, sin mencionar que éste, *el retornar eterno de lo que es*, se remonta al pitagorismo. Pregunta Borges: “Nietzsche, helenista, ¿pudo acaso ignorar a esos *precursores*? Nietzsche, el autor de los fragmentos sobre los presocráticos, ¿pudo no conocer una doctrina que los discípulos de Pitágoras aprendieron? Es muy difícil creerlo -e inútil.”

Borges resuelve el enigma según su costumbre: examina el texto como artefacto verbal - como construcción literaria, como ficción- y concluye que para la pretensión del autor la primera persona era la única posible:

¹²⁸ “La doctrina de los ciclos”, O.C., pp. 388-.389.

“Opino, sin embargo, que no debemos postular una sorprendente ignorancia, ni tampoco una confusión humana harto humana, entre la inspiración y el recuerdo, ni tampoco un delito de vanidad. Mi clave es de carácter gramatical, casi diré sintáctico. Nietzsche sabía que el Eterno Recurso es de las fábulas o miedos o diversiones que recurren eternamente, pero también sabía que la más eficaz de las personas gramaticales es la primera. Para un profeta, cabe asegurar que es la única. Derivar su revelación de un epítome, o de la *Historia philosophiae graeco-romanae* de los Profesores suplentes Ritter y Preller, era imposible a Zarathustra, por razones de voz y de anacronismo –cuando no tipográficas. El estilo profético no permite el empleo de las comillas ni la erudita alegación de libros y autores...”

Para Borges, Nietzsche, en esa página construida según el *verosímil*¹²⁹ autobiográfico, es el deliberado agente del efecto de memoria falsa, no su ingenua víctima. Según una premeditada estrategia retórica, Nietzsche se hace dueño de un pensamiento prestado, a fin de conferir a su exposición la fuerza de una verdad revelada. Para dar consistencia dramática, performativa, a una verdad es indispensable simular su testimonio en primera persona, olvidando su procedencia libresca. Borges dilucida la convención literaria en el texto del filósofo; no confunde a Nietzsche, hombre de letras, lúcido lector y estilista brillante, que renueva una vieja pesadilla escribiéndola con énfasis personal, con Nietzsche, persona gramatical del texto que declara como propia la doctrina del Eterno Retorno. Se puede insinuar una diferencia más sutil: la que hay entre Nietzsche escritor y aquel desdichado, víctima del insomnio, que termina loco y cuya última actuación conocida es el mencionado cuadro patético de un hombre que llora en una calle de Turín abrazado al cuello de un animal castigado. Los fantasmas de éste -las obsesiones y olvidos que lo diseñan y lo eclipsan- no son necesariamente la materia de que está hecha la obra de aquél, cuyo inconsciente, si cabe decirlo, es de naturaleza no psicológica sino

¹²⁹ Uso y abuso de este concepto, según la siguiente clasificación de Todorov: “Estos son los dos niveles esenciales de lo verosímil: lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes, como otras tantas sumisiones al referente.” *Lo Verosímil*, Ed. Tiempo contemporáneo, B.Aires, 1974.

literaria. “Quien habla en el relato -declara Barthes- no es quien escribe en el relato y quien escribe no es quien es en la vida”.¹³⁰

De hecho, en el artículo precitado, Borges compara el procedimiento nietzscheano con el de la poética de Whitman:

“Nietzsche quería ser Walt Whitman, quería minuciosamente enamorarse de su destino. Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró deducir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la puso a la delectación de los hombres.” (O.C., p.389).

Esta comparación ya la había ejercido antes, en “Nota sobre Walt Whitman” (*Discusión*, 1932). Su tema: las diversas formas que adopta, en la historia de la literatura, “la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años” y el procedimiento ingeniado por Whitman para cumplir este anhelo. Ahí Borges toca la distinción entre quien habla en el discurso -el personaje construido, el “héroe semidivino de *Leaves of Grass*” o Zarathustra, por ejemplo- y quien escribe -el hombre de letras -, cuya biografía poco importa para el análisis literario de la obra, soporte de la cual es menos la experiencia fáctica del individuo que la literatura digerida -y esto quiere decir también: olvidada- por su memoria. Escribe:

“Aún más perdonable es el caso de quienes atribuyen una doctrina a experiencias vitales y no a tal biblioteca o a tal epítome. Nietzsche, en 1874, se burló de la tesis pitagórica de que la historia se repite cíclicamente (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie*, 2); en 1881, en un sendero de los bosques de Silvaplana, concibió de pronto esa tesis (*Ecce Homo*, 9). Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio; Nietzsche, interrogado, replicaría que lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla.”

Aludiendo al motivo que precursa la construcción de Whitman, Borges afirma: “Desde que Horacio, con imagen platónica o pitagórica, predijo su celeste metamorfosis, es clásico en las letras el tema de la inmortalidad del poeta...” (O.C., p.253). Se trata aquí de la ambición autoral de erigir la propia posteridad gracias a un texto en cuya primera

¹³⁰ En “Borges y yo” (*El Hacedor*, 1960) tal distinción encuentra sutil y memorable expresión.

persona gramatical viva el poeta para siempre. Confundir esa primera persona del enunciado poético, “inmortal” en la memoria de sus lectores, con el hombre mortal y acaso insignificante que la imaginó y la construyó retóricamente, comporta un error y una decepción¹³¹:

“Walt Withman, hombre, fue director del *Brooklyn Eagle*, y leyó sus ideas fundamentales en las páginas de Emerson, de Hegel y de Volney; Walt Withman, personaje poético, las edujo del contacto de América, ilustrado por experiencias imaginarias en las alcobas de New Orleans y en los campos de batalla de Georgia. Un hecho falso puede ser esencialmente cierto.” (O.C., p.252)

El hecho falso aquí consiste en que el “amistoso y elocuente salvaje” que habla en el poema bajo el nombre de Withman, ofrece testimonio de experiencias que Withman, sujeto que escribió ese poema, nunca vivió. Sin embargo, para la memoria y la historia (las de todos aquellos que leyeron), lo cierto, lo esencialmente cierto, es el símbolo de imponencia perdurable, no la vida del hombre que fue capaz de imaginar y elaborar retóricamente ese símbolo. Se debe agregar, “que el mero vagabundo feliz que proponen los versos de *Leaves of Grass* hubiera sido incapaz de escribirlos”.

El escritor escribe desde la literatura leída y desde esa memoria transindividual elabora, confecciona (y en ese sentido “falsea”), el material que le suministra su propia vida, el recuerdo de sus personales venturas y desventuras. La estrategia seguida por Withman y luego por Nietzsche consiste en dramatizar como experiencia vivida un pensamiento que de hecho su memoria digirió a través de algunas o muchas lecturas. Se ofrece testimonio de una verdad, cuya fuente es, no la vida, sino la memoria literaria, a la vez que el olvido (premeditado o inadvertido) de ésta. La literatura es la fuente de lo memorable de toda experiencia, a condición de que la memoria individual se olvide en esa memoria impersonal que es la literatura y que ésta olvide su soporte lecto-escritural.

¹³¹ “Imaginemos que una biografía de Ulises (basada en testimonios de Agamenón, de Alertes, de Polifemo, de Calipso, de Penélope, de Telémaco, del porquero, de Escila y Caribdis) indicara que éste nunca salió de Itaca. La decepción que nos causaría ese libro, felizmente hipotético, es la que causan todas las biografías de Whitman. Pasar del orbe paradisíaco de sus versos a la insípida crónica de sus días es una transición melancólica.” (O.C., p.251)

La razón es sencilla: lo único que queda de una experiencia es la inscripción en que consiguió su verdad comunicable y perdurable. La incongruencia entre los hechos ocurridos y la elaboración simbólica poco importa toda vez que es ésta lo único que los hace repetibles en el tiempo –e irrepetibles porque repetibles, esto es: legibles y recordables. La verdad –lo que una comunidad de lectura tiene por cierto- tiene menos que ver con la correspondencia (*adaequatio*) del hecho y su enunciación, que con la imposición de ésta en la memoria. La verdad es el mito, y éste, como relato, como poema, hace retornar las formas enunciativas, vigentes u olvidadas, de que dispone el poeta para elaborar su testimonio y dotarlo de fuerza memorable. La verdad –la ficción por cuya fuerza performativa la vida adopta sentido y se hace memorable, esto es, “real”- es relativa a la tradición literaria –hecha de obras y lecturas- en que el poeta adquirió las destrezas de su arte, esto es las técnicas en el uso del medio expresivo. Sin embargo, el acontecimiento de la verdad, su actualización por el recuerdo, exige la desmemoria de su construcción literaria y de su adquisición por la lectura.

Verbi gratia: La verdad del cristianismo resulta de la repetición interminable de los relatos evangélicos (elaborados más o menos cincuenta años después de ocurrido el evento y que reproducen, como es de suponer, las formas narrativas que son propias a la tradición judeo-testamentaria). Tales relatos –canonizados mucho después- dan testimonio de la vida, pasión y muerte de un profeta judío, cuyo mensaje es divulgado –según consigna Tácito hacia el año 10 del segundo siglo- por “hombres aborrecibles por sus abominaciones, llamados cristianos por el populacho. Cristo, en quien ese nombre tuvo su origen, fue ajusticiado durante el reinado de Tiberio, por orden de Poncio Pilatos, procurador de la Judea; y aunque por entonces se reprimió algún tanto aquella perniciosa superstición, tornaba otra vez a brotar no solamente en Judea, origen de ese mal, sino también en Roma, donde todas las cosas repugnantes y vergonzosas que hay en las demás partes del mundo encuentran su centro y se convierten en populares.” (*Anales*, libro XV, 40)

El símbolo impuesto –la resurrección e inminente retorno del Mesías- es la verdad que hace la historia e identidad del cristianismo. Siglos de asimilación, lectura, institución interpretativa, perpetúan y dan consistencia de verdad a eso que, para el romano, fue una mera superstición judía puesta en marcha por una camarilla de hombres aborrecibles. El origen de la verdad cristiana no es, desde luego, ese hecho documentado por Tácito (desde su respectiva memoria literaria), sino la escritura que

pone en circulación el espectro imponente en cuyo efectivo reino milenarío quedaría capturada la vida.

Zarathustra –profeta del nuevo evangelio de Nietzsche, cuyo mensaje se basa en la aniquilación del mito cristiano (aunque no de sus formas retóricas)- no ha tenido la fortuna del protagonista del relato judío.

La flor de Coleridge

Entre los tantos ensayos breves recopilados en *Otras Inquisiciones* (1952) hay uno que se titula “La flor de Coleridge”. Su tema es, de nuevo, uno de esos contados motivos cuyo retorno y variación hacen, según tesis borgeana, la historia de la literatura, vale decir (como ya cabe suponer) la historia de la verdad. El caso aquí es una señal que probaría que el sueño no fue sueño, que el pasado o el futuro pueden ser visitados. De los tres textos que revisa el artículo el primero, de Coleridge, es de fines del siglo XVIII o principios del XIX: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara en su mano... ¿entonces, qué?”. El segundo es una novela de Wells de fines del siglo XIX: *La máquina del tiempo*, cuyo protagonista de vuelta de su viaje al porvenir trae las sienes encanecidas y una flor marchita. Comenta Borges: “Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se convinan aún”. La tercer texto revisado es de Henry James, *El sentido del pasado*, que invierte la novela de Wells. Aquí el protagonista viaja al siglo XVIII fascinado por un retrato pintado en ese siglo y que lo representa. El protagonista regresa al pasado y encuentra al pintor que le hace el retrato. Así “la causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.”

Se puede leer el artículo borgeano como una versión más del motivo recurrente que enunciábamos en la primera parte de este trabajo bajo los términos (nietzscheanos) de “causalidad retroactiva”. En toda verdad hay comprometida una interrupción, una discontinuidad, un lapsus.¹³² El reconocimiento de un indicio enigmático (por ejemplo,

¹³² Afirma Badiou: “La verdad es desmemoriada; es incluso, el olvido del olvido, la interrupción radical, captada en la secuencia de sus efectos. Y este olvido no es olvido de esto o aquello, es olvido del propio tiempo, del momento en que vivimos, como si el

una flor entre las manos tras despertar de un sueño en que se visitaba el paraíso) es el retorno actual de un pasado que nunca fue, pero que suponemos que fue. La realidad del paraíso –de un tiempo primordial, de un principio anterior a todo antes y después- se irá constituyendo (*habrá sido*) a través del esfuerzo por recobrarlo cada vez, desde aquellas señas que suponemos son los vestigios de su pérdida. Se diría: lo que se ha perdido adquiere su ser gracias a la pérdida. El paraíso nunca existió, sino que sólo existe como retorno actual, como paraíso perdido. Suposición suficiente para poner en marcha la acción que busque recobrarlo y que, en ese intento, lo produzca, lo dote de existencia; le construya, a lo largo del tiempo, la única realidad que posee, a saber: la inscripción narrativa, actualizable a través de cada nueva lectura. Tres, pues, los acentos comprometidos: la condición de olvido supuesta en la existencia de la inscripción; el tiempo como lapsus y retorno; el arte como elaboración de vestigios de una inexistente plenitud perdida: “Una función del arte –afirma Borges en otro lugar- es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres”.

Sin embargo, lo que nos interesa de este ensayo es lo que anima a Borges al escribirlo. Lo enuncia explícitamente: “la historia de la evolución de una idea...” Lo que busca verificar ese desarrollo es una tesis cara a Borges, exactamente la misma que había ficcionalizado años antes en *El Inmortal*, y que definiremos así: la literatura como sujeto. Al inicio del texto Borges la refiere a Valéry:

“Hacia 1938, Paul Valéry escribió: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente” (Emerson: *Essays*, 2, VIII).

tiempo (este tiempo) no hubiera existido jamás. O, de acuerdo con la profunda máxima de Aristóteles, como si fuéramos inmortales, ya que el ser común a todo tiempo es la muerte. Tal es, a mi juicio, la experiencia real de las revoluciones (políticas), de las pasiones (amorosas), de las invenciones (científicas) y de las creaciones (artísticas). Es en esta abolición del tiempo que se engendra la eternidad de las verdades.” Alain Badiou, *Deleuze. El clamor del ser*, Manantial, B.Aires, 1997, p.94

Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821).”

Borges, como se lee, no sólo acepta la tesis sino que, confirmándola irónicamente, le quita novedad, reduplicándola con afirmaciones semejantes de Emerson y Shelley, dictaminadas un siglo antes. Se deja adivinar que una memoria más vasta podría proliferar en referencias análogas, en citas y más citas. Destaco el párrafo final de este ensayo:

"Wells, verosímilmente, desconocía el texto de Coleridge; Henry James conocía y admiraba el texto de Wells. Claro está que si es válida la doctrina de que todos los autores son un autor, tales hechos son insignificantes. En rigor, no es indispensable ir tan lejos; el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte. Un sentido ecuménico, impersonal... Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literarios y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros.

"Una observación última. Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Cansinos-Asséns, fue De Quincey." (641).

La expansión hiperbólica de esta idea estaba ya puesta en juego en la enciclopedia de Tlön: “En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo.” La tesis, volvemos al artículo, es la siguiente:

"en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos."

Agregamos: ingresar, a través de la lectura, al orden de la literatura es participar de la ilusión de una memoria ilimitada, tramando y olvidando en ella la vida propia y su limitado recuerdo. Si quien escribe lo hace porque ha leído (y su conciencia de escritor es proporcional a su memoria literaria, a su conciencia de lector), entonces quien escribe se sabe, de partida, en una deuda. La deuda con la literatura es inherente al acto mismo de escribir, deuda que nunca estaremos en condiciones de cumplir -salvo si somos inmortales o, lo mismo, si contamos (como de hecho ocurre) con el olvido, gracias al cual lo repetido parece novedad. Si en el infierno órfico el muerto debe evitar la fuente del olvido, no beber del Leteo, sino apagar la sed en la fuente de la Memoria, que es fuente de inmortalidad, Flaminio Rufo, apenas sobreviviente de una existencia sin gloria, deviene inmortal bebiendo de la literatura de Homero (para quien, se ha dicho, componer versos era recordar), en cuyas aguas recurrentes se olvida de su contingencia miserable.

Hay mundo, hay historia, hay verdad, no a pesar de, sino porque "el olvido es la sustancia de que está hecho el universo".

El inmortal

En su cuento "El inmortal" (*El Aleph*, 1949), Borges había desarrollado cabalmente esa tópica. En él se presenta y se da a leer un manuscrito hallado en 1929, cuyo autor, recientemente muerto, el anticuario Joseph Cartaphilus, interesado (como ya consigna su nombre) en libros de antigua edición, narra en primera persona su peripecia: de cómo, siendo un tribuno militar romano, de nombre Flaminio Rufo, emprende la busca, hacia fines del siglo III, de la "ciudad de los inmortales"; de cómo cruza las aguas que lo harán inmortal y recorre esa ciudad, un deshabitado laberinto de pesadilla cuyo diseño aberrante es el engendro de quienes, en las afueras de sus murallas, viven depravados por la inmortalidad; de cómo, ya consciente de su nueva condición, convive con uno de esos habitantes, que es o fue Homero; de cómo a lo largo de los siglos recorre continentes, naciones, territorios, en busca de otro río que -por un principio de simetría inversa- lo despojará de su inmortalidad, lo liberará de ese hastío inextinguible, ocasión que se produce finalmente. Tras unos puntos suspensivos, el imaginado autor,

desdoblado en lector, escribe la reflexión que le suscita el escrito, al cabo de un año de concluido. Reconoce en el texto -en el tono, en el período, en los recursos verbales, en la composición de la anécdota- la literatura de Homero, sus palabras, su estilo, su disposición de animal literario, y concluye que su memoria está tramada lingüísticamente por ésta, se confunde con ella, a fuerza de convivir tanto siglos con aquél. Hasta ahí el contenido del relato de Cartaphilus.

La ficción de Borges no concluye ahí. Al final, en una postdata fechada en 1950 (pero “El Inmortal” fue publicado en 1949), el texto adopta la forma de una reseña que revisa el comentario del “doctor Nahum Cordovero” a raíz de la publicación del manuscrito, y que se titula *A coat of many colours*. Este habla:

“de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* de Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot y, finalmente, *de la narración atribuirle al anticuario Joseph Cartaphilus*. Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, S); en el segundo, de Thomas de Quincey (Writings, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.” (O.C., p.544)

Fácilmente se observa que la Postdata repite ese recurso típicamente borgeano que consiste en llevar al paroxismo la práctica del comentario, desbaratando el ser relativo de éste, su ser referencia a otro discurso. El resultado es un comentario que inventa el texto comentado, una cita que crea al autor citado, una atribución que no tiene referente o es deliberadamente errónea. Lectores borgeanos, podemos perfectamente aislar la Postdata. Podemos imaginarnos como lectores de un texto que alude a un comentario que revisa la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus, ignorada por nosotros. Borges ejercería con doble eficacia un juego ya probado.¹³³ Sin embargo, “El

¹³³ Borges ejerció por vez primera este juego en 1936, cuando incluyó entre los ensayos de *Historia de la eternidad* la reseña de un libro y autor inexistente, aunque con referencia a nombres reales en cuanto al editor y al autor del prefacio. “El acercamiento a Almotásim” era el título de aquella fingida novela reseñada. En 1941, Borges vuelve a incluir este texto, pero ahora en un libro de ficciones. *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en el cual ese recurso de comentar un libro imaginario encuentra su resultado

inmortal” multiplica ese juego. Aquí el recurso a la reseña de un comentario imaginado -además de contribuir a dotar de verosimilitud al texto de Cartaphilus - sirve a Borges para incluir en el cuento el método que ha seguido para construirlo y, en general, el método y la clave de su narrativa. Digamos: el texto incluye su autodilucidación, contiene, a través de su propio desmontaje y recomposición, las reglas de su funcionamiento, la ley de su verosimilitud. ¿Cómo? Desdoblando primero al imaginado autor del texto en lector crítico y luego reseñando una segunda lectura de ese texto. Borges no deja lugar a indecisión respecto a la índole de su artificio: “El inmortal” es un *patchwork* literario cuyos componentes son retazos identificados (aunque de manera paródica, posiblemente¹³⁴) en su procedencia, filiación y cita. Decimos *patchwork*, para no decir *centón*, que significa lo mismo, y que es la palabra en la que redunda el comentario de Cordovero, a partir de su mismo título: “Una manta de muchos colores”. Ese es, exactamente, el significado primero de centón (o *patchwork*), que, figuradamente, también designa una “obra literaria, en verso o en prosa, compuesta enteramente, o en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas” (R.A.E.). El comentario que denuncia la naturaleza centona del texto, es también desde luego un remiendo verbal en cuya forma se reconoce sintéticamente la maquinaria de erudición - impostada y auténtica- característica del *efecto borgeano*. Preguntamos: ¿qué es un *patchwork* o centón que incluye la denuncia de su propia naturaleza? Cabe recordar que *centón* nombraba, en su contexto romano, “la manta grosera con que antiguamente se cubrían las máquinas militares” (R.A.E.). Volvemos a preguntar: ¿Qué tipo de centón es éste que desoculta su máquina o, más bien, donde el ocultamiento, el disimulo, el camuflaje, reside -como en *La carta robada*, de Poe- en el desocultamiento mismo, donde la máquina es justamente el mecanismo que cubre y (se) descubre?

más célebre, más lúcido, más complejo: “Pierre Menard, autor del Quijote”. (“Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios” –confiesa Borges en el prólogo de *Ficciones* (1944), que contiene el libro precitado).

¹³⁴ De hecho la nota no menciona *Los viajes de Gulliver*, de Swift, en cuyo capítulo X se descubre a los “struldbrug”, unos inmortales que habitan en Luggnagg y que son despreciados por sus paisanos.

El sujeto de escritura

“La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos” -escribe Cartaphilus y lo subraya. Dos hombres -digamos: dos sujetos distintos. Uno, la primera persona del texto, y que, para el lector, es a quien le ocurre la peripecia: Flaminio Rufo, el *sujeto del enunciado*; el otro, el que escribe, el que construye el texto de la narración: Joseph Cartaphilus, el *sujeto de la escritura*. Para el lector avezado -el lector que Borges incluye dos o tres veces en el cuento, a saber: el lector en el que Cartaphilus se desdobra; el lector Cordovero que analiza la publicación de Cartaphilus; el lector que escribe la Postdata-, el sujeto de la escritura se deja adivinar en el estilo, construcción, giros verbales, procedimientos retóricos, tropos, etc. Así para Cartaphilus, lector de su propio texto, del cual también es el protagonista, el sujeto de la escritura es Homero, Homero, como nombre de un estilo, como símbolo de esa curiosa especie que es el “hombre de letras”. Para Cordovero, en cambio, el *auténtico* sujeto es el “autor”, en este caso los diversos autores con que Cartaphilus ha tramado su engañifa. Por eso “infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo”. El texto es apócrifo, según Cordovero, porque es un centón: un nada ingenuo artificio hecho de materiales prestados que repite “sin comillas” modelos preexistentes -un plagio. Por su parte, el imaginado autor de la Postdata -que presenta el manuscrito de Cartaphilus, que revisa el comentario de Cordovero- discute la conclusión de éste, vindica la genuinidad del documento: confía en que el escrito de Cartaphilus no es el premeditado artificio de un plagiaro, sino que es -volviendo a nuestro asunto inicial- un fatal e inocente efecto de memoria falsa producido por la lectura:

“A mi entender, la conclusión (el carácter apócrifo denunciado por Cordovero) es inadmisibile. Cuando se acerca al fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.”

Esta conclusión es análoga a la del ensayo precitado, “La doctrina de los ciclos”, escrito diez años antes de “El inmortal”. Borges, tras explicar gramatical, sintáctica, incluso tipográficamente, la apropiación por parte de Nietzsche de la doctrina pitagórica del eterno retorno, afirmaba: “Si mi carne humana asimila carne brutal de ovejas, ¿quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos? De mucho

repensarlo y de padecerlo [de padecerlo como lector, agregamos nosotros], el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego.” (O.C., p.389)

Cordovero cree (“bíblicamente”, es el adverbio usado en la Postdata) en autorías y textos canónicos -su comentario reproduce el verosímil filológico de la lectura: sanciona la verdad única y definitiva del texto (su identidad consigo mismo) y pesquisa la firma responsable -o culpable- de esa verdad. El autor de la Postdata (como Borges) cree que el sujeto de la escritura es antes que nada un lector, el cual “en el decurso de una vida dedicada a las letras” no puede menos que repetir la literatura leída, olvidarse en ella. Es ésta -sus motivos, sus convenciones- la que recurre como implícita fatalidad en el acto de escribir. La explicitación de esa fatalidad es siempre en diferido, por la acción de una nueva lectura que, despejando el olvido de la ley que sustenta al texto, construye uno nuevo y, por tanto, un nuevo lector, y así indefinidamente. El ejercicio borgeano de la escritura considera su desdoblamiento en lectura, hace de ésta su tema. La novedad de su texto reside, pues, en que incluye ficcionalmente la dilucidación de sus procedimientos, insinúa la red de infinitas remisiones que lo traman, vive en ese ilimitado recurso.¹³⁵

De modo que las “intrusiones, o hurtos” que constituyen un texto, cualquier texto, pueden, hipotéticamente, multiplicarse al infinito. Basta para ello conjeturar un Funes literario que las reconozca. Digamos: si un texto es apócrifo por estar tramado de remisiones, intrusiones, hurtos, todo texto lo es. Digamos mejor, la novedad de un texto (es decir: su originalidad) no es más que la literatura -la trama intertextual, el sistema de procedimientos, la gramática- que todavía permanece inadvertida en él -y que funciona

¹³⁵ En estos desdoblamientos del texto borgeano reside (trivial es decirlo) la fuente de los atributos más fascinantes de su obra: aquellos que le otorgan a ésta su permanente vanguardia. Quiero decir: como lectores de la obra borgeana permanecemos siempre a la zaga de sus hallazgos, revelaciones, inteligencias, puesto que la obra contiene ya su autolectura y nos contiene, por tanto, como lectores. Todo comentario, paráfrasis, análisis de esta obra viene ya cautiva de la órbita abierta por ella -toda pretensión de lucidez teórica y verbal respecto de ella recitará o mimará el estilo de lucidez que Borges, sus textos, nos imponen y enseñan.

como espalda disimulada pero operante, como inconsciente del texto. O, con palabras de Todorov: “se consideran nuevos y verdaderos los discursos cuyas leyes de verosimilitud no han sido aún percibidas”. Que este es el núcleo de “El Inmortal” lo confirma el epígrafe en inglés que preside la narración. Es una cita de F. Bacon. Traduzco: *Salomón dijo: Nada nuevo hay sobre la tierra. Así como Platón imaginó que todo conocimiento no es sino recuerdo; así Salomón sentenció que toda novedad es olvido.*

El recurso de Homero

“A la humanidad y no al individuo -afirma Schopenhauer- es a quien se le puede asegurar la duración”. Es dable suponer que la inmortalidad de la que trata el cuento de Borges es atributo no del “anticuario Joseph Cartaphilus”, sino de la literatura que como velada memoria, como olvido, recurre en su escritura y la hace posible. “Homero” es el nombre simbólico de este *inconsciente literario*, de ese fantasma, eternamente retornante, inherente al hombre de letras, es decir, al lector que escribe. Homero, cuya lectura (cuya repetición) da lugar a siglos de casi inagotables versiones y perversiones, es, para Occidente, el primer nombre, en palabras de Genette, de ese “espacio homogéneo y reversible donde las particularidades individuales y las precedencias cronológicas no tienen lugar, ese sentido ecuménico que hace de la literatura universal una vasta creación anónima...” La *Ilíada* y la *Odisea* –la ilimitada biblioteca de sus traducciones y comentarios¹³⁶– son la primera emergencia de esas dos o tres historias que, según Borges, “durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas,

¹³⁶ En “Las versiones homéricas” (*Discusión*, 1932). Borges escribía: “...La Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso [...] Abundo en la mención de nombres ingleses, porque las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de La Odisea bastaría para ilustrar su curso de siglos. Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esta dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.” (O.C., p.240)

transformadas.” (O.C., p. 1128). A saber, según se lee en “Los cuatro ciclos” (*El oro de los tigres*, 1972): “Una, la más antigua, es la de una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes”; “otra, que se vincula a la primera, es la de un regreso...”; “la tercera historia es la de una búsqueda. Podemos ver en ella una variación de la forma anterior”; “la última historia es la del sacrificio de un dios”. (O.C., p.1128)

Si esto es cierto, la literatura no sería mas que una infatigable paráfrasis de Homero, y el acto de narrar, el inadvertido eterno retornar de sus motivos. Cabe agregar, análogamente, que el ejercicio de la filosofía no sería sino el eterno recurrir de lo pensado por Platón, cuyo texto -del alma inmortal, de la identidad ideal de las cosas, de la verdad sin mediación- se constituye a fuerza de exiliar a Homero, esto es, de considerar huéspedes indeseables a quienes viven cautivos en el juego del lenguaje y sus fingimientos, y ciegos por tanto a la referencia ideal y eterna. El juego de Borges consiste en desbaratar esa represión, en reintegrar a Platón en la república homérica de las letras: Borges lee la filosofía como literatura, a fuerza de desembarazarse de la ilusión referencial inherente a la institución filosófica de la lectura, al imperio logocéntrico de la verdad. Digamos: las “realidad” metafísica no tiene más consistencia que la sustancia verbal que la constituye: la realidad metafísica es la realidad del texto de la “metafísica”.¹³⁷

¹³⁷ Leído por Borges, el discurso de la filosofía no reconoce otro valor que aquel que emana de la felicidad de los argumentos y de lo maravilloso de sus formulaciones y soluciones. La lectura borgeana –“indicio de un escepticismo esencial”- está ausente de la fe que la metafísica exige: fe en la razón como capaz de verdad, fe en la verdad. Merced a esa incredulidad, los textos de la filosofía se ofrecen simplemente como literatura, como discursos escritos ya no referidos a lo real y sólo posibles de ser medidos del mismo modo que el arte en general: como algo convencional, como artificio. En efecto, dado a la lectura borgeana, el discurso de la filosofía, concluye entera su realidad en la (inter)textualidad que lo constituye y la medida de su valor no es otra que la de ser “significante” o “in-significante” –el criterio lo da el placer de la lectura y no su capacidad de verdad, esto es, su referencia justa a una totalidad de significado independiente que le preexiste. ¿Qué queda del discurso una vez rota su referencia –que es siempre reverencia- a la verdad, una vez abolida su obligación para con la realidad? Al respecto, se podría decir de Borges lo que en su relato “Tlön, Uqbar,

Puesta la literatura bajo el nombre simbólico de Homero, la imaginación borgeana queda clara. Flaminio Rufo, infeliz por no haber visto “el rostro de Marte”, por no haber vivido la pasión de la guerra, se entrega a otra pasión (derivada de esa desdicha primera), a saber: la pasión de la lectura. Borges deja adivinar aquí que la disposición lecto-escritural, la vida consagrada a las letras, es síntoma de una impotencia: Flaminio Rufo que ha fracasado en la guerra, que ni siquiera ha sido su testigo, no tiene otro destino que la melancólica ciudad de los inmortales (la biblioteca, el laberinto intertextual de “obras inmortales”), perdida, lejos de todo *pathos* inmediato, ajena al presente elemental de la vida. El ejercicio de la literatura queda propuesta como la acción supletoria de una vida que no se sabe vivir, salvo en el refugio libresco de la biblioteca, y se sustenta en una imposibilidad, en el padecimiento de una vergüenza. Mas, según se dijo antes, es en el presente de la lectura cuando el padecimiento y el sentimiento de pérdida alcanzan presencia memorable, consistencia de símbolo. El *pathos* fáctico se olvida en la elaboración verbal que le suministra realidad *patética*; es después, especularizados por la inscripción que los narrativiza, que los hechos devienen experiencia. El recuerdo de ésta es, entonces, la olvidada memoria de su elaboración literaria.

Flaminio Rufo lee a Homero (ingresa a la ciudad de los inmortales). Flaminio Rufo, en tanto escritor de su lectura, se convierte en otro, en Joseph Cartaphilus, hombre de letras, el cual, desdoblado a su vez en lector de su propio texto, toma conciencia de que el sujeto de su escritura es Homero (es decir, el espectro literario), y no Flaminio Rufo. Borges, en el Epílogo de *El Aleph*, dice de “El Inmortal” que “su tema es el efecto que la inmortalidad causaría en los hombres” (y se refiere a él como “bosquejo de una *ética para Inmortales*”). Si sustituimos *autor* por *lector* en el título “Pierre Menard, autor del Quijote”, la inverosimilitud que permite el tan memorable chiste borgeano se torna irrefutable hipótesis. De igual modo, sustitúyase *inmortalidad* por *literatura* y se tendrá que el tema de “El inmortal” es el efecto de memoria falsa producida por la lectura y se encontrará en él un interesante bosquejo de una *ética para hombres de letras*, es decir, para lectores que escriben. ¿Cuál es la costumbre que los obliga? Leo:

Orbis Tertius”, se narra de los “metafísicos de Tlön”: ellos, se lee allí, “no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica.” (O.C., p.436)

"Entre los inmortales (...) cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegíaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los inmortales". (O.C., p. 542)

Parafraseo: en el espacio de la escritura no existe nada, ningún acto, que pudiera denominarse "estreno", cada emergencia reitera otro texto, todo suceso es recurrente. Escribir es siempre haber leído. La lectura repite el texto, pero cada repetición es ya una variación, una transformación, tanto que -hipótesis del Pierre Menard - incluso la más exacta repetición comporta un máximo de diferencia. Un texto, siempre transformación de otro texto, nunca es él mismo¹³⁸, su "verdad" es la de sus diversas versiones que lo transforman, a su vez, en otro. Nunca hay, pues, un primer texto; la primera vez ya es segunda. Lo que parece primer texto -su originalidad, su novedosa unicidad- no es más que la ilusión, o distracción, que padece quien lo lee. El espacio de la escritura se constituiría en la pura producción de diferencias a través de la repetición de un original que nunca existió como tal (salvo *a posteriori* en y por la repetición misma). De ser así, el juego borgeano del comentario a un texto inexistente, el cual se hace real por la lectura que lo repite, lo traduce, lo parafrasea, lo inventa, es el modelo hiperbólico de la verdad de la escritura. Quien escribe es escrito por la literatura, está sujeto a las convenciones que recurren en él y dan la regla a su discurso (esta es la razón de que Borges recite frecuentemente la cita de Carlyle, según la cual la historia "es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que

¹³⁸ Esta frase la extraigo del siguiente párrafo de Derrida, cuya cita viene a cuento: "El juego de las diferencias supone, en efecto, síntesis y remisiones que prohíben que en ningún momento, en ningún sentido, un elemento simple esté presente en sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el orden del discurso hablado o del escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento, él mismo tampoco simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada *elemento* -fonema o grafema- se constituye a partir de la traza que han dejado en él otros elementos de la cadena o del sistema. Este encadenamiento, este tejido, es el texto que sólo se produce en la transformación de otro texto. No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay, de parte a parte, más que diferencias y trazas de trazas." (*Posiciones, Pretextos*, Valencia, 1977, p.35).

también los escriben”). La práctica de la escritura -como Borges la imagina y la ejerce- trama su marcha en el juego interminable por elucidar la fatalidad discursiva en cuyo orden invisible vive cautiva -su inconsciente literario, el espectro de Homero (pero *Homero*, ya se sabe, es el resignado nombre de un olvido o de muchos olvidos) que retorna en cada una de sus emergencias.¹³⁹ Una escritura que, desdoblándose como lectura, despeja su naturaleza centona, exponiendo, tanto como sea posible cada vez, la tramoya bibliográfica y la gramática que la rige, además del arsenal de procedimientos y trucos que querrían, sobre la base del olvido, hacer natural, nuevo e ineluctable su discurso. La ética para inmortales que Borges postula consiste en la utopía de un texto que escape a todo verosímil a fuerza de ponerlo en evidencia. Ese texto absoluto -cuya ambición es uno de los motivos recurrentes de la historia de la literatura, como Borges recurrentemente nos recuerda- debiera ser aquel que contiene en cada una de sus marcas la memoria literaria que tales marcas repiten. (El facsímil elaborado por Pierre Menard es una solución económica para esa empresa.) Pensar ese *Aleph* imposible y jugar a construirlo es la vocación póstuma, es el irónico imperativo, que provoca la obra borgeana.

El último retorno de Homero

En la antes citada *Nota sobre Walt Whitman*, Borges comenzaba enumerando un largo catálogo de autores immortalizados por su ambición de construir una obra total, “un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico”. La lista considera a Apolonio de Rodas, Lucano, Camoens, Donne, Firdusí, Góngora, Mallarmé (quien con “su decorosa profesión de fe *Tout aboutit a un livre* parece compendiar la sentencia homérica de que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar”). Finaliza el inventario con Yeats, Barbusse, Joyce, Pound, Eliot. Leemos:

“Yeats, hacia el año mil novecientos, buscó lo absoluto en el manejo de símbolos que despertaran la memoria genérica, o gran Memoria, que late bajo las mentes individuales; cabría comparar esos símbolos con los

¹³⁹ “*Wo Es war; soll Ich werden*” (Donde era Ello; Yo debe advenir) -esa sentencia freudiana, en la que cabe reconocer la ética del psicoanálisis, bien puede ilustrar, si traducida por Lacan y parafraseada en clave literaria, lo que aquí queremos decir.

ulteriores arquetipos de Jung. Barbusse, en *L'enfer*, libro olvidado con injusticia, evitó (trató de evitar) las limitaciones del tiempo mediante el relato poético de los actos fundamentales del hombre; Joyce, en *Finnegans Wake*, mediante la simultánea presentación de rasgos de épocas. El deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, también ha sido practicado por Pound y por T. S. Eliot.” (O.C., p.249)

Las obras respectivas, de las que Borges es lector contemporáneo, comprometen un proyecto que éste hace suyo. Una solución borgeana es el cuento *El inmortal*, que convierte en persona dramática el proceso de memoria falsa provocada por la lectura e indica, al interior del relato, los recursos literarios empleados para conseguir ese efecto. La inmortalidad es atribuible a la literatura, al retorno, a través de siglos de ejercicio lectoescritural, de unos contados motivos cuya novedad reside en el olvido momentáneo de la memoria literaria que trama su retorno. El eterno retorno de Homero (por ejemplo, el retorno del tema de la inmortalidad del poeta y su ambición de crear un libro absoluto), reside en la memoria, pero a ésta es inherente la desmemoria.

Entre los autores que “han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas”, se nombra, en el párrafo final del citado ensayo *La flor de Coleridge*, a George Moore, a James Joyce, a Ben Jonson, a Eliot. La Posdata de *El Inmortal*, reproduce la enumeración anterior, salvo por la omisión de Joyce, “el primero de los escritores de nuestro tiempo”. Joyce es el nombre que falta, pero en torno a esa clave olvidada se construye, si no me equivoco, la ficción borgeana.

Borges, en el centro de su relato, imagina la Ciudad de los inmortales como un insensato palacio, deshabitado e inhabitable, desposeído de toda finalidad, que ni siquiera ha sido construido con el afán de extraviar, y que sería el fruto de inteligencias desanimadas que, habiendo realizado todo en el decurso de los siglos, no les resta sino la tarea desesperada de desconstruirse a sí mismas:

“*Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: Los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: Los dioses que lo edificaron estaban locos. Lo dije, bien lo sé, con una incomprensible reprobación que era casi un remordimiento, con más horror intelectual que miedo sensible. A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y me repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir*

a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. (...) Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. *Esta Ciudad* (pensé) *es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.* No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.” (O.C., pp. 537-538)

Un organismo sin organización, una estructura despojada de articulación: erigir esa imposibilidad de la inteligencia es la póstuma manifestación de la inteligencia, que se consagra a concebir lo inconcebible, antes de autoeclipsarse en el lapsus de un absoluto presente: la memoria total es el olvido total. La descripción citada bien puede corresponder, en metáfora espacial, a esa pesadilla literaria –el *Finnegans Wake*- a la que Joyce consagró más de una década de trabajo, tras haber conseguido consumir las posibilidades de la literatura con su novela *Ulises*, publicada en 1922. Al igual que el inhabitable palacio, que se alzaba, ocioso y depravado, sobre las ruinas de una primera y espléndida ciudad, el *Finnegans Wake* es un tejido inextricable, esto es, un texto de lectura imposible. El último retorno de Homero que Borges tiene presente, con admiración y con fastidio, es principalmente la literatura de Joyce, en su momento culminante y en su momento declinante –ambos inspirados por la misma vocación de crear un libro absoluto, ambos inspirados por *Mnemosyne* bibliófila. “El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo -¿no es el *Ulises*, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género?...” (O.C., p.262) Esa conciencia póstuma parece decisiva para entender el trámite central por el cual Borges urde su obra y entiende su destino de escritor: sobre la desdicha de comprender que la muerte de la literatura está hecha, rehecha y deshecha por Joyce, es que inventa el modo de construir una posibilidad a su medida.

En Flaubert y su destino ejemplar (Discusión, 1932), Borges concluye:

“Ese destino sigue siendo ejemplar, como lo fue para los románticos el de Byron. A la imitación de la técnica de Flaubert debemos *The Old Wives’ Tale* y *O primo Basilio*; su destino se ha repetido con misteriosas magnificaciones y variaciones, en el de Mallarmé (cuyo epigrama *El*

propósito del mundo es un libro fija una convicción de Flaubert), en el de Moore, en el de Henry James y en el del intrincado y casi infinito irlandés que tejió el *Ulises*.”

En un poema de la vejez, *Invocación a Joyce*, se revisa, a la distancia de los años y en contraste con la imponencia del arte joyciano, las impotencias de la generación vanguardista en la que se resolvió inicialmente su destino de artista. Y se concluye en los siguientes versos:

"Que importa nuestra cobardía si hay en la tierra / un solo hombre valiente, / qué importa la tristeza si hubo en el tiempo / alguien que se dijo feliz, / qué importa mi perdida generación, / ese vago espejo, / si tus libros la justifican. / Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos / que ha rescatado tu obstinado rigor. / Soy los que no conoces y los que salvas."
(*Elogio a la sombra*, 1969, O.C., p.1005)¹⁴⁰

La obra de Borges es la confesión resignada de que la literatura alcanza su retorno último –la explotación extrema de sus recursos- en la construcción y desconstrucción joyciana, en la espléndida ciudad y en la ciudad depravada, y que, póstumamente, sólo resta enunciar su lectura y su olvido.

El *Ulises* de Joyce

Si respecto de Kafka se pasó delante del milagro sin advertirlo¹⁴¹, en lo que se refiere a Joyce y a su *Ulises*, Borges se rinde ante él y lo reverencia de inmediato. Su traducción

¹⁴⁰ "Ceniza, la labor de nuestras manos / y un fuego ardiente nuestra fe. / Tú, mientras tanto, forjabas / en las ciudades del destierro, / en aquel destierro que fue / tu aborrecido y elegido instrumento, / el arma de tu arte, / erigías tus arduos laberintos, / infinitesimales e infinitos, / admirablemente mezquinos, más populosos que la historia. / Habremos muerto sin haber divisado / la biforme fiera o la rosa / que son el centro de tu dédalo, / pero la memoria tiene sus talismanes, / sus ecos de Virgilio, / y así en las calles de la noche perduran / tus infiernos espléndidos, / tantas cadencias y metáforas tuyas, / los oros de tu sombra..."

¹⁴¹ Prologando unos relatos de Kafka, Borges recuerda su primera lectura de este autor en "cierta publicación profesionalmente moderna de 1917. Sus redactores -que no siempre carecían de talento- se habían consagrado a inventar la falta de puntuación, la

de la última página de la novela apareció en el mismo número de la revista Proa (enero de 1925), en el que se publicara el artículo *El Ulises de Joyce*. El texto preside su primer libro de ensayos de 1925.¹⁴² Se declara el primer lector hispanohablante de esa novela "de catedralicio grandor" y pone a su autor en el linaje de los grandes escritores irlandeses, Jonathan Swift, Lawrence Sterne, Bernard Shaw. Destaca la anulación de jerarquías en su escritura y la "amalgama de lo real y de las soñaciones": "La conjetura, la sospecha, el pensamiento volandero, el recuerdo, lo haraganamente pensado y lo ejecutado con eficacia gozan de iguales privilegios en él y la perspectiva es ausencia". Invoca a Kant y a Schopenhauer para avalar la frágil frontera que distingue, para la conciencia, condición ensoñadora y condición vigilante. El *Ulises* le parece un libro sin precedentes -a excepción quizás de algunas páginas de *Crimen y castigo*, de Dostoiewski.

falta de mayúsculas, la falta de rimas, la alarmante simulación de metáforas, el abuso de palabras compuestas y otras tareas de aquella juventud y acaso de todas las juventudes. Entre tanto estrépito impreso, un apólogo que llevaba la firma de Franz Kafka me pareció, a pesar de mi docilidad de joven lector, inexplicablemente insípido. Al cabo de los años me atrevo a confesar mi imperdonable insensibilidad literaria; pasé frente a la revelación y no me di cuenta." Cautivo como estaba en el experimentalismo modernista -transgresiones sintácticas y gráficas, abuso en la producción de metáforas, fe en la promesa de novedad-, el joven Borges no repara en esa escritura que se recorta de esa lengua familiar hecha de infamiliaridades. Eso en 1917. En 1938 Borges reseña la traducción inglesa de *El Proceso* (redactado en 1919, publicado póstumamente en 1927, traducido al francés en 1932). Demuestra que conoce la singularidad de la literatura de este autor y destaca el efecto que tiene en Kafka la descripción de "pormenores estrafalarios". Concluye: "La intensidad de Kafka es indiscutible", y anticipa lo que será su argumento más célebre: la inverosimilitud de estas ficciones que no aceptan precursores a la vista, salvo, quizá, "el eleata Zenón, inventor del certamen interminable de Aquiles y la tortuga". El mismo año había prologado la publicación de *La Metamorfosis*. En 1952, en *Otras Inquisiciones*, aparecerá el ensayo *Kafka y sus precursores*, donde da forma definitiva a su lectura de Kafka que da lugar a una de sus sentencias más célebres: "Cada autor crea a sus precursores..."

¹⁴² *Inquisiciones*, op.cit., pp. 23-28.

Destaca el registro pormenorizado de insignificancias que pueblan el tiempo doméstico de la conciencia y contraponen esa voluntad a la del drama inglés. “Si Shakespeare -según su propia metáfora- puso en la vuelta de un reloj de arena las proezas de los años, Joyce invierte el procedimiento y despliega la única jornada de su héroe sobre muchas jornadas de lector.” El joven Borges encontró en las páginas de esa novela la realización espléndida de sus aspiraciones como poeta y escritor, dotar de cuerpo verbal el bullir de “la realidad total”, zafada ya de cualquier estereotipo metafísico, su concreción precisa en la acumulación indiscriminada y plural de percepciones, emociones y pensamientos que traman la existencia en su peripecia cotidiana. Pondera la capacidad connotativa que Joyce consigue en cada una de sus frases para poner en escena el más doméstico de los episodios y que hace que en su construcción la literatura entera esté presente. Y todo el lenguaje. “Es millonario de vocablos y estilos. En su comercio, junto al erario prodigioso de voces que suman el idioma inglés y le conceden cesaridad en el mundo, corren doblones castellanos y siclos de Judá y denarios latinos y monedas antiguas, donde crece el trébol de Irlanda. Su pluma innumerable ejerce todas las figuras retóricas.” Considera la experimentación de Joyce de diversas estrategias retóricas en la construcción de cada episodio: “Uno está escrito en silogismos, otro en indagaciones y respuestas, otro en secuencia narrativa y en dos está el monólogo callado, que es una forma inédita (derivada del francés Edouard Dujardin, según declaración hecha por Joyce a Larbaud) y por el que oímos pensar prolijamente a sus héroes.”

No se trata de una obra que le provoque intenso placer, que lo arrebate por la felicidad de su (más bien inexistente) intriga. La admiración proviene de reconocerla como una obra que agota las posibilidades de la literatura –hace suya y actualiza esa ilimitada memoria. La metáfora que en el artículo comentado le sirve para dar con su percepción de la novela es la figura insistente de una ciudad, de un territorio inagotable de difícil exploración. Dice del libro –“país enmarañado y montaraz”-, y hablará de él “con la licencia que mi admiración me confiere y con la vaga intensidad que hubo en los viajeros antiguos, al describir la tierra que era nueva frente a su asombro errante y en cuyos relatos se aunaron lo fabuloso y lo verídico, el decurso del Amazonas y la Ciudad de los Césares. “Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye.”

El texto termina en panegírico: “Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos. De aquí a diez años -ya facilitado su libro por comentadores más tercios y más piadosos que yo- disfrutaremos de él.” Y se representa al final en las palabras que Lope de Vega dedicara a Góngora: “Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero, tomando del lo que entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender.”

Muchos más tarde, en un texto publicado en la revista Sur, el año 1941¹⁴³ -*Fragmento sobre Joyce*-, Borges se da ocasión para extenderse en su propio relato Funes, publicado en 1944, que ahí es anticipado como borrador que no es ni será escrito. Esa referencia a una imaginación propia -que le lleva una de las dos páginas dedicadas a Joyce (cosa que justifica la decisión de excluirlas de sus obras completas)- sirve a Borges únicamente para indicar que un lector ideal del *Ulises* exige una memoria tan inhumana como la del imaginado compadrito de Fray Bentos. De éste “lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría *Finnegans Wake*: para mí no menos inconcebible que la cuarta dimensión de C. H. Hinton o que la trinidad de Nicca)”. Tras algunas líneas que repiten la distancia ambivalente que Borges ejerce siempre que se trata de Joyce, el artículo concluye (reproduciendo la admiración desarrollada en el ensayo de 1925) extendiéndose en celebraciones que ningún autor (ni menos contemporáneo) ha merecido de Borges. Lo compara con Shakespeare, con Quevedo, con Goethe, bajo el respecto de la “diversidad multitudinaria de estilos” ejercidos por su escritura, y de la comparación Joyce sale ganancioso. “... como ningún otro escritor, Joyce es menos un literato que una literatura. Lo es, increíblemente, en el compás de un solo volumen. Su escritura es intensa; la de Goethe nunca lo fue; es delicada: Quevedo no sospechó esa virtud.” Confiesa: “Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises*, pero leo y releo con felicidad algunas escenas...” Indica el defecto –“incapacidad de construir (... que debió suplir con arduas simetrías y laberintos)”-, pero para poner de manifiesto más enfáticamente el don extraordinario: “gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de *Hamlet* o a la de *Urn Burial*...”

¹⁴³ *Borges en Sur*, 1931-1980, Emecé, B.Aires, 1999, p.167.

Salvo Goethe, los autores referidos -Shakespeare, Th. Browne, Quevedo- son, ciertamente, los más altos patrones para Borges. Que Joyce, y con ventaja, compita con ellos es ya un indicador suficiente del efecto, de la conmoción, que la lectura del *Ulises* provocara en Borges. La monstruosidad atribuida al lector del *Ulises* -y que consiste en la posesión de una memoria que es ausencia de olvido- es derivable a la obra misma y a su autor, que es “menos un literato que una literatura”. Lo que Borges reconoce con estupor y admiración en las páginas del *Ulises* es la inscripción verbal que repite con exactitud puntillista la experiencia presente de un individuo. Un capítulo del *Ulises* reproduce el detalle de una conciencia tramada literariamente y leído a ritmo continuo y regular puede equivaler exactamente al tiempo real que ese capítulo pone en escena. La obra de Joyce es el producto extremo de una memoria literaria, y sólo por eso puede dar realidad verbal a lo que la percepción normalmente omite. Recordemos, en *El inmortal*, las palabras de Joseph Cartaphilus, lector de su propio relato:

“...He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria.” (O.C. p.543)

Si la novela de Joyce es el inventario pormenorizado de los pensamientos domésticos de Leopold Bloom, la elaborada inscripción verbal del “rudimentario presente” de la vida de ese individuo –última versión posible, dentro de un mundo despojado de épica, del héroe homérico-; el relato de Borges, en cambio, se limita a poner en boca de su personaje: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”; (y también) “Mis sueños son como la vigilia de ustedes”; (y también) “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basura”. Tales afirmaciones cabe imaginarlas enunciadas por un melancólico y patético Joyce.¹⁴⁴ Se puede decir que al género novelístico, que encuentra su límite y su agotamiento en la

¹⁴⁴ Respecto al *Finnegans Wake*, cabe repetir lo que Flaminio Rufo acaba declarando de su experiencia imposible de la imposible Ciudad de los inmortales: “Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas.”

obra de Joyce y cuya característica es la artificiosa morosidad en el detalle (gracias únicamente al ilimitado recurrir de una memoria excepcional hecha de literatura), Borges opone el género del relato, el cuento, fundando su opción en el argumento de que éste corresponde mejor a la realidad de la inteligencia, que tendería a la abstracción, y de la memoria usual, que prescinde de los detalles, los cuales, desde el punto de vista borgeano, sólo existen en la literatura. El texto como resultado de un proceso de restas y borraduras (y no como manifestación de una sobrepotencia –la de todos aquellos que escriben mejor que Borges-, es lo que está puesto en juego en esa postulación. La síntesis es, paradójicamente, la manifestación de la riqueza que comporta el paso del tiempo y el olvido.

El memorioso

Con el relato Funes –“un Zarathustra suburbano y parcial”-, Borges replica, según su medida, el *Ulises* de Joyce. La parodia borgeana describe –según la forma del testigo que recuerda el prodigio- a un sujeto rudimentario cuya excepcional capacidad de memoria hace indistinguible el recuerdo presente –abrumadoramente rico en detalles- del presente recordado. Cada recuerdo de Funes actualiza el presente percibido y con tal precisión y riqueza que la diferencia entre ambos presentes la da únicamente el tiempo: uno es la réplica exacta del otro, sólo que viene después, le sucede. No distancia –inmediatez- entre percepción, inscripción mnémica y anámnesis. Funes padece la imposibilidad de borrar, de seleccionar, de olvidar –condiciones que son, según el mismo Borges, inherentes a la acción rememorante. Lo monstruoso de la memoria de Funes es su ausencia de olvido.

La memoria –cual sea su acepción, espiritual o técnica- designa la instancia retentiva que permite la disponibilidad presente, actual, no de lo que pasó, sino de las huellas que un presente dejó a su paso. Pero es el acto rememorativo, que actualiza esas inscripciones, lo que permite que haya identidad e historia. La amnesia anula esa posibilidad y es menos una falla de la *mneme* –de la memoria como superficie de inscripción (como archivo)-, que un fracaso de la *anamnesis*. Imposibilidad de recordar, incapacidad de volver a hacer presente en una inscripción el presente perdido; imposibilidad de recuperarse a uno mismo como testigo de lo que pasó: estado de imposibilidad del sujeto. Cabe conjeturar que también una memoria plena, en la que

nada va a pérdida, hace imposible la vida humana. La memoria como archivo sin distancia es la negación de la memoria, porque pura actualidad.

La incapacidad de olvido de Funes impide la repetición y, por tanto, el sentido, puesto que la constitución de éste exige, como mínimo, la diferencia entre la conmoción y su retorno alterado, modificado por una pérdida: es el paso del acaecimiento a su “fue” lo que lo constituye en su “es”: instauración selectiva y discriminadora, que lo aísla, despojado de la actualidad de su ocurrencia. El tiempo desaparece en la indistinción de un presente y otro presente.¹⁴⁵ La plenitud de Funes –ausencia de pérdida, nada cae en olvido- es miseria e idiotismo, precisamente porque es incapaz de representación, de experiencia, es eterno presente. Ausencia de elaboración. Si todo ocurre después, a Funes no le ocurre nada porque todo para él es presente sin el “post” de una repetición, condición indispensable del sentido y de “experiencia”. Funes es arrasado por cada instante perceptivo sin que éste se constituya como presente, pues no hay distancia entre la huella inscrita y la impresión que la deja, y desde la cual, después, tras una interrupción o lapsus, se la restituya en su verdad. No puede recordar porque para recordar es preciso haber olvidado. El lapsus es condición del recordar: nos acordamos de algo a condición de que eso, retenido como huella en la memoria, esté hasta ese instante inadvertido, inactualizado en su condición de signo, bloqueada su capacidad

¹⁴⁵ En *Nueva refutación del tiempo*, (*Otras inquisiciones*, 1952), se lee: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo. “Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales –los del sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño o mucho desgano- son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión.” (O.C., p. 367). En el relato *Tlön, uqbar, orbis tertius*, se leía: “En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.” (O.C., p.438)

detonante (y denotante). De modo que si la ausencia de distancia temporal, por la precisa y lúcida captación sin resta del instante, comporta idiotez, imposibilidad de pensamiento, el paso del tiempo, por el contrario, comporta riqueza y ganancia, por cuanto la recuperación por el recuerdo de la situación de comunicación en la que inicialmente tuvo lugar la inscripción, comporta la sobredeterminación de ésta, su elaboración y reelaboración, desde la trama de cada nuevo presente.¹⁴⁶

Las horas de la vida de Funes, en cambio, se agotan en la reproducción facsímil del instante perceptivo, el cual es ya captación facsímil de lo percibido. Volvemos a la metáfora del espejo: la realidad se sustenta en la irrealidad del reflejo. Sólo una memoria que lo conserve puede dotar de permanencia a la realidad –su no ir a pérdida. El personaje de Borges dramatiza una suerte de inagotable superficie mnémica que al mismo tiempo fuera capaz de anámnesis, esto es, de autoespecularse. Imposible plenitud que, a su vez, tiene lugar en un cuerpo mortal, periférico y miserable. Funes no es otra cosa que un espejo inconcebible que retuviera con exactitud lo que con exactitud exhaustiva se refleja en él.

Mnemosyne

En Historia de la eternidad se lee:

“Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez. Cabe pensar lo mismo del universo. Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella nuestra historia personal, lo cual nos afantasma incómodamente.”

¹⁴⁶ Desde aquí se puede volver a la frase citada en otro capítulo, que Borges pone en boca de su Averroes: “Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando éste lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: repetido ahora, sirve para memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres.”

Del pasado –el pasado que contamos y con el que contamos- lo único que poseemos es aquello que dejó su marca en alguna superficie de inscripción lo suficientemente perdurable como para que, tras la desaparición del contexto de su gestación, pueda ser actualizado después, a la distancia, desde otro contexto. La pérdida de actualidad que el tiempo hace sufrir al presente, es condición para que éste, después, con retardo, cobre sentido. Así, retrospectivamente, el sujeto va tramando su identidad, su historia, a fuerza de conferir filiación narrativa al sucederse de los hechos –a lo que queda de éstos, una vez despojados de la actualidad de su ocurrencia. Inscripciones.

Toda inscripción, sin embargo, posee una forma que repite formas consagradas o se desvía de ellas, reponiendo otras olvidadas. Un hecho hace historia inscribiéndose y una manera, una *maniera*, de hacerlo es invistiéndose con los ropajes del pasado. Para auratizarse como principio recurre a los fastos que suministra la memoria literaria. Y así queriendo ser primera se transforma en segunda. La inscripción de los hechos ya comporta una labor de edición y ésta compone, selecciona, deja de lado, tacha: elabora. De modo que, tras esa labor discriminadora, la actualidad convertida en texto, se presenta ordenada, responsable, borrada su condición contingente y accidental, irresponsable y prematura. Que el tiempo haga madurar, significa así que la trama de las acciones que construyeron la actualidad fue elaborada, editorializada, y quedó inscrita despojada del andamiaje grosero que hizo posible su erección. Pareciera congénita a la pérdida de actualidad (“el paso del tiempo”) la supresión, la omisión, del detalle insignificante o infame o casual, en la comisión de los hechos; todo aquello que en la situación de emergencia fue *prematureo*: no decidido, incontrolable, motivado por intereses impresentables –caído en el reino de la necesidad y no erecto en el de la libertad.¹⁴⁷

Es la elaboración narrativa del recuerdo lo que permite que la actualidad anodina se torne presente, esto es, presencia de lo que fue: el sentido acontece por el acto articulador que hace presente una historia en torno al hecho o cosa o signo actual. Pero el registro o inscripción es siempre en un medio o lenguaje que impone sus propias

¹⁴⁷ “descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente...”, Foucault, definiendo la lectura *genealógica* de Nietzsche. (*Nietzsche, la genealogía, la historia.*)

formas –sus reglas de uso, su gramática. Dejar testimonio de algo es posible a través de un código compartido, el cual se va instituyendo y renovando a través de la historia de sus repeticiones. Algo se hace memorable, entonces, por una parte, a condición de quedar impreso, inscrito, y, por otra, de que la factura de su registro sea memorable: comporte el retorno –la variación, la repetición o la perversión- de formas que estructuran el medio técnico en que se hace el registro. Y el recuerdo del testimonio será, así, la actualización de lo enunciado por él y la actualización de las formas de su enunciación. El recuerdo de una experiencia es, fundamentalmente, la experiencia de su recuerdo. Y ésta se trama con la memoria –inmemorial- de formas adquiridas en el uso del lenguaje y de la literatura. Recordar es actualizar, en el presente, según la trama de intereses y símbolos del presente, la huella que los hechos dejaron en la memoria privada. El escritor, el lector que escribe, actualiza las huellas de lo que le ocurrió desde las formas e intrigas que le suministra su memoria literaria. La literatura, así, sería una memoria transindividual que el lector hace suya y el retorno de ciertas experiencias a través de la lectura provocaría la ilusión de perdurable realidad.

Caso primordial: según se conjetura, quinientos años de elaboración oral habrían conservado el cantado recuerdo de la guerra de Ilión –de haber ocurrido el evento- hasta alcanzar, hacia el siglo VI a. de C., el testimonio escrito atribuido a un incierto pero no por ello menos memorable Homero (cuyo texto sería establecido definitivamente por Aristarco de Samotracia, en el siglo II a. de C.). Siglos de lectura, recitación y traducciones de la *Iliada* y la *Odisea* serán fuente de modelos y motivos cuyo retorno harán la verdad épica de la Historia, no únicamente la historia de la poesía épica.

Desde los griegos de la edad arcaica, el poeta es un hombre poseído por la memoria, un adivino del pasado, que ofrece testimonio de los “tiempos antiguos”, de la edad heroica y, aún más, de la edad de los orígenes. Es *Mnemosyne*, madre de las nueve musas, la diosa que inspira al *poietes* el recuerdo de los héroes y de sus grandes gestas. Y la palabra poética es una inscripción viviente que se imprime en la memoria como en el mármol. En ese remoto mito de la memoria y de la poesía, *Mnemosyne*, revelando al poeta los secretos del pasado, lo introduce en los misterios de lo memorable inmemorial, a saber: la verdad. En griego, verdad se dice *aletheia*, que etimológicamente significa “ausencia de olvido”. En cuanto tal, la *aletheia* remite directamente a la tarea principal del poeta: representar y salvaguardar el recuerdo. El

poeta es guardián de la verdad porque con sus elogios salva del olvido lo que es *alethés*, inolvidable –lo que no debe ser olvidado, pues su olvido (*lethe*) comportaría una pérdida fundamental para la identidad de la comunidad y el individuo. Celebrar, salvar del olvido, mantener lo que es, “celebrar los inmortales, celebrar las hazañas de los hombres valientes”, como dice Hesíodo en la Teogonía, he aquí la primera tarea del arte. Es a través de la palabra reveladora –*Mithos*- que la verdad primordial retorna y ese retorno pone en su verdad el presente insignificante y olvidable de la vida.¹⁴⁸

Guardamos memoria de una verdad primordial gracias a la lectura de sus inscripciones. Por ejemplo la memoria del mito de Mnemosyne es producida por la lectura del texto que le da consistencia, pero la condición de verdad de ese mito exige el olvido de la experiencia de lectura a través de la cual lo adquirimos. Si la memoria tenía, en las doctrinas órficas y pitagóricas, una función fundamental –ser el antídoto del olvido-, para Borges la memoria exige, sin embargo, una función de olvido: deben olvidarse las

¹⁴⁸ “Arte y poesía tienen la misma función: difundir la luz de la verdad (*aletheia*), hacer inolvidable el momento en que el hombre alcanza la *arete* y llega realmente a ser *tetragonos* y labrado sin culpa”... Hijas de la *Memoria*, las *Musas* se llaman también *Mneiai*, *remembranzas*. “La memoria de la antigua hazaña se adormece y los mortales olvidan todo lo que no encadenan a sus odas los versos que dan la gloria”, dice la *VII Istmica*. El campo existencial donde se despliega el pensamiento presocrático es el escenario de una oposición eternamente renaciente entre, por una parte, la noche, la reprobación, el silencio y el olvido, y por otra, la luz, el elogio, la palabra y la verdad, “hilandera del recuerdo”. El olvido (*lethé*) no es el de un pasado simplemente temporal y simplemente personal; coexiste con la nada y designa también el desconocimiento de lo divino y, en Parménides, incluso la ignorancia del ser. En la lista hesíodica de los hijos de la Noche, el Olvido, el Hambre y el Sufrimiento van unidos y solamente la acción laudatoria del arte puede impedir que el hombre sea amortajado “con el negro velo de la oscuridad”, con el “velo negro del silencio” evocado por Backlides y Píndaro. “Igual que los frescos rocíos hacen crecer el arbusto –dice Píndaro- la virtud cantada por los poetas crece y se eleva en el éter húmedo.” Y no se trata de una simple imagen literaria. La verdad no es un simple juego correcto, una *adequatio rei et intellectus*. Es una *Diosa*, dice Backlides, que “da brillantez y esplendor a todas las cosas”. (*Arte Griego*, Kostas Papaioannou, pp.127,128).

aguas literarias en que bebimos lo inolvidable. La experiencia de leer actualiza cada vez el presente primordial que la obra poética hace retornar, a condición de olvidar la naturaleza literaria de ese *antes* de todo antes y después. La experiencia individual se hace memorable en el momento en que se eclipsa tramándose en las formas leídas: el presente elemental alcanza densidad simbólica en la misma medida en que pierde en inmediatez fáctica y gana en espectralidad narrativa.

Ciertamente, la doctrina del Eterno Retorno puede ser leída como una descripción del efecto de memoria falsa que produce la lectura. La obra de Borges es, en gran parte, el desarrollo ficcional de variaciones sobre este tema, a saber: la repetición de un mismo tema con tenues y preciosas y subrepticias variaciones.-

6ª sección: IRONÍA Y VERDAD

“Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa.” K. Marx

De las alegorías a la novela

La realidad (eso que en registro *imaginario* llamamos realidad) se nos entrega de un modo tal que de ella solamente poseemos y podemos tener interpretaciones, es decir textos, cadenas significantes, que refieren a un significado que se va urdiendo, precisando, transformando, a través de las palabras que lo definen y lo instituyen históricamente. Semejante supuesto, sin embargo, admite a su vez dos muy diferentes disposiciones hermenéuticas, a saber, por una parte, la confianza en una verdad primordial que se revela a través de la tradición hecha de textos e interpretaciones; por otra, la sospecha de que toda verdad es la ficción producida por la cadena de textos en la que un lector ha sido instruido. Bajo esta segunda opción, el lenguaje, ya sea estético o teórico, está regido por un medio retórico que disuelve, en última instancia, la ilusión de toda referencia no mediada. Así consideradas las cosas, nada hay de primario que interpretar, pues, en el fondo, todo es ya interpretación; todo es sin más literatura.

Notoriamente, pues, pueden distinguirse dos disposiciones interpretativas, dos tradiciones, claramente definibles a lo largo de la historia universal, que es la historia, como Borges piensa, de la diversa entonación de algunas metáforas. Una, que pareciera propia a las sociedades premodernas, y es la de aquellos para quienes interpretar consiste en descifrar el texto enigmático como manifestación de una verdad trascendente, de un orden supralingüístico, en el que se cree de antemano y a cuya dilucidación se llega por la vía de la interpretación. Otra, que pareciera definir la reflexión moderna sobre el lenguaje, que es la de aquellos para quienes analizar un texto consiste en objetivarlo como resultado de su construcción y reducen el sentido a las condiciones materiales y sociales que lo producen. Para una lectura de esa índole, que descontextualiza el discurso metafísico (cuyo contexto “natural” es la verdad), la diferencia entre la construcción de un concepto y la construcción de un cuento de hadas

es una diferencia retórica. La ironía que se adivina en esta afirmación es consecuencia del carácter alegórico de la lectura borgeana.¹⁴⁹

En el artículo *De las alegorías a la novela* (1949), Borges remite la oposición tradicional entre símbolo y alegoría a la discusión metafísica entre nominalistas y realistas, la cual a su vez es relativa a dos tipos de disposición intelectual en interminable disputa a lo largo de los siglos, la de los platónicos y los aristotélicos. Los primeros postulan, como es sabido, la idea de que las ideas son principios sustanciales que dotarían de realidad inteligible a los entes particulares.¹⁵⁰ Los segundos, en cambio, conciben las ideas como abstracciones intelectuales que permiten a los seres humanos pensar la realidad múltiple y contingente de las cosas. “...para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial.” Durante el Medioevo estas “dos maneras de intuir la realidad” se despliegan polémicamente en la disputa entre realistas y nominalistas, alcanzando finalmente estos últimos la victoria, tal que, desde el siglo XIV en adelante, según Borges, la hegemonía nominalista en el sentido común propio del hombre moderno no tiene contraparte:

“...su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa. Tratemos de entender, sin embargo, que para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino

¹⁴⁹ Según Paul De Man, “...el interés por los aspectos retóricos del lenguaje o, más concretamente, el reconocimiento de la constancia de modalidades alegóricas va acompañado muy en particular del interés teórico por el tropo de la ironía.” *Retórica de la temporalidad*, que forma parte de *Visión y ceguera* (1971) p.231

¹⁵⁰ De ahí el recelo platónico a la reduplicación mimética –copia de copias- que resulta de la (pseudo)producción “artística”. A ese repudio respecto del doblaje especular de la vida por parte del arte, que el primer Borges padece –en el registro de la vanguardia en contra de la ideología esteticista-, Borges acaba oponiendo la idea de la vida como duplicación de la literatura.

la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos (...) ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Ésta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico.”

Como se ve, Borges no opta por alguna de estas posiciones y se limita a consignar su desarrollo y la preeminencia que históricamente adoptó una u otra (“¿Cómo explicar esta discordia sin recurrir a una petición de principio sobre gustos que cambian?”). La diferencia entre símbolo y alegoría es relativa a dos modos de concebir la realidad –o la realidad es la de los universales o es la de los individuos. A su vez, estos dos modos de concebir son predisposiciones ontológicas, cuyo desarrollo se da a leer en los textos donde tales ideas encuentran su inscripción: lectura literaria –no-metafísica- de la metafísica implicada en la literatura simbólica o alegórica. Tanto el símbolo como la alegoría corresponden a posiciones metafísicas, las cuales (en contra de como querría la metafísica implicada) no responden a una instancia extralingüística que las fundamente. Para Borges la realidad metafísica es la realidad de los textos metafísicos (lectura nominalista-simbólica). Esos textos desarrollan, a lo largo de los siglos, y a través de diversas personificaciones, un mismo drama entre dos ideas sobre la realidad (lectura realista-alegórica). De la postulación de la universalidad y la unidad como referencias sustanciales, autopresentes, que sustentan la inteligibilidad de lo múltiple y finito o de postularlas como generalizaciones que permiten el conocimiento de las cosas, la lectura borgeana infiere no la verdad de una contra la otra, sino únicamente la necesidad estructural del pensamiento de plantearse ante tal problema según alguna de ambas alternativas.

Así, se puede decir que la lectura ejercida sobre la historia de tales ideas es de índole nominalista (es decir moderna). Semejante lectura, sin embargo, hace de la historia del pensamiento un texto alegórico, una “fábula de abstracciones”: su desarrollo, su intriga, la diversidad de sus argumentos, son simples o complejas variaciones de la eterna discusión de dos abstracciones personificadas: Platón y Aristóteles. “A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James.”

La historia de la filosofía, así leída, consistiría en las variaciones adoptadas por esa alternativa recurrente. La literatura borgeana, nacida de una lectura irónica que convierte en alegoría la literatura filosófica, dicho por el mismo Borges, explora “las posibilidades literarias de ciertos sistemas filosóficos. Es decir, aceptando a Berkeley, o aceptando a Schopenhauer, o aceptando a Bradley, o aceptando también ciertos dogmas del cristianismo, o aceptando la filosofía platónica, o ideas sobre el tiempo reversible, o lo que fuera vamos a ver qué puede hacerse literariamente con eso.” Para una lectura que no reconoce –o juega a no reconocer- otra norma que la del placer y el asombro, los textos metafísicos se revelan bajo un aspecto nuevo y bastante insólito: sus representaciones –del mundo, de Dios, del alma humana, su identidad y salvación- devienen productos de la imaginación y, cual más cual menos, coordinaciones de palabras (“otra cosa no son las filosofías”) “de arquitectura agradable o de tipo sensacional”. Supuesta una tal lectura, tales textos juegan en gran parte su valor y su interés, precisamente, en su capacidad para fomentar el asombro, en el carácter insólito de sus interpretaciones (imaginaciones) de la realidad. “Estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (O.C., p.775). El carácter alucinatorio del mundo, los argumentos que alegan la irrealdad del espacio y el tiempo, son postulados que, dados a una lectura literaria, compiten, y sin desventaja, con los motivos, argumentos e imágenes que pueblan la narrativa de carácter fantástico.¹⁵¹

151 “Yo he compilado algunas veces una antología de la literatura fantástica...” “...delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Alan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis- confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es y que solitariamente perdura fuera del tiempo? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Budas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmortal) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres.” (O.C., p.281)

Del ensayo de 1946, *Nueva refutación del tiempo*, extraigo el siguiente párrafo:

“De las muchas doctrinas que la historia de la filosofía registra, tal vez el idealismo es la más antigua y la más divulgada. La observación es de Carlyle (*Novalis*, 1829); a los filósofos que alega cabe añadir, sin esperanza de integrar el infinito censo, los platónicos, para quienes lo único real son los prototipos (Norris, Judas Abarbanel, Gemiste, Plotino), los teólogos, para quienes es contingente todo lo que no es la divinidad (Malebranche, Johannes Exkhart), los monistas, que hacen del universo un ocioso adjetivo de lo Absoluto (Bradley, Hegel, Parménides)... El idealismo es tan antiguo como la inquietud metafísica: su apologista más agudo, George Berkeley, floreció en el siglo XVIII: contrariamente a lo que Schopenhauer declara (*Welt als Wille und Vorstellung*, II, 1), su mérito no pudo consistir en la intuición de esa doctrina sino en los argumentos que ideó para razonarla. Berkeley usó de esos argumentos contra la noción de materia; Hume los aplicó a la conciencia; mi propósito es aplicarlos al tiempo.”

La pretensión de verdad que anima este artículo provoca en el lector la impresión desilusionante de amateurismo e ingenuidad filosófica, la misma que se experimenta al leer aquellos ensayos “serios” de Borges –los reunidos en los libros prohibidos o aquellos que aún conservan las ínfulas de éstos. Eso, hasta que una frase o una posdata –que señalan el desdoblamiento irónico de la autolectura (*And yet, and yet...*)- rebajan esa pretensión primera del texto y lo vuelven ambivalente. Así, lo que deja de interesar en el mentado artículo –cuyo serio propósito es negar el tiempo- resulta, en cambio, motivo de ilimitada lectura, cuando Borges lo da a leer transformado en intriga ficticia. Basta que la metafísica idealista examinada sea propuesta, en el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, como ideología imperante o como forma de vida posible, para provocar la impresión de su dimensión fantástica.

Este relato desarrolla la idea de que la metafísica, es decir, el texto metafísico, es el soporte lingüístico-literario de un mundo, esto es: del ordenamiento significativo de las cosas, de los hechos, de los seres humanos. Si la realidad es lo que sabemos de la realidad (postulado idealista), y el saber se despliega en sus metáforas (añadido borgeano), entonces la realidad –su verdad, su sentido, sus jerarquías y clasificaciones- se constituye en el lenguaje que la organiza y en cuyo aprendizaje y uso los seres humanos la imaginan y piensan. La realidad de Tlön es su enciclopedia y bastará que ésta irrumpa y sus saberes colonicen ideológicamente la conciencia de sus lectores para que el mundo acabe siendo Tlön. Podemos leer en ese relato una alegoría de la utopía

iluminista –la configuración de la vida a través de la *Enciclopedia*.¹⁵² Y tal es así que, en la ficción borgeana, el itinerario de la premeditada construcción de esa abstracción artificial coincide con el desarrollo de la Modernidad –su inicio gradual en el siglo XVII hasta su actualidad consumada a mediados del siglo XX-. De ese desarrollo el narrador del cuento es, como Borges, un testigo periférico y melancólico.

Hlör u fang axaxaxas mlö.

Esa es la lengua idealista de Tlön, según la escribió Borges en su cuento célebre de 1940. Allí se narra el gradual descubrimiento de un país, de un planeta, de un mundo, a través de la lectura de su enciclopedia. Ésta (escrita en lengua inglesa) inventa el nuevo universo, describiendo su idioma, su geografía, su ciencia, los hábitos de sus naturales. Se nos revela en el cuento que se trata de la empresa llevada a cabo, a lo largo de siglos, por parte de generaciones de iniciados que, sometidos a un programa estricto, se proponen construir el fárrago de un mundo escribiendo su texto. El itinerario de tal empresa, en la noticia borgeana, coincide, sintomáticamente, con el de la modernidad: el

¹⁵² La *Encyclopédie*, de Diderot y D’Alembert, además de los colaboradores especializados que fueron necesarios para realizar una empresa de tal envergadura, llevaba el subtítulo: *Diccionario razonado de las ciencias, de las artes y de los oficios*. En el *Prospectus* que anunciaba, en octubre de 1750, su publicación, Diderot definía así la finalidad de la obra: “El objetivo de una enciclopedia es reunir los conocimientos esparcidos sobre la superficie de la tierra, exponer su sistema general a los hombres con quienes vivimos... a fin de que nuestros descendientes, haciéndose más instruidos, sean así mismo más virtuosos y más felices.” El primer volumen apareció el 1º de julio de 1751, precedido de un *Discurso preliminar*, en el que D’Alembert mostraba el encadenamiento de los conocimientos en función de la memoria, de la imaginación, de la razón y en el que esbozaba la historia del progreso del espíritu humano. De 1751 a 1765 iban a aparecer 17 volúmenes, completados luego por 11 volúmenes de láminas consagradas a los instrumentos y a las máquinas de los diferentes oficios. Dado el gran número de sus autores, la variedad de sus talentos y la diversidad de sus convicciones, D’Alembert comparaba la *Enciclopedia* a un “traje de Arlequín”. La obra contaba con cerca de 5.000 suscriptores.

proyecto nace clandestinamente en el siglo XVII y tiene entre sus gestores a Andreä y a Berkeley; en 1828 la idea encuentra en un millonario yanqui llamado Buckley -un Berkeley pragmatista y megalómano- el patrocinio gansteril y la voluntad hiperbólica para realizarse; en 1914 la misión consigue el fruto decisivo: los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön (de edición secreta) están concluidos; hacia 1940 algunos indicios de ese resultado comienzan a hacerse evidentes, al menos para el narrador que es azaroso testigo de los vestigios de su intromisión. El relato concluye con una Posdata fechada en 1947 (aunque publicada en 1940). En ella se anuncia la irrupción de una segunda enciclopedia, más copiosa aún, escrita ésta en la lengua propia de los habitantes de Tlön. En ella se informa que en el año 1944 (Borges escribe en 1940 lo que ocurrió, lo que habrá ocurrido en 1944) tiene lugar el descubrimiento público de la Enciclopedia completa. Leo:

“El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el ‘hallazgo’. Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto.” (...) “El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo (...) Ya ha penetrado en las escuelas el (conjetural) ‘idioma primitivo’ de Tlön; ya la enseñanza de su historia armoniosa (y llena de episodios conmovedores) ha obliterado a la que presidió mi niñez; ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre -ni siquiera que es falso. Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön.”

La sustitución gradual e inadvertida de la lengua familiar por otra adventicia, quiero decir: de una forma de vida por otra, de un conjunto de disposiciones por otra, de una institución de lectura por otra, de tan gradual puede pasar inadvertida. Como justamente ocurre con el aprendizaje de una lengua (y es Marx quien, en el texto del epígrafe, propone la analogía): fue usándola que la aprendimos, fingiendo en el ejercicio de su repetición que entendíamos cuando no entendíamos, hasta que nos olvidamos en ella, olvidamos ése que fuimos mientras atónitos, aún a la zaga del sentido, traducíamos su ruido infamiliar, y, una vez en ella (nunca sabremos cuando pasamos de lo obtuso a lo obvio), hablamos y leemos lo anterior sin poder advertir lo que el olvido ha borrado o lo

que la memoria altera y perfectamente ignorantes del sentido en que seremos traducidos en el porvenir.¹⁵³

El teatro de la historia

En el tantas veces citado inicio de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Marx, parafraseando a Hegel, propone “los grandes hechos y personajes de la historia universal” en términos de inscripción, de puesta en escena, de escritura dramática: aparecen, afirma, “como si dijéramos” dos veces, una vez como tragedia, otra vez como comedia. Aparecen, esto es, irrumpen en el teatro de la historia, para mudar radicalmente su libreto, su tinglado, su bambalina.¹⁵⁴ Se trata, claro está, de esos eventos que *hacen historia* -la *escriben*- y cuyo acaecimiento disruptivo parece funcionar como umbral entre una época y otra. En tales ocasiones los protagonistas (“para ocultarse a sí mismos el contenido burguesamente limitado de sus luchas”)

¹⁵³ Escribe Marx: “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con ese ropaje de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal. (...) Es como el principiante que ha aprendido un idioma nuevo: lo traduce siempre a su idioma nativo, pero sólo se asimila el espíritu del nuevo idioma y sólo es capaz de expresarse libremente en él cuando se mueve dentro de él sin reminiscencias y olvida en él su lengua natal.” Karl Marx, *El manifiesto comunista y otros ensayos*, SARPE, Madrid, 1983, p. 107.

¹⁵⁴ Acaso ésta –la historia como teatro- sea una de esas contadas metáforas de cuya diversa entonación, según Borges, está hecha la historia universal: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”, concluye “La esfera de Pascal”, ensayo incluido en *Otras Inquisiciones* (1952).

necesitan representar y representarse el trance de su acción y de su pasión, travistiéndose “a la altura de la gran tragedia histórica”; necesitan hacerse presentables para salir a escena y quedar teatralmente expuestos bajo la luz de la historia, auspiciados por buenos santos patronos, frases bronceadas, imágenes inolvidables, que oculten o disimulen la contingencia impresentable. Entonces “conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con ese disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal”. Cuestión de formas, esto es de escritura: interrumpido el guión de la historia por esas “épocas de crisis revolucionaria”, se recurre a simbólicos libretos heredados, inscripciones memorables, para inscribir memorablemente el estreno del nuevo drama. En la inscripción memorable de la “gesta” se olvida lo impresentable de la intriga elemental del suceso: la falta de un origen que dote de necesidad y filiación legitimadora a los hechos puestos en marcha:

“La resurrección de los muertos, en esas revoluciones, sirvió, pues, para magnificar las nuevas luchas, no para parodiar las antiguas, para exagerar en la imaginación la tarea que había de llevarse a cabo, no para retroceder ante su cumplimiento en la realidad, para recuperar el espíritu de la revolución y no para hacer que volviese su espectro.”¹⁵⁵

Esa manera de tratar el evento histórico hace retornar la distinción aristotélica, en la *Poética*, entre las dos formas que adopta la representación poética (la *mímesis*): poesía narrativa y poesía dramática. Representación indirecta de los acontecimientos, a través de su relato (*diégesis*) o la representación directa hecha por actores que hablan o actúan ante el público. Sólo que en la frase de Marx que glosamos, el evento histórico es ya representación dramática, actuación, de narraciones precedentes. El relato histórico –la Historia que se ha de recordar- es la construcción narrativa de hechos ocurridos, cuya sustancia habría sido, a su vez, de la misma índole mimética de la construcción narrativa. La Historia es ya imitación, cuyo modelo son otras imitaciones.

El drama histórico, leído por Marx, *habrá sido* en términos trágicos –si los hechos y los actores están a la altura del libreto citado y su actuación, preñada de futuro, desarrolla nuevas formas en las que se olvida aquella que auratizó su nacimiento (“el contenido desborda su frase”)-; o bien el retorno revestirá la condición de comedia: la puesta en

¹⁵⁵ Marx, op. cit., p.108.

escena se revela como ínfula, eufemismo, mascarada, que no alcanza a disimular su condición simuladora, dada la naturaleza retrógrada e infame de los hechos representados (“la frase desborda el contenido”). Inadecuación estructural entre hechos y signos, decurso y discurso, historia y relato. Ya sea por exceso o por defecto, la realidad fáctica contradice la ficción, el caso destruye el ideal.¹⁵⁶ La índole trágica o farsesca de la representación no reside, entonces, en la inadecuación entre la frase y el contenido (que es estructural), sino que depende del juicio que se haga (después) del contenido: tragedia si su desarrollo incalculable promete nuevos símbolos –bajo cuya fuerza se encauzará la vida futura-; comedia si la espectral bambalina sobrepuja más vívida por lo que la intriga tiene de regresivo, de viejo, de peso muerto: los hechos quedan por detrás de los emblemas elegidos, son la repetición zaguera de un pasado cuya actualidad no ha sido sobrepasada. Cabe agregar que mediando la gestión auratizadora del tiempo, la farsa deviene a su vez tragedia y que ésta, en la actualidad de su ocurrencia, ni fue primera ni fue trágica. Devino primera después, cuando, ya pasada, fueron elaborados sus restos y leídas sus inscripciones. Para hacerse histórica, para adoptar la densidad, el tono, de la historia, para autorizarse y auratizarse, la actualidad debe dejar de ser actual, ir a pérdida, transformarse en consagrado despojo.¹⁵⁷

Si la versión heroica de la Historia –la de los vencedores- no puede menos que sobreactuar los hechos en términos sublimatorios, dada a una disposición alegórica, en

¹⁵⁶ La vergüenza es la reacción a esa contradicción, a ese desbarajuste, entre modelo y copia, entre la vida y sus símbolos, a ese defecto o exceso de un cuerpo respecto de su representación. Y la vergüenza está a la base de toda escritura.

¹⁵⁷ Federico Galende escribe: “... a diferencia del Hegel que Marx reinterpreta para discernir lo *trágico* de los *farsesco* al interior de la historia, Borges no desentierra el pequeño sismo que un plano del sentido produce en el roce con su contrario. Piensa que planos opuestos se anulan mancomunadamente, uno en el otro: el bien en el mal, lo culto en lo bárbaro, el cielo en el infierno, etc. El traidor y el héroe son todos los hombres invirtiendo sus papeles al interior de un drama que desnuda la forma teatral de la historia. Pero la historia era ya una pieza hueca de la formalización maldita del tiempo.” *Esos traviesos fantasmas de la Historia*, en Espectros y pensamiento utópico, Cuadernos Arcis-Lom, N° 2, Agosto-Septiembre 1995.

cambio, la actualidad de los hechos es siempre farsesca¹⁵⁸. La lectura borgeana pone al descubierto que la escena de la historia y su sujeto es el resultado de un trabajo de montaje y edición: rehaciendo el trabajo de borraduras que toda inscripción, que toda puesta en forma del sentido, que toda narrativa o relato, supone, deja a la vista la trama doméstica y contingente que construye la sustancia de los hechos -destruye la ilusión de la investidura y el emperador queda expuesto en su grosera desnudez. Para disimular la intriga doméstica (*humana, demasiado humana*) que tramó el acontecimiento, la inscripción de la vicisitud histórica precisa del retorno de un fantasma sublime –lo vuelve presente con la densidad de un símbolo o bajo la forma estereotipada de una alegoría.¹⁵⁹ El juicio que se haga del acontecimiento en términos de novedad o repetición, de promesa o padecimiento, dependerá, entonces, de la disposición con que se experimenta la historia: desde la creencia entusiasta en su redención advenidera o melancólicamente como historia caída, como proceso –hecho de restas y turbias intrigas- que se pierde en el tiempo. Malestar gnóstico al rudimentario presente, resultado de un proceso de depravación cuyo principio es incalculable. Vaciadero de basuras.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Platón, por ejemplo, testigo contemporáneo de lo que, para la posteridad, habrá sido la gran eclosión de modelos supremos de poesía trágica y de belleza clásica, deprecia todo eso juzgándolo, presumimos, del mismo modo en que nosotros juzgamos actualmente lo que llamamos industria del espectáculo.

¹⁵⁹ O tragedia o comedia. Según Aristóteles, la tragedia, a diferencia de la comedia, pone en escena las acciones humanas –las imita-, ennobleciendo a sus protagonistas: la tragedia "tiende a presentarlos superiores a los hombres reales"; la comedia, en cambio, "pretende representar a los hombres como inferiores" (*Retórica* 1448 a 17-18).

¹⁶⁰ Recordemos el ensayo en el que Borges examina la cosmogonía gnóstica, según la cual, la creación de este mundo, obra despreciable es aquí imaginada como un “mero aparte”: “No nuestro mal, sino nuestra central insignificancia”, es predicada en tales doctrinas. Su “admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como un hecho casual.”

Tema del traidor y del héroe

En el *Tema del traidor y del héroe*, Borges desarrolla, explicitando las decisiones de su proyecto narrativo, un argumento que compromete su idea de la Historia, en términos de construcción narrativa y lectura. (“...he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes, hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así.”) El relato es antes que nada la exposición de las decisiones que lo ponen en marcha; la ficción considera la exhibición de las condiciones exteriores de su realidad narrativa o diegética.

Ryan, el proyectado narrador, es un historiador, esto es, un disciplinado lector de los textos en los que el pasado, los hechos del pasado, han quedado inscritos narrativamente. El proyecto narrativo de Borges imagina a Ryan, investigando y escribiendo la vida de su bisabuelo, Fergus Kilpatrick, famoso líder de una revuelta independentista de cuyo evento no alcanza a ser testigo. Muere asesinado en la víspera. “Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores; a semejanza de Moisés que, desde la tierra de Moab, divisó y no pudo pisar la tierra prometida, Kilpatrick pereció en la víspera de la rebelión victoriosa que había premeditado y soñado.” El crimen ocurre en un teatro y sus circunstancias nunca son dilucidadas. “Ryan, dedicado a la redacción de una biografía del héroe, descubre que el enigma rebasa lo puramente policial.” Descubre, a través de su investigación, ciertas coincidencias y retornos inquietante: “Son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades.” Los datos leídos evocan en el lector Ryan otros datos reconocibles, escenas históricas inscritas memorablemente, ya leídas y retenidas por el drama de la Historia, por la Historia como drama, a saber, por ejemplo, los pormenores que rodean el asesinato de Julio César. “Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten.”

La primera hipótesis que tales anomalías desencadenan en el investigador Ryan, es de carácter especulativo y fantasioso, y procede de sus lecturas filosóficas y literarias. Piensa en Condorcet, en Hegel, Spengler y Vico; en Hesíodo; en “la transmigración de las almas, doctrina que da horror a las letras célticas y que el propio César atribuyó a los druidas británicos; piensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio

César.” Digamos, la anomalía es comprendida, en primera instancia, desde una conciencia literario-simbólica que se esfuerza y se complace en imaginar una explicación extraordinaria a la altura del enigma extraordinario.

Sin embargo, “de esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación, una comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos...” Consta que los dichos de un protagonista de la historia que indaga repiten exactamente una frase de Shakespeare, leída en el Macbeth. “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie la literatura es inconcebible...”

La investigación conduce a Ryan a un personaje fundamental de la trama: James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros de Kilpatrick. El investigador descubre que Nolan, en 1814, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare; entre ellos, *Julio César*. “También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los *Festspiele* de Suiza; vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron. Otro documento inédito le revela que, pocos días antes del fin, Kilpatrick, presidiendo el último cónclave, había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado.” (...) “Ryan investiga el asunto (esa investigación es uno de los hiatos del argumento) y logra descifrar el enigma.”

El historiador descubre que el héroe Kilpatrick fue, en los hechos, un traidor, el cual, puesto en evidencia por Nolan en vísperas de la rebelión, “imploró que su castigo no perjudicará a la patria”, tal que termina firmando su propia sentencia. “Entonces Nolan concibió un extraño proyecto. Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que su muerte rubricaría.”

Resumamos el itinerario:

-el historiador investiga la vida del héroe, esa es la contingencia que se desea reinscribir;

-investigar es leer documentos: de la vida lo único que quedan son inscripciones;

-el investigador descubre anomalías en esas inscripciones: éstas repiten otras ya leídas;

-se adivina que la vida heroica no fue tal, sino un montaje, el resultado de una puesta en escena (hecha por alguien desde su particular memoria de lector);

-la puesta en escena histórica –la representación colectiva de roles y acciones- oculta al traidor bajo la máscara del héroe, con el propósito político de llevar a buen fin el libreto épico de la revolución;

-el historiador reconoce que la verdad heroica es el efecto de un trabajo de edición, una impostura literaria que narra (y falsea) la contingencia doméstica e infame;

-el historiador decide, al final, reproducir la ilusión histórica; decide no contradecir la verdad legada de los hechos: el investigador, que ha reconocido la tragedia como farsa, renuncia a divulgar su descubrimiento.

El momento de la verdad, como en *La muerte y la brújula*, es desilusionante. La investigación es el tránsito desde un lugar a otro, cuyo advenimiento convierte en ilusión al anterior. El acceso a la verdad hace devenir no-verdad lo que se tenía por cierto. Al protagonista-lector se le revela la verdad a la vista de una anomalía cuya explicación final transforma, literalmente, a la Historia en un teatro y al acontecimiento histórico en una puesta en escena; ésta resulta de una farsa premeditada hecha de retazos de literaturas precedentes. La inscripción (efecto de una labor de edición) está antes que el acontecimiento. Sin embargo, eso lo sabemos después, leyendo el acontecimiento como si fuera anterior a la inscripción que lo pone en forma y lo hace repetible.

Los hechos alcanzan su verdad memorable sólo gracias a la duplicación suplementaria que les da inscripción. Es la traza perdurable de ésta la que hace posible su posteridad; es gracias al testimonio escrito que la vida supera la actualidad y puede ser repetida, reactualizada, a través de la lectura. La condición suplementaria de la duplicación –de la escritura- es lo que instaura retrospectivamente la condición primordial de la vida. Lo secundario, lo derivado, lo posterior, hace posible, entonces, lo primero, lo original, lo

precedente. La acción inscriptiva es lo que da fundamento a la vida, presencia memorable al “rudimentario presente” de la voluntad.

En la Antigüedad, la función de la *poiesis* –epopeya y drama- consistió precisamente en celebrar al héroe, dejar inscripción, para la memoria futura, de su hazaña. El poeta es guardián de la verdad porque con sus elogios salva del olvido lo que es *alethés*, inolvidable. Celebrar, salvar del olvido, mantener lo que es, “celebrar los inmortales, celebrar las hazañas de los hombres valientes”, como dice Hesíodo en la *Teogonía*, he aquí la primera tarea del arte. Pero la literatura en su institución moderno-burguesa se erige justamente en la imposibilidad de esa función. La literatura alcanza su autodeterminación como artificio y ficción, momento de autorreflexión y función puramente estética, a expensas de una pérdida, a saber, cuando la épica –el poeta testigo de la vida, consagrado a ponerla en forma- “ya es cosa del pasado” (Hegel refiriéndose al arte).

La muerte y la brújula

En el orden del discurso, esto puede traducirse como el trance por el cual la lectura dilucida en el texto –en su forma escritural- la literatura que inadvertidamente lo trama: dilucida que el texto, su morfología, su sistema tropológico, está construido dentro de las convenciones literarias que conforman la literatura leída por su autor. La construcción del texto es relativa no a la historia o referencia narrada o enunciada, sino a su pertenencia a un cierto modelo de escritura, al verosímil de un género. En esa sumisión del texto a una trama de obligaciones formales y en el disimulo de ella, se juegan, según Todorov, las dos acepciones más importantes del concepto de “verosímil”, a saber: “Lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente.” La conclusión es sorprendente: “lo propio de todo pensamiento nuevo es liberarse tanto como sea posible de lo verosímil; se podría incluso invertir esta ecuación y decir: se consideran nuevos y verdaderos los discursos cuyas leyes de verosimilitud no han sido aún percibidas.”¹⁶¹

¹⁶¹ Todorov, T., *Lo verosímil*, Ed. Tiempo contemporáneo, B.Aires, 1974.

La lectura de Borges, quien ha hecho de la práctica de la lectura una metáfora central de la Historia, puede quedar bien definida según la clave antedicha: leer es, en cada caso, dilucidar la ley que trama la morfología de un texto y presupone un desdoblamiento del sujeto en otro, una distancia –entre verdad y verosímil- que la inscripción del texto hace posible. Si, como el mismo Todorov declara: “Lo verosímil es el tema de la novela policial; el antagonismo entre verdad y verosimilitud es su ley”, no es casual que el relato policial (este género subalterno) haya sido una de las predilecciones de Borges, y fuera examinado por él en términos reflexivos y ejercido –según su medida- en *La muerte y la brújula*. El género policial (o *de investigación*) es esencialmente intelectual y su convención consiste en la presentación de un problema –un crimen con carácter de enigma- y en el despliegue de su desciframiento por parte de un razonador abstracto que alcanza la solución sin otro recurso que el de encadenar lógicamente los datos suministrados por el caso. El cuento policial transforma en intriga el discurrir de la razón en torno a un enigma criminal. E. A. Poe habría sido el inventor de esa convención y de un personaje de vasta progenie: Augusto Dupin, un señor francés que, ejerciendo recursos exclusivamente intelectuales, tiene éxito allí donde los recursos groseros de la policía demuestran su impotencia.

En *Los crímenes de la calle Morgue*, el protagonista declara: “En investigaciones como las que ahora efectuamos no debería preguntarse tanto *qué ha ocurrido*, como *qué hay en lo ocurrido que no se parezca a nada ocurrido anteriormente*. En una palabra, la facilidad con la cual llegaré o he llegado a la solución de este misterio se halla en razón directa de su aparente insolubilidad a ojos de la policía.” En palabras del famoso Sherlock Holmes, primer epígono de Dupin, y cuyo creador, Conan Doyle, es quien sanciona las convenciones clásicas del género: “Es una vieja máxima mía que una vez excluido lo imposible, lo que queda, por improbable que resulte, tiene que ser la verdad.”¹⁶²

¹⁶² En *El signo de los tres* (Ed. Lumen, Barcelona, 1989), Eco formaliza la operación del siguiente modo: “X es extraordinario; sin embargo, si Y fuera cierto, X ya no sería extraordinario; por tanto Y es posiblemente cierto”. Cabe imaginar que Borges agregaría: “¿Y si lo que tiene de extraordinario X es el anzuelo para capturar a quien se autocomplace en su capacidad de conjeturar Y, sobre la base de ignorar que el autor de X siempre tuvo en consideración la regla que obligaba a conjeturar Y?”

En *La muerte y la brújula*, Borges, se sirve explícitamente de la convención del género de investigación, e imagina al investigador como lector e intérprete que aplica con éxito la lógica recién señalada, pero justamente para hacer visible, en su cumplimiento, la ley sobre cuya invisibilidad se monta su desarrollo verosímil.¹⁶³ El razonamiento verosímil –el ejercicio de la cadena causal que permite la inteligibilidad teleológica de una serie– es ya una elaboración con efecto retroactivo que, para poder desarrollarse, necesita excluir la imposibilidad que la hace internamente posible. Lo que es postulado como causa real exterior, cuya eliminación haría posible la restauración del orden, la estabilidad y la identidad, se ha de reconocer, sin embargo, como la encarnación de la incongruencia inherente al sistema. La infracción borgeana a la lógica de la investigación consiste en presentar, dentro del contenido diegético del relato, su condición de imposibilidad. La anomalía es la exteriorización de una falla inherente, interior, al modelo explicativo. La anomalía no es la causa de que el modelo se derrumbe, sino que el derrumbamiento del modelo, su agotamiento a través de la explotación extrema, se encarna en la anomalía.¹⁶⁴

En el desenlace del cuento, transgrediendo la convención del género, el autor del crimen, Red Scharlach, explica retrospectivamente su elaboración a la víctima (el investigador cuya astucia descifradora es proporcional a su ingenuidad), justo antes de ser ultimada: “Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra griega, un puñal, los rombos de una pinturería.”¹⁶⁵ La verdad irrumpe como desilusión; la realidad fáctica, cuya condición

¹⁶³ Declara Borges: “...entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes.”

¹⁶⁴ Tenemos presente la teoría de los paradigmas, desarrollada por Th. Kuhn en su *Estructura de las revoluciones científicas*.

¹⁶⁵ En su *Apostilla al Nombre de la Rosa*, novela que (al igual que *El péndulo de Foucault*) es una larga paráfrasis de la obra de Borges, en general, y, en particular, de *La muerte y la brújula*, Umberto Eco explica: “En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los

pedestre y criminal es disimulada bajo los prestigios del misterio –aquí los prestigios explícitos de la tradición hermética, la tradición secreta del Libro-, retorna al final dejando a la vista el artificio, la naturaleza ilusoria, de esa elaboración. El cuento pone en relación de modo complejo, a la luz de un mismo deseo de sentido, las dos opciones de lectura, dos tradiciones, aludidas al inicio de este capítulo. A saber: dos conductas hermenéuticas –la de la fe y la de la sospecha. Dos tradiciones: la tradición premoderna del libro, como depósito de un secreto; la tradición moderna del texto como intriga y convención. Dos modelos de lectura –una, aquella que ignorante de sí misma se consagra a descifrar la verdad; la otra, la irónica, que interrumpe la ilusión dilucidando el sistema de artimañas y trucos que la producen. El verosímil narrativo –la reducción racional del misterio- queda expuesto en su impotencia justo cuando se ha cumplido con éxito. La vida-muerte, diferida por la disposición lecto-escritural, por la disposición literaria, retorna al interior mismo del orden del que fue excluida para que ese orden –la trama ajustada a verosímil- pudiera constituirse.

Lönnrot-Scharlach

Leemos, en el primer párrafo, la versión anticipada de la intriga, “periódica serie de hechos de sangre”. Erik Lönnrot, el protagonista –“que se creía un puro razonador, un Auguste Dupin” con “algo de aventurero” y “hasta de tahúr”-, “no logró impedir el último crimen”, aunque lo previó. Lo que sí consiguió descifrar fue la “secreta morfología de la malvada serie”. Pero –y en esto consiste la peripecia del relato- la acción de descifrar se confunde aquí con el acto de ir creando el texto a descifrar; con ir cifrando –dotando de carácter enigmático- ciertos hechos que pueden ser explicados en su literalidad, en su ordinaria facticidad. El comisario Treviranus es quien representa, en el relato, el punto de vista pedestre e incrédulo, y su explicación pragmática reduce los términos del incidente a su función inmediata y trivial: el crimen es casual y está motivado por el robo. “No hay que buscarle tres pies al gato...” “Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá

hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable”. El mismo escrito concluye con una moraleja perfectamente borgeana: “Hay ideas obsesivas, pero nunca son personales, los libros se hablan entre sí, y una verdadera pesquisa policíaca debe probar que los culpables somos nosotros.”

penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo...” La respuesta de Lönnrot:

“Posible, pero no interesante (...) Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón.”

Se diría que Lönnrot ajusta su figura al del personaje desde el que se define –el del investigador clásico del relato policial- a fuerza de ajustar los datos al verosímil de ese género literario, según cuya ley la explicación debe ser interna a los datos y no dejar nada a la casualidad. Lectura interna de un texto en el que todo está premeditado. El *bobarismo* de Lönnrot, que actúa inadvertidamente el libreto propuesto por su memoria literaria, lo dispone ante los hechos como ante un texto confeccionado a la medida de su deseo de enigma. Más aún cuando los hechos contienen señales que satisfacen ese deseo. La víctima del crimen que desencadena la investigación es un rabino autor de una *Vindicación de la cábala*; un *Examen de la filosofía de Robert Flood*, una traducción literal del *Sepher Yézirah*; una *Biografía del Baal Shem*; una *Historia de la secta de los Hasidim*; una monografía (en alemán) sobre el *Tetragrámaton*, otra, sobre la nomenclatura divina del *Pentateuco*, y en cuya máquina de escribir se encuentra una hoja con la siguiente inscripción: *La primera letra del Nombre ha sido articulada*. Se trata, ciertamente, de un estudioso de esa tradición (premoderna) en la que la disposición interpretativa (de lectura inmanente y simbólica) alcanza su expresión extrema.

Al final del relato sabremos que la víctima del último crimen es Lönnrot, el lector-investigador, cuya conducta analítica es la versión moderna –despojada de referencia sagrada- de la disposición hermenéutica que definía a la primera de las víctimas de esa “malvada serie de hechos de sangre”. Para cumplir con su propósito, al criminal (Red Scharlach, “que había jurado por su honor la muerte de Lönnrot”) le ha bastado con ir completando paso a paso las pistas que las hipótesis del investigador exigen para verificarse; le ha bastado dar realidad a las suposiciones de Lönnrot. “Comprendí que

usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura.” 166

El protagonista, crea un enigma confiriendo premeditación a un proceso cuyo principio contingente y casual va tomando forma necesaria al hilo de la lectura que lo desarrolla. Lönnrot atribuye valor de misterio a lo que no es otra cosa que una estratagema para cumplir con un propósito perfectamente ordinario y criminal. La muerte que espera a Lönnrot al final de su aventura hermenéutica es, en este caso, el más allá de la literatura: el exterior a la ilusión, al “sueño dirigido” que es la literatura; la verdad como exterior a la trama simbólica en cuya red, como lector, siempre, inadvertidamente, estuvo atrapado -mientras más astuto más cautivo-. Scharlach le da a Lönnrot lo que se merece –un texto a descifrar-; satisface su narcicismo de lector con el fin de darle su merecido: defrauda justamente aquello que le impide advertir que la verdad del texto es su trampa. Autocomplacido en su propia astucia, enajenado (identificado imaginariamente) en su rol de lector, Lönnrot no puede ver –no quiere ver- que el texto que descifra -el puzzle que soluciona- está hecho a su medida, está cifrado para él, y que la acción misma de descifrar a la que se consagra está deliberadamente urdida para conducirlo hacia la muerte –el fuera de texto: la realidad brutal y sórdida de la vida despojada de toda

166 Lönnrot acaba por reducir el misterio –fantástico por confuso- a los términos precisos de una intriga –fascinante por artificiosa. Según razona Borges, no es la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso, la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales. Es lo que hace Edipo cuando da solución al enigma que le propone la Esfinge; cuando se empeña en descubrir un culpable que, a la postre, resulta ser él mismo. En la tragedia de Sófocles –en la que algunos ven la prehistoria del relato policial-, el éxito de su astucia le cuesta al héroe la desdicha y la ceguera. Intentando escapar del destino atroz que le profetiza el oráculo, Edipo colabora en su cumplimiento: él es, finalmente, el culpable y, al mismo tiempo, la víctima del crimen que –desde que Freud leyó esa historia como la más antigua narración de nuestro deseo inconsciente- todos hemos cometido. Como Edipo, Lönnrot da solución al enigma que él mismo trama como lector; como Edipo, acaba también siendo víctima de aquello de lo que quiere escapar a través de identificarse con el papel de descifrador, a saber, su condición mortal, fáctica e insignificante.

ilusión.¹⁶⁷ La inversión crucial se produce cuando el victimario le explica al hombre a punto de morir que la trama desde un principio le estaba destinada solamente a él. En otras palabras: el sentido que el lector descifra confiado en la realidad autónoma del texto, suponiendo que el sentido de éste no lo posee otro, se revela calculado para él por alguien que lo había considerado desde siempre.¹⁶⁸

Si pensamos a Lönrot en figura de lector y a Scharlach en figura de autor -son evidentes los signos que identifican especularmente a ambos en el relato-, entonces escribir y leer, según este relato, quedan puestos en relación a la vida y a la muerte; a la vida como diferimiento de la muerte.¹⁶⁹ Leer, descifrar un secreto artificioso, es, literalmente, un “pasatiempo”, un modo de distraer la vida de su cifra secreta, a saber: el tiempo como lo que falta para morir. Si cabe imaginar *La muerte y la brújula* como el relato de un suicidio, es porque Lönrot y Scharlach representan las dimensiones que estructuran al sujeto: uno, el sujeto del enunciado, identificado imaginariamente con su rol de lector; el otro, el sujeto de la enunciación, que representa las condiciones secretas que permiten la ilusión de identidad. La escena de la enunciación es, en su actualidad, invisible para el sujeto del enunciado; es la escena inconsciente que sustenta la identidad enunciativa.

¹⁶⁷ La quinta de Triste-le-Roy, donde Lönrot encuentra su fin, la verdad desilusionante, es el Hotel de Adrogué donde alguna vez Borges, según han divulgado las biografías de Rodríguez Monegal y la de María Esther Vazquez, preparó la escena de su suicidio.

¹⁶⁸ “La *reflexión absoluta* es simplemente el nombre de esta experiencia de que el sujeto, por su fracaso en captar el secreto del Otro, está ya inscrito en *lo que el Otro toma en cuenta*, reflejado en el Otro: es la experiencia de que este reflejo *externo* del Otro es ya una *determinación reflexiva* de ese mismo Otro.” Slavoj Žižek, *Porque no saben lo que hacen*, Paidós, B.Aires, 1998, p. 126.

¹⁶⁹ Escribe Piglia: “A menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. Benjamín leyendo el París de Baudelaire (...) en más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal.” (*Crítica y Ficción*, pp. 20-21).

La realidad simbólica organiza la realidad y la facticidad de los hechos adoptan sentido, se articulan dentro de un orden posible: Lönnrot, para poder vivir a expensas de disimular su pedestre facticidad, construye la escena de su muerte (Scharlach) a la medida de su deseo de lector: un ordenado laberinto a interpretar.

La verdad irrumpe cuando se reconoce la ilusión comprometida en ese gesto. Borges hace retornar como muerte la vida que ha sido excluida de la biblioteca, del género policial, de la institución moderna de la literatura. Scharlach no es la causa externa del fracaso de Lönnrot, toda vez que el fracaso de Lönnrot consiste en su éxito como lector y resulta de su aplicación para realizar las convenciones de un género que permite eufemizar, dotar de valor de misterio (cuando ya toda épica es imposible) la trama doméstica de los hechos. Scharlach es todo lo que Lönnrot debe olvidar de sí mismo para ser Dupin, es aquello que Lönnrot debe diferir, a través de la literatura, de la lectura, para no encontrarse con su verdad impresentable. Scharlach para cumplir con su mandato solo debe dedicarse a justificar las conjeturas de Lönnrot, en las cuales éste cumple su propio deseo de postergar el encuentro con la muerte, con su propio límite, llenando de sentido el lapso, colmando el vacío de la vida que no es otra cosa que el tiempo que le queda para morir.

Borges, por una parte, construye su universo jugando a reducir la realidad a categorías librescas, juego cuyo placer reside en la ilusión de vivirmos como autores -lectores-proprietarios de un destino, autofundados; por otra, no escatima recursos para hacer(se) visible que la literatura, como orden simbólico en cuya trama de diferencias se constituye el sentido y el valor de los textos, está sustentada en la falta de sentido, en "la vida" (escena de la enunciación), cuya trama contingente y mortal está ausente de toda garantía fundamental, de toda verdad trascendente. La literatura (la biblioteca) está suspendida en el abismo sin fondo de aquello obtuso que, como resto insimbolizable, amenaza con derrumbar el ordenado refugio construido. Disuelta la identificación imaginaria por el reconocimiento de la trama simbólica —el laberinto de la literatura—, la muerte (lo real) una y otra vez está esperándonos en cada nuevo ordenado laberinto.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Al padecimiento de la sórdida realidad, a la reducción por la infamia y la fuerza, Borges opone la producción de una inscripción memorable, esto es recuperable por la posteridad, en la cual no habrá lugar para el recuerdo del hecho bruto. De la escena

Orbis tertius

De querer entender qué significa eso que llamamos un mundo (el mundo europeo-occidental por ejemplo), pensaríamos menos en una serie de hechos históricos que en el modo en que comprendemos esos hechos, el modo en que los jerarquizamos y los discriminamos. Es decir pensaríamos en la conceptualización que discierne, por ejemplo, lo natural de lo histórico-cultural, lo real de lo irreal, la verdad de la ficción, la ficción de la verdad; pensaríamos, en fin, en los criterios últimos a la luz de los cuales el ser humano, históricamente, ha configurado significativamente su existencia, el sentido que ha dado a su poder-ser; qué ha valorado como importante, bueno y malo, noble o sórdido, memorable o indigno, posible o imposible, etc. ¿Dónde ir a buscar, entonces,

vivida lo único que perdurará, que no pasará a pérdida, será, habrá sido, el vestigio elaborado por el arte, el resto que el tiempo monumentalizará (no son los hechos históricos, sino las escenas imaginadas y escritas –como la del *Martín Fierro*–, las que perduran y hacen historia). La réplica final de Lönrot a su victimario consiste en el recurso –impotente- a la literatura, recurso a un enunciado cuya fuerza se mide contra la acción de Sharlach, recurso insignificante contra el padecimiento –no lectura- de esa acción. Se diría que Borges le construye a Lönrot, en la hora de su derrota, de su humillación, un premio de consuelo, una frase para el bronce, es decir para la posteridad, para la memoria futura de su testigo, que es su victimario. Al laberinto –texto- en el que va a morir, otro laberinto –texto- en el que también va a morir.

En *El arte de injuriar*: “Su método es la intromisión de sofismas, su única ley la simultánea invención de buenas travesuras. Me olvidaba: tiene además la obligación de ser memorable. “Aquí de cierta réplica varonil que refiere De Quincey (*Writings*, onceno tomo, página 226). A un caballero, en una discusión teológica o literaria, le arrojaron en la cara un vaso de vino. El agredido no se inmutó y dijo al ofensor: *Esto, señor, es una digresión, espero su argumento*. (El protagonista de esa réplica, un doctor Henderson, falleció en Oxford hacia 1787, sin dejarnos otra memoria que esas justas palabras: suficiente y hermosa inmortalidad.) “Una tradición oral que recogí en Ginebra durante los últimos años de la primera guerra mundial, refiere que Miguel Servet dijo a los jueces que lo habían condenado a la hoguera: *Arderé, pero ello no es otra cosa que un hecho. Ya seguiremos discutiendo en la eternidad.*” (O.C., p.423.)

una definición de la existencia histórica? Es en el lenguaje de los hombres y en las obras que le dan inscripción a los conceptos que orientan como supuestos la comprensión de la realidad y de los hechos, donde leeremos el sentido de lo que llamamos *sentido*.

El sentido no está dado de antemano a una conciencia ya constituida, a una vivencia autopresente, sino que es efecto de una construcción significante, repetida por una lectura que está, a su vez, tramada por lecturas. A las certezas de una conciencia pura, se opone la convicción de que no hay conciencia sin lenguaje y que éste no es el vehículo o la expresión de aquélla, sino su fundamento opaco. “El lenguaje –afirma Barthes- no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto”.¹⁷¹

Con recurso a Heidegger y a Lacan (leído, eso sí, en la aclaradora lectura que Slavoj Zizek hace de éste) cabe explicar esa metafórica en los términos de la estructura *Real/Simbólico/Imaginario*. Lo *imaginario* es el registro representacional –la experiencia del significado, lo que corrientemente se llama “realidad”. El *orden simbólico* es la espectral totalidad hecha de relaciones diferenciales en cuya trama lingüística queda capturada la vida humana, y gracias a lo cual ésta deviene existencia histórica en trato con las cosas dentro de un universo estructurado e inteligible. Lo Simbólico –esa ficción estructurante que Heidegger llama *mundo*- inscribe significativamente al sujeto y, en su contexto, éste experimenta el sentido y valor de los hechos, de las cosas, la identidad y destino de su propia existencia. El sujeto se vive

¹⁷¹ Afirma Heidegger: “Según la representación habitual, el lenguaje pasa por ser una especie de comunicación. Sirve para conversar y ponerse de acuerdo y, en general, para el entendimiento. Pero el lenguaje no es sólo ni en primer lugar una expresión verbal y escrita de lo que ha de ser comunicado. El lenguaje no se limita a conducir hacia delante en palabras y frases lo revelado y lo oculto, eso que se ha querido decir: el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. En donde no está presente ningún lenguaje, por ejemplo en el ser de la piedra, la planta o el animal, tampoco existe ninguna apertura de lo ente y, por consiguiente, ninguna apertura de lo no ente y de lo vacío. “En la medida en que el lenguaje nombra por vez primera a lo ente, es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación.” Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995, p.63

imaginariamente, creyendo en la motivación referencial de los signos, tomando como realidad la facticidad de los hechos y las cosas, inadvirtiendo la diferencia entre lo óptico y la estructura espectral (no-óptica) del sentido. El orden simbólico –el *Orbis tertius* que hace posible toda relación diádica, intersubjetiva- es por lo regular no advertido por el sujeto, y esa inadvertencia, ese olvido estructural, es precisamente lo imaginario. Identificación con el reflejo especular. La identidad no tiene otro aval que la imagen especularizada. El orden simbólico provoca imaginariamente la suposición de inteligibilidad general y la inadvertencia, por tanto, de su vacío de referencia. Por la vía de una causa primordial, de un Dios, de una plenitud natural, de una necesidad natural o histórica, de un Yo que se autodetermina, como voluntad, como nación, etc. -que son las representaciones en las que el sujeto es socializado a través del lenguaje (los valores, ideas e ideales, que configuran su cultura)-, el sujeto sutura el vacío de referencia, da fundamento al mundo y consistencia a su vida. Así lo que hace posible el sentido es una “irrealidad” que comporta, como tal, una pérdida, una evacuación de realidad (por cierto, la oposición real/irreal es únicamente posible gracias a la “irrealidad” del sistema diferencial). ¿Y el resto? El resto, diría Lacan, es lo Real, aquello que el orden simbólico exigió desalojar para constituirse, resto lapsario del acontecimiento estructurante, cosa hecha de nada, evacuada de la inteligibilidad que fue posible a sus expensas, y cuyo retorno obtuso padecemos (acaso lo que Heidegger, en oposición al mundo, llama “la tierra”)

Lo Real, para Lacan, designa ese efecto de vacío cuya irrupción adopta la forma de catástrofe: desintegración del mundo, esto es, del orden simbólico y del sujeto constituido en su ordenamiento. Es el resto insimbolizable que queda de la vida capturada por el orden diferencial del lenguaje: la anomalía, el resto traumático, que resulta de la colonización simbólica que permite que las cosas tengan sentido; la cosa/causa que interrumpe la causalidad que las hace inteligibles –la imposibilidad que el razonamiento verosímil necesita excluir para constituirse. ¿Qué es eso? –eso no “es”, puesto que todo “es” comporta atribución de sentido, forma inteligible, lenguaje. *Eso* irrumpe, acontece, retorna, como lapsus sin sentido, como mancha ominosa. En eso, que es visto como una causa real exterior, como exceso cuya eliminación haría posible la restauración del orden, la estabilidad y la identidad, se ha de reconocer, sin embargo, la

verdad sobre nosotros mismos, la encarnación de la incongruencia inherente al sistema.¹⁷²

En términos literarios: lo *imaginario* es la realidad de la ficción: la historia o fábula, la identidad de los personajes, las relaciones entre ellos, el tiempo y el espacio interno de su acción. La experiencia del significado de la obra. Por lo mismo, lo *imaginario* es la relación de identificación que el lector o espectador establece con la ficción.¹⁷³ Actualizando la ilusión referencial de ésta, el lector se olvida de su condición de lector o espectador, cautivo como un soñador en “el sueño dirigido” (Borges) que es el arte. Lo *simbólico* es la red significante en la que se produce el sentido –el sistema de la literatura. Pero esa red es un orden automático, retornante, condición de posibilidad del sentido, pero sin sentido él mismo. En palabras de Borges: “...la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos nunca de percibir.”¹⁷⁴ El sistema de la literatura funciona como

¹⁷² Lo real queda como lo imposible, núcleo traumático –la cosa insimbolizable que encarna una imposibilidad lógica, presimbólica. Afirma Žižek: “El orden simbólico lucha por un equilibrio homeostático, pero hay un núcleo, en su centro mismo, un elemento extraño, traumático, que no puede ser simbolizado, integrado al orden simbólico –la Cosa. Lacan acuñó un neologismo para ello: *L`extimité* –intimidad externa (...) ¿Y qué es en este nivel la pulsión de muerte? Exactamente lo opuesto del orden simbólico: (...) el aniquilamiento radical del tejido simbólico mediante el cual se constituye la así llamada realidad. La existencia misma del orden simbólico implica una posibilidad de su tachadura radical, de *muerte simbólica* –no la muerte del llamado objeto real en su símbolo, sino la extinción de la red significante.”

¹⁷³ Según Eco, modelo de lector de primer nivel.

¹⁷⁴El párrafo completo es el siguiente: “Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo- para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas- que no acabamos

orden diferencial de elementos en el que el texto tiene lugar (viene inscrito ya) y en el que la lectura lo dispone. El texto ya ha sido producido por un lector que escribe y esto significa que, desde su primera emergencia, depende del sistema del cual, como lector, el escritor forma parte: el texto, en su construcción formal, está todo él tramado por el conjunto de obligaciones (del medio expresivo elegido, de las convenciones de género, de las escrituras que hacen de modelo) que el texto reproduce o de las que se desvía.

Toda construcción depende de una ley de construcción, de un Verosímil. El sujeto que escribe está determinado –en sus elecciones, en sus identificaciones imaginarias, en sus ideales- por un Otro, inadvertido, que es aquél de quien recibe su mandato para hacer lo que hace, y para hacerlo del modo deseable. ¿De dónde si no es de la relación al Otro (la literatura como sistema) puede provenir la discriminación entre lo presentable y lo impresentable que tramita el trabajo de escritura como proceso de borraduras? La medida, la forma deseable, bajo cuya ley se está en incancelable deuda, proviene de una orden (simbólica) no representable en su actualidad. De ser representable lo será después, a la distancia, por la lectura que se haga de la inscripción resultante. La lectura (del escritor, desdoblado en otro de sí mismo; o del crítico -lector de segundo nivel, diría Eco), desatendiendo la dimensión imaginaria, es decir referencial del texto, pone a la vista el orden diferencial de la literatura, dentro del cual y sólo dentro del cual el texto leído adopta valor literario. Este proceso de lectura es ilimitado, pues es proporcional al estado de literatura –al orden simbólico- que el lector haya asimilado (y olvidado) en su memoria literaria.¹⁷⁵

nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.”

¹⁷⁵ Si la fenomenología se define por la descripción de la vivencia –lo dado a una conciencia presente a sí misma-, lo que Barthes llama “la actividad estructuralista” se define, en cambio, por la reconstrucción del objeto sobre el cual se aplica. La decisión fenomenológica de atenerse a lo dado (a lo imaginario), es sustituida por la actividad de “reconstruir un objeto, de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las funciones) de este objeto”. Construir ese “simulacro” del objeto que es la estructura (lo simbólico) tiene como ganancia “sacar a plena luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas”; la estructura

La biblioteca ilimitada, sin exterior, figura borgeana de la mediación universal, institución de la función simbólica, conserva en su interior, sin embargo, un núcleo insimbolizable que constituye su propia imposibilidad. Las oposiciones real/irreal; cultura/naturaleza; civilización/barbarie; arte/vida, verdad/ficción; oposiciones que estructuran la enciclopedia moderna, quedan complejamente pensadas en las ficciones borgeanas: uno de los términos –el término que en la jerarquía simple está en posición subalterna- es presentado como resto traumático del sistema constituido por esas oposiciones jerárquicas; resto cuyo retorno amenaza con el derrumbamiento del sistema mismo. Lo Real es la condición de imposibilidad que hace internamente posible el orden simbólico, aquello que éste exigió excluir para constituirse. Si el texto –su sentido y valor- es posible dentro del orden remisional de la literatura (la biblioteca), el cual se levanta precisamente sobre la pérdida irrevocable de un conjeturable exterior, entonces el texto borgeano hace retornar, interrumpiendo su línea narrativa, ese punto ciego, residual, en términos de fracaso, de muerte, de imposibilidad.¹⁷⁶ Por ejemplo, en el relato *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, bajo la forma lapsaria de objetos ininteligibles.

“hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural”. No, entonces, descripción del sentido dado (registro imaginario), sino explicación de “cómo el sentido es posible, a qué precio y según qué vías”. Ni conciencia autotransparente –presente viviente de la conciencia- ni donación de sentido, sino dilucidación, a fuerza de desmontaje y recomposición del objeto, de recorte y ensamblaje, de la fabricación del sentido.

¹⁷⁶ En *El inmortal*, se puede leer la descripción de la “ciudad de los inmortales” (que antes analizamos como el sistema de la literatura en su momento de autorreflexión total), bajo esta clave: “Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.”

El Onceno Tomo

El narrador, que expone el concepto del universo leyendo el *Onceno Tomo* de la *Enciclopedia*, termina informando:

“Siglos y siglos de idealismo no han dejado de influir en la realidad. No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. (...) Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos.” (...) “La metódica elaboración de *hrönir* (dice el Onceno Tomo) ha prestado servicios prodigiosos a los arqueólogos. Ha permitido interrogar y hasta modificar el pasado, que ahora no es menos plástico y menos dócil que el porvenir. Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado –los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön*– exageran las aberraciones del inicial; los del quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en el undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. (...) Las cosas se duplican en Tlön; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente.”

Un “*hrön*” –la duplicación de un objeto perdido– bien puede ser (irónicamente) el símbolo de una alegoría. Producción melancólica de quienes, padeciendo el vacío dejado por una pérdida que nunca tuvo lugar, padeciendo el retorno de un pasado perdido que nunca fue presente, elaboran y dan consistencia a esa falta incancelable, a ese objeto ausente.¹⁷⁷ Lo que se ha perdido (proposición hegeliana) adquiere su ser gracias a la pérdida. “Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Menphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan...” (Nota a pie: “Queda, naturalmente, el problema de la materia de algunos objetos”).

Un “azar que me inquieta”, dice el narrador, lo hace testigo de uno de esos objetos. Todo ocurre en medio de un ambiente nocturno, sórdido y fronterizo de una pulpería, en las afueras del mundo urbano (“Una creciente del río Tacuarembó nos obligó a probar

¹⁷⁷ Zizek, describiendo el *objet petit a*, escribe: “La *cosa* es lo que Lacan llama *objet petit a*, un cuerpo sublime, evasivo, que está *hecho de nada*, un puro semblante sin sustancia.” (o.cit, p. 331)

(y a sobrellevar) esa rudimentaria hospitalidad”), tras una mala noche donde los ruidos de la mala vida impiden el refugio del sueño (“No acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible que alternaba de nuestros inextricables con rachas de milonga –más bien con rachas de una sola milonga”). A la mañana siguiente, aparece el motivo de la locura y de la muerte del vecino borracho, que resulta ser un muchacho joven. La causa es una cosa anómala:

“un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. En vano un chico acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo. Un paisano propuso que lo tiraran al río correntoso. Amorin lo adquirió mediante unos pesos. Nadie sabía nada del muerto, salvo *que venía de la frontera*. Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son imágenes de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön.”¹⁷⁸

Lo irreductible del *Orbis tertius*, del orden espectral que hace posible la experiencia y el sentido (las relaciones imaginarias –especulares- del sujeto consigo, con los otros, con las cosas), es la materia insimbolizable que hace de soporte de la nueva y gradual simbolización. La experiencia “de asco y de miedo” que se hace de eso,¹⁷⁹ posee todos los rasgos de lo impresentable y de lo inconfesable. Funciona como el síntoma de un trauma (como la encarnación enigmática de un conflicto reprimido), la objetivación de una imposibilidad que, no obstante, hace posible que la vida devenga existencia histórica –es nada menos que la “materialidad” del nuevo universo. La vida como residuo obtuso que resta de esa trama que la estructura simbólicamente y cuyo retorno

¹⁷⁸ Recuérdese que cada vez que Borges alude a un evento de índole sexual lo hace recurriendo a la descripción cifrada de algo que lo conserva bajo el velo del secreto. Caso nítido *La secta del Fénix*, que desarrolla, según alusión del mismo autor, bajo los rasgos del rito iniciático, la doméstica y universal práctica del onanismo (cfr. Rodríguez Monegal, pp.)

¹⁷⁹ Que recuerda las descripciones de *La Náusea* sartreana, del *ser en sí* de las cosas, en contacto con las cuales al sujeto se le revela su estar demás, la contingencia, la no-necesidad, de su *ser para sí*.

supone la imposibilidad del mundo, del ordenamiento que permite sobrellevar su padecimiento: la vida elemental –el coito, la inmediatez de ciertas sensaciones, la facticidad del cuerpo y su agonía animal, el tiempo sin tiempo de esas muertes y de la muerte final- es aquello que queda aludido en tales objetos anómalos. La anomalía es precisamente la cosa que interrumpe la causalidad normal, diegética, de la narración, de la vida ficcionalizada –su lapsus.¹⁸⁰

En una nota a pie de página, el relato de Borges señalaba:

“En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad. Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare.”

El *Orbis tertius* –el orden simbólico- imaginado por Borges explicita la condición “irreal” (no-óptica) del sentido, la determinación espectral de la “realidad” (tal cual argumenta el idealismo), llevando al límite la negación dialéctica de la materia, del espacio y del tiempo. Sobre la base de postular la identidad –la no mediación- de un presente se reflexiona la negación de éste último:

“El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo. “Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales –los del sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño o mucho desgano- son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión.” (O.C., p.367)

¹⁸⁰ Joseph Carthaphilus –que es Marco Flaminio Rufo desdoblado en lector de sus inscripciones- examinando el texto en su dimensión constructiva, descubre inconsistencias que lo conducen a un reconocimiento desilusionante: “Tales anomalías me inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad.” ¿Cuál es la verdad? La experiencia del sujeto que escribe está hecha de la literatura leída.

Lo “sensitivo” designa la inmediatez ininteligible del padecimiento físico –goce o sufrimiento-. Pero de ello no se tiene experiencia –percepción inteligible- sino es al interior del lenguaje y la reflexión –el desdoblamiento que el lenguaje hace posible-; es decir: la condición de posibilidad para su “experiencia” es, precisamente, lo que impide su inmediatez. “Si podemos intuir esa identidad” es únicamente sobre la base de la mediación que le otorga sentido. Es la repetición, precisamente, lo que provoca la identidad y ésta, entonces, comporta de suyo diferencia y diferimiento. La vida humana deviene existencia histórica a través de ser capturada por el lenguaje, de ser estructurada por éste. La castración simbólica, paso a la mediación, a la diferencia, por tanto al sentido, abre el espacio ilusorio a un pasado que nunca fue presente, un antes del tiempo (imposibilidad lógica). El sujeto está estructuralmente marcado por la referencia melancólica a una imposible inmediatez. Tránsito de lo presimbólico a lo simbólico. Tránsito del que el sujeto no es testigo, puesto que el sujeto es el resultado de ese tránsito. Acontecimiento que no se da en el tiempo puesto que el tiempo comienza con la estructura del lenguaje. Sólo después podemos contar lo que ocurrió antes, pero *antes* y *después* son sólo posibles porque hay tiempo. El tiempo –el pasar de lo que pasa y vuelve-, que el idealismo borgeano desea negar, es precisamente lo que lo hace posible. El tiempo es fuente de todo padecimiento, porque es el sustrato inmediato (ininteligible) de toda mediación, desdoblamiento, repetición, reflexión, y, por tanto, fuente insimbolizable del sentido.

And yet, and yet...

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

Así concluye Borges su *Nueva refutación del tiempo*, ensayo que examina las consideraciones de corte idealista acerca del tiempo. El citado párrafo final funciona en la estructura del texto como interrupción abrupta de los desarrollos que lo preceden, evacuando retroactivamente al texto de la autoridad que la lectura le supuso. Recurso, como se ha insistido, típicamente borgeano. Aquí el momento de la verdad consiste en

reconocer que el tiempo es lo insimbolizable o, mejor, lo que hace que todo intento de simbolización, de reducción simbólica, fracase; a la vez, el tiempo es reconocido como materia primera (ininteligible en sí misma, diría Aristóteles) de la que está hecho el destino humano y la realidad del universo. Los sucesivos intentos de reducir intelectualmente la realidad del tiempo (y el ensayo consistió precisamente en revisar esas explicaciones) comporta la confirmación de lo que se quiere negar: la vida humana es vida consciente, desdoblamiento lingüístico, y es, por tanto (como en Schopenhauer), padecimiento; el tiempo designa el suceder doloroso de la vida consciente. La condición de posibilidad de la vida humana es, precisamente, la condición de su imposibilidad, la raíz de su sufrimiento. De ahí el deseo fundamental de negarlo. La vida consciente acontece como lenguaje y éste al nombrar “el tiempo” lo objetiva y lo pone como un algo, un ente, exterior que actúa sobre el sujeto como causa de sus males, su finitud, su experiencia de límite, su condición de sombra, de fantasma, su pérdida irrevocable. Bajo esa ilusión es que cabe imaginar su eliminación: anulando la causa exterior corregimos la consecuencia, hacemos desaparecer los efectos. Pero no. Esa exteriorización del tiempo es ya un efecto de nuestra naturaleza temporal. Estoy hecho de eso que me destroza, me consume, me arrebató. Soy eso. Eso es. Lo Real, desgraciadamente, es eso. Tiempo designa lo imposible que me hace posible; el mundo y la identidad son experimentados como desgracia porque su acontecimiento estructurante abre en el sujeto la referencia ilusoria a una plenitud indiferente, presimbólica, a un tiempo antes del tiempo, a un pasado que nunca fue presente. El tiempo como el constante ir a pérdida hace posible el sentido, su proliferación diseminante, y, por lo tanto, retrospectivamente, el reconocimiento de lo imposible perdido. El párrafo citado despliega, en un instante de epifanía, el reconocimiento doloroso de la causa del dolor comprometido en todo reconocimiento. He ahí la verdad: el reconocimiento desilusionante del vacío que provoca toda verdad, de la imposibilidad que la hace posible.

Afirma Thomas Browne, en *Hydrothapia* (1658): “No existe antídoto alguno contra el *Opio* del tiempo, que en todas las cosas ve temporalidad.” El joven Borges encontró en ese autor barroco un modelo fundamental –tanto estilística como temáticamente– y, según se revisó al principio de este trabajo, tradujo algunas páginas del tratado citado. A ese hecho se alude ficcionalmente al final del cuento que no hemos dejado de tener presente en este último capítulo:

“Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.”

Mientras el mundo conocido se traduce en otro y se olvida en esa traducción, el narrador, testigo único y resignado de esa fatalidad de cuya primicia y curso secreto nos ha informado, persevera solitario, en un confín del mundo, en su privada labor: traduce un texto sobre inscripciones sepulcrales de un médico inglés del siglo XVII cuyo principal tema de reflexión fue la muerte; se distrae de la olvidadiza y monstruosa actualidad traduciendo, trayendo un texto inactual a otra lengua, que –se precisa- no es sin más el castellano, sino la lengua literaria de Quevedo, la más parecida en español al latín, como lo es, en prosa inglesa, la de Browne. La de Browne era una reflexión alegórica –la *Vanitas* es su tema-: describe inscripciones que aluden a la condición efímera de la vida humana, que le recuerdan a ésta que el tiempo es, antes que nada, lo que le falta para morir: *Memento mori*.¹⁸¹

¹⁸¹ Walter benjamín, en *El drama barroco alemán* (1928), examina la relevancia de la alegoría en el Barroco: “La historia, en todo lo que tiene, desde el comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña no en un rostro, sino en una calavera (...) Éste es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo.” Avelar (en el texto precitado) comenta: “Lo que está en juego en el drama barroco es una emblemización del cadáver; paralización del tiempo, suspensión de la dialéctica diegética, resistencia a una resolución reconfortante. Los desenlaces de gran parte del teatro del siglo XVII serían inimaginables sin esa condensación de energía alegórica en un cadáver vuelto emblema. La energía semántica del cadáver emblemático impone, en la conclusión del drama barroco una conciencia apremiante de la transitoriedad: el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría. El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo.” (Op. Cit., pp. 18-19).

Del tiempo paradisiaco, de su ilusión, de su pérdida, el arte provee vestigios. El tiempo del arte no es nunca el de una plenitud actual, sino el tiempo *post* de un presente perdido, que no es aún el tiempo vacío y rutinario del olvido, sino el tiempo melancolizado de la alegoría que, según escribe Idelber Avelar glosando a Benjamin, “florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido.”¹⁸² La obra es símbolo cuando es leída como la manifestación orgánica de lo inolvidable: la plenitud de una verdad. La obra es alegoría cuando es leída como manifestación del lapsus inherente a la memoria: como recuerdo de aquello a lo que es inherente el olvido, algo que quiere ser olvidado por impresentable. *Vanitas* fue el motivo principal de la representación Barroca que se vale alegóricamente del reflejo de los espejos para evocar la presencia de la muerte en medio del espectáculo suntuoso de la vida. La obra tiene la función de evocar lo que usualmente es objeto de resistencia, a saber: la realidad del tiempo, como aquello que nos queda para morir. El rescate actual de la alegoría (en contra del símbolo) es un síntoma entre otros de una cultura instruida en la sospecha respecto a que toda institución –también la institución de la memoria- se levanta como tinglado, biombo, para ocultar(se) una escena primaria impresentable.

Alegoría de la lectura

“El predominio de la alegoría –afirma Paul de Man- corresponde invariablemente al descubrimiento de un destino auténticamente temporal. Ese descubrimiento se da en un yo que busca protegerse del impacto del tiempo, refugiándose en un mundo natural con el que en realidad no guarda ninguna semejanza. (...) en el mundo de la alegoría el tiempo es la categoría originaria constitutiva. “(...) si ha de haber alegoría el signo alegórico tendrá siempre que remitir a otro signo que lo precede. El significado que constituye el signo alegórico no consiste sino en la repetición del signo anterior con el que nunca puede coincidir, puesto que lo esencial de este signo es su pura anterioridad. (...) “Si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal. De esta manera impide

¹⁸² Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, p.18.

que el yo se identifique ilusoriamente con un no-yo, que a partir de entonces se le reconoce plena aunque dolorosamente como tal.”¹⁸³

Lo que hace imposible la identificación imaginaria –del sujeto con su reflejo especular– es la conciencia del tiempo, es éste lo que hace fracasar la ilusión de transparencia adjudicada, en tiempos entusiastas, al símbolo. Experimentar la vida como diferimiento de la muerte, y comprender el tiempo precisamente como el insimbolizable soporte de ese diferimiento, impide leer los signos como realidades sustanciales (símbolos) y obliga a percibir en ellos las ruinas de una actualidad que pasó a pérdida, las reliquias de un mundo irrevocablemente perdido. El paso del símbolo a la alegoría (en sentido benjaminiano) es el paso desde el espíritu moderno-vanguardista, al espíritu postvanguardista, que lee los signos de la actualidad, ya no como presagios prometedores, sino que, póstumamente, como ruinas del porvenir (cuando éste ya fracasó). Bajo esa disposición la producción simbólica es experimentada como pasatiempo y refugio contra el tiempo, como duplicación inútil, a no ser que se haga de ésta el recuerdo permanente de la imposibilidad, el vestigio de la única sustancia de la vida: la muerte. ¿Cómo arreglárselas retóricamente –dentro del destino moderno de la literatura– para poner de manifiesto eso impresentable? La ironía, según De Man, es la fórmula topológica de esa conciencia melancólica, póstuma, y, parece fácil percibirlo, el texto borgeano se estructura de esa manera.

Según afirma Paul De Man, “lo que está en juego tocante a la ironía es la posibilidad de la comprensión, la posibilidad de la lectura, la legibilidad de los textos, la posibilidad de decidir sobre un significado, sobre un conjunto múltiple de significados, o sobre una polisemia controlada de significados.”¹⁸⁴ De Man postula tres interpretaciones

¹⁸³ Paul de Man, *Retórica de la temporalidad*, que forma parte de *Visión y ceguera* (1971), pp. 229-230

¹⁸⁴ *El concepto de ironía*, en *La ideología estética*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p.236. Conferencia de Paul de Man, de 1977, en la que vuelve sobre los desarrollos de su importante ensayo anterior, *Retórica de la temporalidad*, que forma parte de *Visión y ceguera* (1971). En su lúcido ensayo, De Man examina principalmente el tratamiento de la ironía que Friedrich Schlegel desarrolló en una obra cuyo título es, precisamente, *Sobre la imposibilidad de la comprensión*. Ilustra, adoptando como caso un capítulo de

posibles de la ironía que se aplican perfectamente a la construcción del texto borgeano: 1) como práctica estética, “la ironía permite decir cosas horribles porque las dice a través de desvíos estéticos, alcanzando una distancia, una alegre distancia estética, en relación con lo que está diciendo”; 2) como estructura reflexiva, la ironía “representa claramente la distancia misma dentro del yo, duplicaciones de un yo, estructuras especulares dentro del yo, dentro de las que el yo se mira a sí mismo desde cierta distancia”; 3) como estructura irónica en el marco de una dialéctica de la historia.

El ensayo alcanza una definición tropológica de la ironía: “alteración sintáctica que interrumpe la línea narrativa”. “La interrupción puede suceder en todo momento, como, por ejemplo, en el capítulo de *Lucinda* con el que comencé y en el que el argumento filosófico se interrumpe brutalmente en todas las ocasiones cuando se advierte que tal argumento corresponde a algo completamente diferente, a un acontecimiento que nada tiene que ver con el argumento filosófico.” De Man concluye: “Si Schlegel dijo que la ironía es una permanente parábasis, nosotros diríamos que la ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos”. (p.253) “La ironía es la parábasis (permanente) de la alegoría –la inteligibilidad de la narración (representacional) interrumpida constantemente.” (p.254).

Esta referencia parcial al erudito y complejo examen desarrollado por De Man es suficiente para reconocer, ahora en términos retóricos, la estructura de las ficciones

una novela (*Lucinda*) del mismo Schlegel: “que se deja leer como un tratado o argumento filosófico (en el que se emplea el lenguaje filosófico de Fichte), pero que no requiere una mente muy perversa, sólo ligeramente perversa, para advertir que lo que se está realmente describiendo no es en absoluto un argumento filosófico sino -¿cómo lo diría yo?- una reflexión sobre los aspectos puramente físicos de un acto sexual. Un discurso que parece ser puramente filosófico puede ser leído según un doble código, de forma que lo que está verdaderamente describiendo es algo que no consideramos digno del discurso filosófico, al menos no en esos términos –la sexualidad es digna de dicho discurso, pero lo que está siendo descrito no es la sexualidad, sino algo mucho más específico que ésta.” (p.238) El recurso analizado por De Man en Schlegel es ejemplarmente evidente en ese texto borgeano –*La secta del Fénix*-, en el cual, bajo la apariencia de un rito enigmático, se deja adivinar la práctica universal del onanismo.

borgeanas, que hasta aquí se había tratado en términos dialécticos como devenir no-verdad de la verdad: tránsito desde un lugar a otro desde el cual lo que se tenía por cierto es reconocido como ilusión. El momento del reconocimiento –central en la intriga borgeana- interrumpe abruptamente la “línea narrativa” y esa interrupción compromete siempre un des-engaño, una desilusión. Esa interrupción el relato borgeano la consigue por la vía de hacer intervenir la elucidación retórica del propio texto (que suspende la ilusión referencial en la que el lector está cautivo) o bien (retóricamente) produciendo el retorno de lo que la ilusión diegética había excluido para contituirse: retorno al interior del texto de aquello cuya exterioridad hacía posible esa inmanencia. En la figura de la ironía alcanza su definición el verosímil borgeano.¹⁸⁵

La muralla y los libros

Borges, habitante de la biblioteca, es testigo de algo que usualmente se sustrae a la percepción, a saber: que la actualidad es la de un texto hecho de palabras no necesariamente comprendidas y cuyo sentido "habrá sido" el que, en el futuro, retroactivamente, la nueva lectura revele. El acontecimiento es leído como tal retrospectivamente, a posteriori, cuando el acontecimiento ha dejado de ser tal, cuando estamos ya cautivos dentro de él. Su irrupción es sólo ruido; su asimilación y generalización es ya familiaridad. El proceso de institución -instalación, asimilación, divulgación- es borrado por la institución misma; la órbita de visión instituida olvida los procesos de aprendizaje, sus resistencias, sus chirridos, por los cuales lo obtuso devino obvio. Habitantes de la nueva lengua leemos lo precedente desde ella y olvidamos en ella al que fuimos -el principiante que fuimos (y que, inadvertidamente, en cada caso somos).

¹⁸⁵ De ahí, por otra parte, la desilusión que se experimenta al leer aquellos ensayos “serios” de Borges –los reunidos en los libros prohibidos o aquellos que aún conservan las ínfulas de éstos (v.gr. los de *Historia de la eternidad* o ese llamado *Nueva refutación del tiempo*-, artículos que dejan adivinar cierta pretensión de ensayismo filosófico y que, según tal medida, provocan en el lector la impresión de amateurismo e ingenuidad filosófica. Hasta que una frase o una posdata (*And yet, and yet...*) rebajan esa pretensión primera y lo proponen a una lectura ambivalente, irónica.

¿Y si a este instante de claridad que aún vive en la advertencia del ruido que lo sustenta -este paso de lo obtuso a lo obvio que no borra todavía lo obtuso inicial- lo definiéramos como Borges define la experiencia estética, a saber: la "inminencia de una revelación que no se produce"?

La frase citada es la última de un ensayo que reflexiona sobre un caso memorable en que la acción de destruir y construir, a enorme escala, tuvieron a un mismo agente: es el caso de Shih Huang Ti, el emperador que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china y asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él. El artículo lleva por título "La muralla y los libros" (*Otras inquisiciones*) y el párrafo final es el siguiente:

"La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado; es verosímil que la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que permite. (Su virtud puede estar en la oposición de construir y destruir, en enorme escala.) Generalizando el caso anterior, podríamos inferir que todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural. Esto concordaría con la tesis de Benedetto Croce; ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético."

El hecho estético, así postulado, consiste en ese instante de suspensión, en vilo entre el padecimiento de un significante obtuso que lo inaugura y la expectativa de un significado advenidero que no llega. Permite al sujeto ser testigo de aquello que al sujeto, cautivo imaginariamente en su actualidad, se le escapa: el trance imperceptible a través del cual la facticidad de la vida deviene experiencia posible.-

7ª sección: UN CAPÍTULO PÓSTUMO

...el siglo XIX descubrió un espacio de imaginación cuya potencia no habían sospechado la edades precedentes. Este nuevo lugar de los fantasmas, ya no es la noche, el sueño de la razón, el incierto vacío que se abre ante el deseo: es por el contrario la vigilia, la atención incansable, el celo erudito, la atención al acecho. En adelante lo quimérico nacerá de la superficie negra y blanca de los signos impresos, del volumen cerrado y polvoriento que se abre a una nube de palabras olvidadas; se despliega cuidadosamente en la callada biblioteca, con sus columnas de libros, sus títulos alineados y sus estanterías que la cierran por todas partes, pero que del otro lado se abren a mundos imposibles. Lo imaginario se aloja entonces entre el libro y la lámpara. Lo fantástico ya no se lleva en el corazón; tampoco se lo espera en las incongruencias de la naturaleza; es extraído de la exactitud del saber; su riqueza está aguardando en el documento. Para soñar no es preciso cerrar los ojos, hay que leer.”

Michel Foucault¹⁸⁶

Del culto a los libros

No es la vida (según el preconcepto corriente que opone vida a mediación y la imagina como el exterior de la biblioteca), sino el discurso escrito, o sea leído, la materia sobre la cual se edifica la obra de Borges. El mismo autor confirma insistentemente, en el tono culposo de quien confiesa un defecto, esa oposición romántica, que el esteticismo canceló y que las vanguardias, reaccionando contra el esteticismo, rehabilitaron. “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.”¹⁸⁷. Lector y no testigo. A la facticidad de los hechos, Borges opone la

¹⁸⁶ M. Foucault: *Sin título*, en *Entre filosofía y literatura*, Obras esenciales, volumen I, Paidós, Barcelona, 1999, p. 219.

¹⁸⁷ O. C., p. 854. ¿Es casual, en la frase citada, la vecindad entre el nombre de Schopenhauer, para quien la música es la objetivación directa de la voluntad, y la figura “música verbal” para definir la literatura? Puesta bajo el modelo schopenhaueriano de la

irrealidad del mundo, su condición ficticia, a partir de concebir que el sustento de éste es la literatura, pero pareciera que nunca acabara de hacer el duelo por la pérdida de un ya inalcanzable presente elemental. Formado como lector dentro de la biblioteca moderno-ilustrada, aunque como sujeto social nunca zafado de “las relaciones feudales, patriarcales, idílicas”, disueltas para siempre dentro del contexto capitalista-burgués, Borges experimenta con nostalgia que las pasiones inmediatas son más verdaderas (esto es, más reales), pese a saber, y precisamente porque sabe, que toda inmediatez es una ilusión ya imposible.¹⁸⁸ La naturaleza, la vida, la condición necesaria o providencial de éstas, no son ya referencias originales y originantes, sino producto histórico que se construye en el tiempo y que con el tiempo cambian.

música –la cual no representa nada, es el despliegue del ser mismo- la literatura queda despojada de toda obligación referencial, no es una representación del mundo ni expresa la imagen que un “yo” se hace del mundo. Es el mundo. Es imposible no reconocer una aspiración borgeana en esta concepción simbolista de la obra de arte –cuya emancipación respecto de la representación implica un inmanentismo radical. Despojado de la dimensión espacial, el universo queda reducido a pura temporalidad (de la cual el espacio sería un incidente) y Borges juega a imaginar –en “La penúltima versión de la realidad” (*Discusión*), por ejemplo- que la humanidad “seguiría urdiendo su historia” aún anulada la percepción espacial: “La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra.” Allí afirma: “Schopenhauer, con extravagancia menor y mayor pasión (que Spencer), había declarado ya esa verdad. *La música*, escribe, *es una tan inmediata objetivación de la voluntad, como el universo.*”

¹⁸⁸ Explica Marx: “Dondequiera que ha conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus superiores naturales las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel *pago al contado*. Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo pequeño-burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta.” El capital es el disolvente general de las representaciones sacralizantes que postulan la existencia de relaciones intrínsecas y esenciales (entre el Hombre y la Naturaleza, entre los hombres, entre los grupos y la Ciudad, entre la vida mortal y la vida eterna, etc.).

Las sociedades premodernas, en cambio, experimentaron la oposición entre realidad e irrealidad, en términos de plenitud y caída respecto a un fundamento trascendente. Así puede entenderse la fascinación libresca de Borges por el mundo medieval, mundo de lectores y exégetas para quienes la Verdad encarnaba en el Libro –cuyos enunciados, dictados por el Espíritu Santo, son el libreto que la realidad actualiza o debe actualizar-; el Saber, por tanto, no podía consistir en otra cosa que en descifrar ese inerrante y deliberado significante divino. La doctrina de la Cábala llevó a la exasperación esta fe en la Escritura, postulando que la Letra no sólo significaba la génesis del universo sino que era la génesis del universo.

Pero el recurso borgeano a tales doctrinas corresponde a una práctica secularizada de la lectura para la cual ya no es posible la reverencia metafísica al Logos y al Ser, a un significante verdadero y a un significado trascendente y primero. La literatura borgeana da figura precisa a ese espacio moderno de la imaginación descubierto en el siglo XIX, según se lee en el párrafo de Foucault que nos sirve de epígrafe. De hecho, que un conjunto de textos –heterogéneos y dispares, producidos en épocas diversas- sean puestos por la tradición religiosa bajo una misma autoría y leídos como obra unitaria, es ya, desde dentro de la biblioteca secularizada, una elaboración sorprendente que, irónicamente, puede ser adoptada como hipótesis de corte fantástico y como modelo paródico de crítica literaria. Es lo que hace Borges en su informe de las prácticas de lectura de Tlön:

“En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles –el *Tao Te King* y *Las mil y una noches*, digamos-, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...”

A Borges le basta descontaminar de referencia trascendente la fe en la Escritura (cosa que ya la institución moderna de la filosofía y la literatura había realizado) para producir el buscado efecto de irrealidad. Éste, en concreto, en *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*, resulta de la duplicación especular del idealismo moderno y las filosofías críticas, que sobre la base del agotamiento de la tradición religiosa, secularizan su idea de que el universo y la historia del universo son el producto de un plan, de un proyecto, cuya agencia está tramada en un libro o en muchos libros. El efecto de *extrañamiento*, predicado por

Brecht, Borges lo lleva a cabo leyendo literariamente –esto es: desde la institución moderna de la literatura, de la que él mismo es un epígono- la tradición premoderna del libro. El hecho es que llevando a cabo esa operación de lectura la obra de Borges pone de manifiesto una verdad, a saber: la de que el origen de ésta es la ficción elaborada a través de siglos de práctica lecto-escritural. (Y así, para volver sobre un caso relevante, la verdad del cristianismo no tiene su origen, por ejemplo, en el hecho documentado por Tácito -como se afirmó, nietzscheanamente, en el capítulo V de este ensayo-, sino en la escritura que pone en circulación el espectro imponente y en cuyo espejismo habría quedado capturada la vida occidental durante milenios.)

Del culto de los libros, ensayo de 1951, desarrolla en lúcida síntesis la historia de la tradición del libro. Postula que fue a fines del siglo IV que se “inició el proceso mental que, a la vuelta de muchas generaciones, culminaría en el predominio de la palabra escrita sobre la hablada, de la pluma sobre la voz. Un admirable azar ha querido que un escritor fijara el instante (apenas exagero al llamarlo instante) en que tuvo principio el vasto proceso.” Consigna el testimonio de san Agustín narrando el sorprendente espectáculo de san Ambrosio leyendo en silencio:

“Aquel hombre pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y de Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.) A la noción de un Dios que habla con los hombres para ordenarles algo o prohibirles algo, se superpone la del Libro Absoluto, la de una Escritura Sagrada.”

Dentro de esa tradición, en el siglo XVII, Francis Bacon, Thomas Browne, Galileo, agregarán a la verdad revelada en el libro sagrado, otra verdad, la de la naturaleza, descifrable en los caracteres propios de ésta, concebida también como un libro. Carlyle, en el siglo XIX, aplicará la metáfora del libro sagrado a la historia universal, idea cuya paráfrasis Borges la encuentra en unas líneas de León Bloy, escritas en 1912. El artículo concluye: “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.”

Lo que interesa a Borges, además de trazar un arco entre la idea religiosa del libro absoluto y su perduración secularizada en la literatura moderna, es consignar el acontecimiento, a saber, la gradual modificación de un mundo en otro: del mundo antiguo, de tradición oral que recela de la inscripción material de la verdad, al mundo que cree que la verdad fundamental se confía, a través de la escritura, a la lectura. El artículo, sin embargo, pasa por alto que la institución moderna de la literatura –dentro de la cual son posibles los nombres de Flaubert, Mallarmé, Joyce, el del mismo Borges– construye en sí mismo un contexto autónomo, en el cual la idea de libro absoluto, despojada de toda referencia a la verdad, adopta la figura de artefacto no obligado a nada que no sea la coherencia interna de su construcción y a la materia verbal y literaria de que está hecho. Una cosa es el culto al libro dentro de un contexto ritual-religioso; otra el culto a los libros en el nuevo orden de la literatura, en el cual, desde fines del siglo XVIII, la actividad de escribir va adquiriendo la figura de una disciplina que se da a sí misma sus reglas. Es la creciente autonomización de la idea de literatura y de su ejercicio lo que hará posible a Borges, por ejemplo, imaginar la biblioteca como metáfora del universo. Cabe suponer que lo que esa imagen refleja es precisamente el universo de la literatura cuando ésta ha alcanzado, en su institución social moderna –dicho dialécticamente– el momento consumado de su autorreflexión. Esto significa que la disposición lecto-escritural no sólo se ha liberado de su función ritual –el libro como depósito de la verdad sagrada–, sino que, además, la función representacional del texto va quedando subordinada a la sustancia expresiva de su forma. El lenguaje, ya sea estético o teórico, está regido por la materialidad del significante, por un medio retórico que disuelve, en última instancia, la ilusión de toda referencia no mediada. El ejercicio de escribir (dentro de la sociedad burguesa) queda bajo un nuevo destino.¹⁸⁹ El

¹⁸⁹ Peter Bürger informa: “En el ámbito de la recepción, la transformación decisiva se produce sólo con el arte burgués, que es recibido por individuos aislados. La novela es el género literario que corresponde a este nuevo tipo de recepción. También en el arte burgués se produce la ruptura decisiva desde el punto de vista de la finalidad. El arte sacro y el arte cortesano están unidos, aunque cada uno a su manera, con la praxis vital de los receptores. Como objeto de culto o como objeto de representación, las obras de arte están al servicio de una finalidad. Esto ya no se aplica al arte burgués; la representación de la autocomprensión burguesa se verifica en un recinto propio, ajeno a la praxis vital. (...) Vemos así que la separación del arte respecto a la praxis vital es el

escritor moderno –el novelista- escribe dentro de la literatura, porque hay literatura; escribe con conciencia de escritor para lectores con conciencia de lectores y “cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito”¹⁹⁰. Flaubert, habría sido, según afirma Borges en un ensayo anterior, “el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir.” (*Flaubert y su destino ejemplar*).¹⁹¹

El escritor argentino y la tradición

Borges, ciertamente, advierte el valor de acontecimiento que tiene el hecho (moderno) de consagrar la vida al ejercicio de escribir en prosa “una obra puramente estética”, esto es una obra cuya construcción no está al servicio de nada que no sea su propio organismo textual dentro del sistema intertextual de la literatura; una obra que no tiene más consistencia que la sustancia verbal que la constituye, y cuya especificidad es determinable en términos inmanentes a la literatura misma (*literariedad*): la medida de su valor no es otra que la de ser significativa o in-significante –el criterio lo da el placer de su lectura y no su capacidad de verdad, esto es, su referencia justa a una totalidad de

síntoma decisivo de la autonomía del arte burgués. (...) Ya que la institución arte se puede considerar completamente formada hacia finales del siglo XVIII, el desarrollo del contenido de las obras está sujeto todavía a una dinámica histórica cuyo punto final se alcanza con el esteticismo, donde el propio arte se convierte en el contenido del arte.” *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 1987, pp. 102-103.

¹⁹⁰ M. Foucault, op.cit., p.221

¹⁹¹ Dicho por Barthes: “... a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, ya sea asumiendo, ya sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert a nuestros días, se transformó en una problemática del lenguaje.” *El grado cero de la escritura*, p. 10.

significado independiente que le preexiste.¹⁹² La modernidad literaria, su momento de autorreflexión y autonomía, se levanta sobre la creciente socavación, puesta en marcha por las Luces, de ese supuesto metafísico.

El siglo XIX ve nacer un nuevo modo de ejercer la literatura (la actividad de escribir bajo la forma disciplinar, autónoma, profesional, impensable fuera del recinto de la biblioteca) que, cabe imaginar, encuentra una versión extrema en Joyce, en cuya obra (según postulamos antes) Borges percibe el último retorno de Homero, a saber: el retorno de toda la literatura desde el punto de autorreflexión alcanzado dentro del destino moderno inaugurado por Flaubert.¹⁹³ ¿Qué se puede hacer, alcanzado ese punto, y reconociendo que semejante destino debe ser ejercido “en las orillas”¹⁹⁴ de la tradición que lo hace posible?

Borges, cuya adolescencia y juventud en Ginebra le ha permitido formarse como lector dentro de una “biblioteca” en cuyo ámbito confluyen todas las literaturas (o dicho mejor, confluye la realidad como literatura), se inscribe como escritor, de vuelta en Buenos Aires, dentro del campo literario local cuyo “modernismo” permanece referido, sin embargo, a la tradición épica y oral que le es inmediata, la poesía gauchesca. La institución de la literatura europea es percibida, entonces, desde la periferia

¹⁹² “Milton, Tasso y Virgilio se consagraron a la ejecución de poemas; Flaubert fue el primero en consagrarse (doy su rigor etimológico a esta palabra) a la creación de una obra puramente estética *en prosa*.” *Flaubert y su destino ejemplar*.

¹⁹³ “... su destino se ha repetido, con misteriosas magnificaciones y variaciones, en el de Mallarmé (cuyo epigrama *El propósito del mundo es un libro* fija una convicción de Flaubert), en el de Moore, en el de Henry James y en el del intrincado y casi infinito irlandés que tejió el *Ulises*.”

¹⁹⁴ Ocupo el giro al modo en que Beatriz Sarlo lo desarrolla en su brillante ensayo: “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 ningún tributo ni al nacionalismo ni al realismo.” *Borges, un escritor de las orillas*, Ariel, B.Aires, 1995, p.64.

sudamericana (“arrabal del universo”), en la cual la racionalidad ilustrada se sobrepone abruptamente a un tipo de sociedad y de paisaje cuyas condiciones de producción material y cuyas formas de organización son aún premodernas. La “civilización” (el proyecto ilustrado, su enciclopedia) convive con la “barbarie” (la vida y la naturaleza percibidas, desde el proyecto ilustrado, como exteriores a éste). El dilema sarmientino en tensión con el punto de vista de Hernández –que es también el de un periférico ilustrado- construyen el horizonte dentro del cual se desarrolla el conflicto borgeano respecto al destino moderno del escritor. Si Borges, como afirma Piglia, continúa siendo un escritor del siglo XIX es porque vive con lucidez la incongruencia entre la institución literaria moderna, de la cual es un epígono, y las condiciones premodernas del campo local de las letras. El proceso de constitución de la obra de Borges se puede leer como la gradual solución de compromiso al problema del escritor latinoamericano que, no pudiendo escapar al destino moderno del escritor, inaugurado por Flaubert y consumado por Joyce, debe ejercer ese destino dentro de un contexto que no ha desarrollado aún las condiciones que hicieron históricamente posible ese singular ejercicio de la literatura.

Si la biblioteca como figura de la institución literaria moderna es posible cuando ya la poesía épica y la tradición religiosa del libro, así como la praxis social que exigía tales destinos, han ido a pérdida, Borges, en su condición de “europeo exiliado en Latinoamérica”, experimenta su profesión de escritor con los sentimientos encontrados de quien habita la biblioteca pero aún escucha el rumor exterior de la vida elemental que se desarrolla fuera de sus límites. El escritor -habitante de la biblioteca- sabe que no hay otro lugar para su vida; sabe que el exterior de la biblioteca es únicamente pensable desde dentro de ésta –que la oposición exterior/interior es interno al sistema diferencial mismo-, y que, por lo tanto, ese conjeturable afuera es el resto insimbolizable cuyo siempre inminente retorno comporta la imposibilidad de la biblioteca.

El escritor argentino y la tradición, ensayo de 1931, despliega cabalmente las convicciones alcanzadas a este respecto. Borges reflexiona sobre el punto de vista excéntrico que caracterizaría al escritor argentino haciendo de esa excentricidad (respecto a Europa y a su literatura) un atributo positivo: el descalce (temporal) permite la distancia de lectura necesaria para percibir la biblioteca como tal, es decir sus límites internos. Antes que nada, Borges lee la gauchesca ya no como una expresión popular o una epopeya fundacional, sino como una tradición retórica, como la gradual invención

de una singular convención literaria, cuyos agentes fueron hombres de letras con cultura literaria universal.¹⁹⁵ Segundo, ironiza la búsqueda de identidad (en términos de “color local”) haciendo de ese culto a lo vernáculo un “reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”. Tercero, postula el derecho del escritor a escribir desde la literatura (desde la literatura en la que se ha formado como lector), y no desde las condiciones socio-históricas que lo determinan como sujeto empírico –no obstante reconocer una singular ventaja en tal determinismo (“Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo.”) Por último, con recurso a la situación (análogamente excéntrica) del judío y del irlandés, argumenta la condición positiva de esa excentricidad: ella permite una autonomía mayor (la distancia de un punto de vista exterior que abre a la posibilidad de innovar) respecto a las imposiciones que recaen sobre quienes se identifican (sin distancia) con una tradición. “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.”

Sin embargo, aun cuando en términos reflexivos Borges alcanza esta conciencia reconciliada respecto al destino moderno del escritor argentino, la estructura de sus ficciones, por el contrario, dramatiza la experiencia que el escritor hace de su inserción en el campo literario, cuyo descentramiento se percibe con lucidez y con desgarro: su relación irresuelta con la autonomía de la literatura, su renuncia a la novela (“la moderna epopeya burguesa”, dicho por Hegel), su interpretación del *Martín Fierro* como novela, su recurso libresco a la épica, y, desde una conciencia de pérdida irrevocable, a las edades del mundo en el cual la épica fue posible. Tal que, bien puede decirse, que esa contradicción irresuelta –a saber: no acabar de hacer el duelo por la pérdida de justificación que la modernidad literaria supone, aun cuando ésta hace posible la experiencia de la literatura como tal- es el motivo central que la ficción

¹⁹⁵ “Creo que el *Martín Fierro* es la obra más perdurable que hemos escrito los argentinos; y creo con la misma intensidad que no podemos suponer que el *Martín Fierro* es, como algunas veces se ha dicho, nuestra Biblia, nuestro libro canónico.” (...) “Todo puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido –me apresuro a repetirlo- obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro.”

borgeana dramatiza. Sus cuentos son la elaboración altamente refinada (compleja, alusiva) de un duelo que no acaba de hacerse respecto a un pasado épico del que, sin embargo, nunca se tuvo experiencia viva, salvo como lector dentro de la biblioteca moderna. El libro y la biblioteca funcionan, así, al modo en que, según Freud, funciona el fetiche para el melancólico: como objeto venerable. El fetiche sustituye el objeto perdido, cubre la falta cuya evidencia lo precipita en el tiempo desgraciado. Y sin embargo el fetiche, a la vez que llena el vacío, lo hace presente una y otra vez, funciona como prueba de lo perdido, es al mismo tiempo la presencia de un imposible y el signo de su ausencia; símbolo de algo y de su negación.

La experiencia de la literatura es presentada, así, como acción supletoria de una vida que no se sabe vivir, salvo en el ámbito de la biblioteca, el cual se experimenta como síntoma de impotencia y enfermedad, como signo vergonzante de que ya no se puede vivir de otra manera -épicamente. La biblioteca es, ciertamente, el ámbito del placer y del único destino posible, pero, al mismo tiempo, pone de manifiesto una vida en falta: es el refugio de un individuo incompetente para el sacrificio y el coraje -la vida que se pone en juego en aras de un ideal o contra un ideal respecto del cual el individuo es insignificante. La vida en su forma premoderna es imposible ya bajo la figura moderna del Estado y de la moral burguesa, en cuyo contexto, por otra parte, la institución de la literatura alcanza su autonomía. El presente es un muy "rudimentario presente", nimio e impresentable, vivible, como referencia nostálgica de lo perdido, y que, según interpreta Beatriz Sarlo, es la nostalgia por ese mundo que desaparece tras las instituciones modernas de la ley, la república, el Estado, la juricidad, la democracia: la épica comprometida en una pelea a cuchillos, acaba por transformarse en una nota policial del periódico y en género policial. Así, Borges deja adivinar que su "escepticismo esencial" (de procedencia moderna) y el refugio libresco de su incredulidad -su *nihilismo*¹⁹⁶-, es síntoma de una pérdida y vive la producción de literatura como la construcción de vestigios de eso que por la literatura y desde ella se experimenta como irrevocablemente perdido, a saber: la vida épica y el presente elemental de la voluntad. La confluencia contradictoria entre las condiciones sociales -premodernas- que lo producen como sujeto empírico y la institución moderna de la literatura -la biblioteca sin exterior ni centro- que lo producen como sujeto intelectual, puede explicar esta experiencia y su

¹⁹⁶ Como acusa, entre otros, H. Bloom, por ejemplo.

escenificación ficticia. Borges, en sus ficciones, oscila entre el amor a los libros –único domicilio conocido cuando la casa metafísica es ya un recuerdo, una literatura- y el deseo obtuso de quemar la biblioteca. En esa oscilación se puede leer el retorno melancólico de un resto que permanece insimbolizable en el corazón mismo del ordenamiento enciclopédico y que pone al mundo que resulta de ese ordenamiento bajo la amenaza de una catástrofe cuya deseada inminencia no acaba de producirse. Cabe parafrasear que el hecho estético, para Borges, consiste en la actualización gozosa de esa angustiada expectativa.

Concluyamos:

Se ha dicho, desde el comienzo de este trabajo, que el cuento borgeano dilucida, a través de la autolectura, la literatura que trama su construcción significativa y pone a la vista la biblioteca dentro de la cual fue posible esa elaboración. Agreguemos que el texto transforma en intriga la relación ambivalente del escritor con su destino moderno y las condiciones excéntricas en que debe realizarlo, a saber, la experiencia de un sujeto que nunca acaba de convertirse a la fe modernista en el arte -el mundo está hecho para ser escrito en un libro-, no obstante que ésta es la única fe a su medida. Admitiendo la definición moderna de alegoría, cabe afirmar que la singularidad de la ficción borgeana reside en su acentuada dimensión alegórica, esto es: en el señalamiento, dentro del contenido diegético del cuento, de su propio proceso de enunciación y recepción.¹⁹⁷ Borges –con perspicacia *gramatológica* (se diría, anacrónicamente, con recurso a Derrida)- sabe que en el orden de la literatura, como trama de remisiones, es imposible la presencia de un elemento simple que no remita más que a sí mismo. Cada elemento, para significar, para funcionar como signo, debe remitir a otro elemento, el cual a su vez tampoco está simplemente presente. “Este encadenamiento, este tejido, es el texto que

¹⁹⁷ “...en el espacio tradicional, el contenido diegético inmediato de una obra personifica valores o ideas trascendentes (individuos concretos representan el Mal, la Sabiduría, el Amor, la Lujuria, etcétera); en el espacio moderno, en cambio, el contenido diegético es concebido como una alegoría del propio proceso inmanente de enunciación, escritura y lectura.” Slavoj Žižek, *Porque no saben lo que hacen*, Paidós, B.Aires, 1998, p.33.

sólo se produce en la transformación de otro texto” (Derrida). La relación con lo presente –en términos de intuición o percepción- está siempre diferida. Leer y escribir, desde que la literatura alcanza su autonomía y, por decirlo borgeamente, la biblioteca se transforma en un laberinto sin exterior, significa comprender que toda identidad, toda relación a una referencia presente a sí misma, es realidad mediada y esa mediación es la literatura. Si todo comienza en una biblioteca –en unos libros, unas inscripciones, unas remisiones- nada comienza, pues, y todo es deriva, dentro de un *jardín de senderos que se bifurcan*, en el cual la vida y la historia encontrarían su modelo secreto.

La literatura de Borges transforma en intriga extratextual la conciencia póstuma de la muerte de la épica como condición de posibilidad de la Literatura en el momento en que ésta alcanza su consumación y agotamiento. Conjeturamos que esa conciencia Borges la acaba adquiriendo hacia fines de los años veinte –y su detonante fue la lectura (digamos) de Valéry y Joyce-. Desde ella acontece la distancia de lectura que lo indispone respecto a su prosa inicial: es el nuevo lugar –exterior a la vanguardia- que le permite reconocer que su prosa reproduce los amaneramientos retóricos del modernismo lugoniano. Del trance de ese reconocimiento Borges hará la fuente de la originalidad de su trabajo posterior, de su construcción como de sus motivos, de la variación incansable de éstos: la escena de la deuda infamante, la escena de la causalidad retroactiva, la escena de la infinita traducción. El paso desde la ostentación verbal hacia un clasicismo depurado y escrupuloso se tramita en la convicción de que hacer literatura en el tiempo póstumo es glosar su lectura. La escritura descubierta para ello es la prosa clásica de la Enciclopedia, prosa sobre cuya disolución se erigió la institución moderna de la literatura. Despojado del optimismo vanguardista, adquiere conciencia de la muerte de la literatura –la literatura que se consume con el simbolismo y el *modernism*- y, a partir de esa conciencia infeliz que hace suyo el objeto perdido, resigna su destino de escritor a la glosa de ese suntuoso cadáver, según el talante retórico del artículo de enciclopedia. El talante de quien para el cual lo que tenía que ocurrir ya ocurrió y, *post festum*, cerrada la puerta a sus espaldas, escucha en sordina el rumor de los diálogos, las risas, el sonido machacón de la música de la fiesta que continúa para los otros, aquellos cien advertidos que no reparan que hace rato tocó la hora final y lo que eran fastos y suntuosa parafernalia comienza a convertirse en idiotismo y despojo. De esa alta hora final Borges es lúcido y periférico testigo (lúcido por periférico). Es como si, en su obra, la literatura, agotados y desbordados los recursos, quisiera replegarse sobre

el murmullo indefinido de su perdurable pero finito recurrir. Quizá la escritura borgeana, en la singularidad que hemos intentado definir, sea el retorno de la literatura cuando ésta, como el arte para Hegel, es cosa del pasado, y se la lee en su ocaso antes de que haya abandonado completamente el horizonte.

A la apuesta por una escritura original, Borges transita a la escena del plagio, para encontrar en ella, en su ficcionalización extrema, la anhelada originalidad. La originalidad que se alcanza haciendo sufrir un rebajamiento, una pérdida, a la idea misma de originalidad, elevando la lectura a rango de experiencia primordial.-

BIBLIOGRAFÍA:

- Borges, J.L., **Obras Completas**, Emecé, B.Aires, 1974.
- Borges, J.L., **Obras Completas**, Emecé, B.Aires, 1996.
- Borges, J.L., *Inquisiciones*, Seix Barral, B.Aires, 1993.
- Borges, J.L., *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, B.Aires, 1993.
- Borges, J.L., *El idioma de los argentinos*, Seix Barral, B.Aires, 1993.
- Borges, J.L., *Autobiografía*, El Ateneo, B.Aires, 1999.
- Borges, J.L., *En Sur (1931-1980)*, Emecé, B. Aires, 1999.
- Borges, J.L., *Arte poética (seis conferencias)*, Ed. Crítica, Barcelona, 2001
- Agamben, G., *Estancias*, Pre-textos, Valencia, 1995.
- Alazraki, J., (editor), *Jorge Luis Borges*, Serie el Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1976.
- Althusser, L., *Para leer El capital*, Siglo XXI Ed., México, 1969.
- Aristóteles, *The Works of Aristotle*, volume II, The Great Books, The University of Chicago, 1952
- Avelar, I., *Alegorías de la derrota*, Cuarto Propio, Santiago-Chile, 2000.
- Barrenechea, A.M., *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Centro Editor de América Latina, B.Aires, 1984.
- Barnatán, M-R., *Borges, biografía total*, Ed. Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- Barthes, R., *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- Barthes, R., *El grado cero de la escritura*, Ed. Jorge Alvarez, B.Aires, 1967.
- Barthes, R., *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987
- Barthes, R., *Crítica y verdad*, S.XXI ed., México, 1978
- Barthes, R., *El placer del texto*, S.XXI de., México, 1982

- Blanchot, M., *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Block de Behar, L., *Al margen de Borges*, Siglo XXI ed., B.Aires, 1987.
- Bloom, H., *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Bloom, H., *La angustia de las influencias*, Monte Avila Ed., Caracas, 1991.
- Bourdieu, P., *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1984.
- Bourdieu, P., *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bourdieu, P., *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, Barcelona, 1987.
- Cacciari, M., *El dios que baila*, Paidós, B. Aires, 2000.
- Cuesta Abad, J., *Ficciones de una crisis*, Gredos, Madrid, 1995.
- Culler, J., *Sobre la deconstrucción*, Cátedra, Salamanca, 1984.
- Déotte, J-L., *Catástrofe y olvido*, Cuarto Propio, Santiago-Chile, 1998
- Derrida, J., *De la gramatología*, SigloXXI, B.Aires, 1971.
- Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
- De Man, P., *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.
- De Man, P., *Escritos Críticos*, Visor, Madrid, 1996.
- De Man, P., *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Ed. Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Eco, U., *La búsqueda de la lengua perfecta*, Crítica, Barcelona, 1994.
- Eco, U., *Lector in fabula*, Ed. Lumen, Barcelona, 1985.
- Eco, U., *Las poéticas de Joyce*, Ed. Lumen, Barcelona, 1993.
- Eliot, T.S., *Criticar al crítico*, Alianza, Madrid, 1967.
- Forrester, J., *Seducciones del psicoanálisis: Freud, Lacan y Derrida*, F.C.E., México, 1995
- Foucault, M., *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1980.
- Foucault, M., *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996
- Foucault, M., *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Goic, C., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Crítica, Barcelona, 1988, Vol. 3.
- Heidegger, M., *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1995.
- Jameson, F., *La cárcel del lenguaje, Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Ed. Ariel, Barcelona, 1980.
- Jameson, F., *Lo simbólico y lo imaginario en Lacan*, Ed. El cielo por asalto, B.Aires, 1995.

- Jauss, H.R., *Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995.
- Jofré, M. y Blanco, M., (eds.) *Para leer al lector*, Ed. Universitaria, Chile.
- Kundera, M., *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987.
- Lacan, J., *Escritos I*, Siglo XXI, ed., México, 1984.
- Lacan, J., *El Seminario I*, Paidós, B.Aires, 1998
- Lentricchia, F., *Después de la "nueva crítica"*, Visor, Madrid, 1990.
- Liotard, J-F., *Lo inhumano*, Manantial, B. Aires, 1998.
- Ludmer, J., *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, Ed. Sudamericana, .Aires, 1988.
- Molloy, S., *Borges y los signos*, El cielo por asalto, B.Aires, 1984.
- Moreiras, A., *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*, Arcis-Lom ed., 1999.
- Oyarzún, P., *Anestésica del ready-made*, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2000.
- Piglia, R., *Crítica y Ficción*, Ed. Fausto, B.Aires, 1993.
- Rall, D., (comp. de ensayos de H.R. Jauss, W. Iser, S. Fisch, etc.) *En busca del texto*, U. Nac. Autónoma de México, 1993
- Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Ed. Cristiandad, Madrid 1980.
- Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI ed., México, 1998.
- Rodríguez Monegal, E., *Borges, una biografía literaria*, F.C.E., México, 1987.
- Rodríguez Monegal, E., *Borges por él mismo*, Monte Avila Ed., Caracas, 1980.
- Sarlo, B., *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, B.Aires, 1995.
- Steiner, G., *Después de Babel*, F.C.E., México, 1980.
- Todorov, T., *Lo verosímil*, Ed. Tiempo contemporáneo, B.Aires, 1974.
- Todorov, T., *Simbolismo e interpretación*, Monte Avila, ed., Caracas, 1992.
- Valéry, P., *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1998.
- Valéry, P., *Variedad I*, Losada, B.Aires, 1956.
- Warning, R., (editor de ensayos de H.R. Jauss, W. Iser, S. Fisch, etc) *Estética de la recepción*, Visor (La balsa de la Medusa), Madrid, 1989
- Zizek, S., *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992.
- Zizek, S., *Porque no saben lo que hacen*, Paidós, B.Aires, 1998
- Filosofía y Literatura en la obra de Borges*, Federico Galende editor, *La invención y la herencia*, Cuadernos Arcis-Lom, N°3, 1996.